







ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

fn.

424



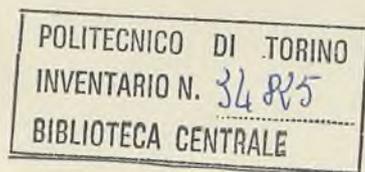
ARCHIVIO  
STORICO  
DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

ANNO VII - 1894



ROMA

DANESI, EDITORE

M DCCC XCIII



INDICI



# I.

## SOMMARI DEI FASCICOLI

### Fascicolo I.

La collezione delle miniature dell'Archivio di Stato in Bologna, **Francesco Malaguzzi Valeri**. — Il *Trionfo della Morte* e il *Giudizio Universale* nel Camposanto di Pisa, **Igino Benvenuto Supino**. — Capolavori nuovamente illustrati: I disegni delle teste degli apostoli nel *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, **Gustavo Frizzoni**. — Il modello del Verrocchio per il rilievo del dossale d'argento, **Hermann Ulmann**.

NUOVI DOCUMENTI: Documenti relativi al Tura, a Michele dello Scalcagna, al Verrocchio, a Guido Mazzoni, a Pellegrino Munari, al Boccaccino, ad Antonio Lombardi, a Cristoforo Solari, **A. Venturi**. — Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo Maria Sforza, **Luca Beltrami**.

RECENSIONI: *Emilio Motta*, Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci, **G. F.** — L'arte lombarda e i maestri Comacini, **R. d'A.**

MISCELLANEA: Madonna di Baldassare Peruzzi. — Appunti del senatore Giovanni Morelli a proposito della Galleria del Prado e dell'arte spagnuola, **G. F.**

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA.

### Fascicolo II.

Due nuovi pittori cinquecentisti: Pergentile e Venanzio da Camerino, **Anselmo Anselmi**. — Il calice di Gian Galeazzo Visconti a Monza, **X. Barbier de Montault**. — L'arte emiliana al *Burlington Fine-Arts Club* di Londra, **A. Venturi**. — Il duomo di Parenzo e i suoi mosaici, **Giacomo Boni**.

NUOVI DOCUMENTI: I pittori degli Erri o del R, **A. Venturi**.

RECENSIONI: *Bernhard Berenson*, The venetian painters of the Renaissance, with an index of their works, **G. F.** — *Gaetano Milanesi*, Di Attavante degli Attavanti, miniatore, **G. F.** — *G. R. Rahn*, I monumenti artistici del medio evo nel Canton Ticino, **G. F.**

MISCELLANEA: Istituto storico dell'arte. — Manno, orefice fiorentino, **C. de Fabriczy**. — Disegni di Michelangelo per lavori di oreficeria, **C. de Fabriczy**.

### Fascicolo III.

Le esposizioni d'arte italiana a Londra, **Costanza Jocelyn Ffoulkes**. — Tre opere provenienti dall'antica scuola ferrarese nuovamente illustrate, **Gustavo Frizzoni**. — Marco Palmezzano e le sue opere, **Egidio Calzini**. — La ricomposizione delle porte di San Clemente a Casauria, **P. L. Calore**.

RECENSIONI: *Paul Kristeller*, Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525, **A. Venturi**. — *Cornelio de Fabriczy*, Il codice dell'Anonimo Gaddiano, **X.** — *Pietro Franceschini*, L'oratorio di San Michele in Orto in Firenze, **C. de Fabriczy**. — *Dott. Ludwig Volkmann*, Bildische Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance, **C. de Fabriczy**. — *Artur Weese*, Baldassare Peruzzi's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina, nebst einem Anhang: « Il taccuino di Baldassare Peruzzi » in der Comunalbibliothek zu Siena. Ein Versuch, **C. de Fabriczy**.

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA, **Uriel**.

### Fascicolo IV.

Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa, **Igino Benvenuto Supino**. — Le esposizioni d'arte italiana a Londra (continuaz. e fine), **Costanza Jocelyn Ffoulkes**. — Marco Palmezzano e le sue opere (continuaz.), **Egidio Calzini**. — Capolavoro nuovamente illustrato: La *Madonna della scodella*, del Correggio, **Gustavo Frizzoni**.

NUOVI DOCUMENTI: Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo XVI, **A. Venturi**.

RECENSIONI: *Alfred W. Pollard*, Books about books, **P. K.**

MISCELLANEA: Notizie concernenti oggetti d'arte, musei e gallerie del regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione, **G. F.** — Grandioso dipinto a fresco di Bernardino de' Rossi, **Diego Sant'Ambrogio**.

**Fascicolo V.**

La chiesa e il portico di San Giacomo in Bologna, **Francesco Malaguzzi Valeri**. — Marco Palmezzano e le sue opere (continuaz.), **Egidio Calzini**. — Il duomo di Parenzo e i suoi mosaici, **Giacomo Boni**.

NUOVI DOCUMENTI: Documenti su Nicolò da Puglia, detto dell'Arca, Giacomo Filippo Ditraldi, pittore ferrarese, la *Santa Cecilia* di Raffaello, Alfonso Lombardi, Ercole Procaccini, Guido Reni, ecc., **Francesco Malaguzzi Valeri**. — Documenti inediti su Benvenuto Cellini, **Francesco Cerasoli**.

RECENSIONI: *James Paton*, Catalogue descriptive and historical of the pictures and sculptures in the Corporation Galleries of Art. — *Dott. Theodor von Frimmel*, Kleine Galeriestudien, **G. F.** — *Avv. Pietro Gianuzzi*, Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche, **G. F.** — *Diego Sant' Ambrogio*, La chiesa di Vigano Certosino e i dipinti di Bernardino de' Rossi, **C. de Fabriczy**. — *Diego Sant' Ambrogio*, Di tre importanti

altorilievi di Balduccio da Pisa, e di altre preziose opere d'arte esistenti nella chiesa di San Bassano in Pizzighettone, **C. de Fabriczy**.

MISCELLANEA: Il libro di preghiere della duchessa Bona di Savoia, ora al British Museum, **Luca Beltrami**. — Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1893 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania, **C. de Fabriczy**.

**Fascicolo VI.**

Giorgio da Sebenico, architetto e scultore vissuto nel secolo xv, **Pietro Gianuzzi**. — Marco Palmezzano e le sue opere (continuaz. e fine), **Egidio Calzini**. — L'Angelo che suona del Bargello e la fontana di Perugia, **Marcel Reymond**.

NUOVI DOCUMENTI: Nuovi documenti sul monumento di Giulio II, **Francesco Cerasoli**.

RECENSIONI: *Samuel Butler*, Ex voto. Studio artistico sulle opere d'arte del S. Monte di Varallo e di Crea, **A. M.**

CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA, **Uriel**.

## II.

### INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

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

	Pag.		Pag.
1. <i>L'Incoronazione della Vergine</i> , miniatura dagli « Statuti dell'arte della seta » del 1372 (Archivio di Stato in Bologna) . . . . .	3	17. <i>San Tommaso d' Aquino</i> , dello stesso (Chiesa di Santa Caterina in Pisa). . . . .	37
2. Miniatura di Nicolò da Bologna, dal « Libro dei creditori del Monte » del 1395 (ivi) . . . . .	5	18. * <i>Le teste di Giuda e di san Pietro</i> , dal disegno originale di Leonardo da Vinci (presso S. A. R. la Granduchessa di Weimar) . . . . .	45
3. Miniatura dello stesso, da una « Matricola degli speciali » del secolo xv (ivi) . . . . .	6	19. * <i>La testa di san Giovanni</i> , dal disegno dello stesso (ivi) . . . . .	45
4. Miniatura bolognese della prima metà del secolo xv, da un « Libro di copie di bolle papali » (ivi). . . . .	7	20. <i>San Girolamo penitente</i> , da un disegno attribuito allo stesso (Raccolta di Windsor) . . . . .	47
5. Miniatura del « Codice delle Costituzioni dello Studio bolognese del 1467 » (ivi) . . . . .	9	21. Studio per l' <i>Adorazione de' magi</i> , di Leonardo da Vinci (Museo del Louvre) . . . . .	48
6. Pagina miniata del « Codice delle Costituzioni del Collegio dei giuristi » di Bologna, dell'anno 1502 (ivi) . . . . .	11	22. * <i>Il modello del Verrocchio per il rilievo del dossale d'argento</i> . . . . .	51
7. Fregi marginali di scuola bolognese (ivi). . . . .	13	23. * <i>La Madonna dalle roccie</i> , del Museo del Louvre . . . . .	59
8. Fregi dei « Rotuli dello Studio », della seconda metà del secolo xv (ivi) . . . . .	15	24. * <i>La Madonna dalle roccie</i> , della National Gallery. . . . .	59
9. Una pagina dell' « Insignia »: Il papa Clemente VIII nella chiesa di San Petronio riceve gli omaggi degli anziani e degli ambasciatori (ivi) . . . . .	17	25. Studio dal nudo, da un disegno di Leonardo da Vinci (Raccolta di Windsor) . . . . .	60
10. Una pagina dell' « Insignia »: Luigi XIV impone il berretto al cardinale Angelo Ranzano (ivi). . . . .	19	26. <i>Madonna</i> , di Baldassarre Peruzzi (Cappella Ponzetti nella chiesa di Santa Maria della Pace in Roma) . . . . .	63
11. ** <i>Il Trionfo della Morte</i> , affresco nel Camposanto di Pisa. . . . .	21	27. Tela con la <i>Sacra famiglia</i> (Chiesa di San Venanzo in Camerino) . . . . .	71
12. <i>Il Giudizio Universale</i> , affresco nel Camposanto di Pisa . . . . .	23	28. Tavola di <i>Sant' Anna</i> (Chiesa di San Medardo in Arcevia) . . . . .	73
13. <i>San Domenico</i> , di Francesco Traini (Museo civico di Pisa) . . . . .	29	29. Affresco della <i>Madonna del Renale</i> presso Arcevia. . . . .	77
14. Storie di san Domenico, dello stesso (Seminario arcivescovile di Pisa). . . . .	31	30. Il calice di Gian Galeazzo Visconti (Tesoro della basilica di Monza). . . . .	85
15. Altre Storie di san Domenico, dello stesso (ivi) . . . . .	33	31. <i>Il vescovo Lorenzo Roverella coi santi Maurilio e Paolo</i> , di Cosmè Tura (Galleria Colonna in Roma) . . . . .	90
16. <i>San Domenico che richiama in vita il nipote del cardinale Stefano de' Ceccani</i> , dello stesso . . . . .	35	32. Parte mediana dell'ancona Roverella, di Cosmè Tura (National Gallery di Londra) . . . . .	91
		33. <i>L'Annunziata</i> , dello stesso (Galleria Colonna in Roma). . . . .	92

	Pag.		Pag.
34. Santo vescovo, dello stesso (Raccolta Poldi Pezzoli in Milano) . . . . .	93	80. <i>La Morte di Lucrezia</i> , di Sandro Botticelli (ivi) . . . . .	164
35. <i>La Vergine adorante il Bambino</i> , dello stesso (Galleria Colonna in Roma) . . . . .	95	81. Storia di Virginia Romana, dello stesso (ivi) . . . . .	167
36. <i>La Fuga in Egitto</i> , dello stesso (presso il signor R. Benson di Londra) . . . . .	97	82. Ritratto di Giuliano de' Medici, dello stesso (Galleria Morelli a Bergamo) . . . . .	169
37. * <i>L'Adorazione dei magi</i> , dello stesso (presso la contessa di Santa Fiora in Roma) . . . . .	97	83. * <i>La Pietà</i> , di Raffaellino del Garbo (Galleria di Monaco) . . . . .	170
38. * <i>La Circoncisione</i> , dello stesso (presso la marchesa Passeri in Roma) . . . . .	97	84. <i>La Nascita di san Giovanni</i> , di Francesco Granacci (New Gallery di Londra) . . . . .	171
39. Disegno d'un santo apostolo, dello stesso (R. Galleria degli Uffizi in Firenze) . . . . .	98	85. Testa di donna, disegno di Timoteo Viti (British Museum di Londra) . . . . .	173
40. <i>L'Adorazione dei pastori</i> , di G. B. Benvenuti, detto l'Ortolano (presso il signor Bardini in Firenze) . . . . .	99	86. <i>Un sacrificio pagano</i> , da un disegno di Ercole Roberti (in una raccolta privata in Milano) . . . . .	179
41. <i>La Sacra famiglia</i> , dello stesso (presso i principi Parravicini in Roma) . . . . .	100	87. <i>La Crocifissione</i> , miniatura ferrarese (Biblioteca Nazionale di Milano) . . . . .	181
42. <i>San Nicola da Bari</i> , dello stesso (Galleria del Campidoglio in Roma) . . . . .	101	88. <i>La SS. Trinità</i> , di Timoteo Viti (Chiesa dei cappuccini in Milano) . . . . .	183
43. <i>San Sebastiano</i> , dello stesso (ivi) . . . . .	101	89. Autoritratto di Marco Palmezzano (Ginnasio di Forlì) . . . . .	193
44. <i>Sant'Antonio da Padova</i> , dello stesso (Raccolta Visconti-Venosta in Milano) . . . . .	103	90. Porte di bronzo di San Clemente a Casauria . . . . .	205
45. <i>I santi Giacomo Maggiore, Sebastiano e Demetrio</i> , dello stesso (National Gallery di Londra) . . . . .	104	91. Particolare della porta, dove si vedono incisi i nomi dei castelli di Alanne, Peseulum, Paternum, Abateium . . . . .	209
46. <i>La Pietà</i> , dello stesso (Galleria Borghese in Roma) . . . . .	105	92. Marca dello stampatore Boninno de Boninis de Ragusa, di Brescia . . . . .	218
47. Pianta del duomo di Parenzo . . . . .	108	93. Marca dello stampatore Philippus Foyot, di Milano . . . . .	219
48. Atrio del duomo di Parenzo . . . . .	109	94. Marca dello stampatore Stephanus Guilliretus de Lunarivilla, di Roma . . . . .	219
49. Parte superiore della facciata del duomo di Parenzo . . . . .	110	95. Marca dello stampatore Bernardinus Benalius Bergomensis, di Venezia . . . . .	219
50. Interno del duomo di Parenzo . . . . .	111	96. Marca dello stampatore Thomas de Blavis de Alexandria, di Venezia . . . . .	219
51. Interno del duomo di Parenzo (dettaglio) . . . . .	113	97. Marca dello stampatore Lucas Antonius Giunta Florentinus, di Venezia . . . . .	220
52. Mosaico dell'abside (ivi) . . . . .	114	98. Marca dello stampatore Johannes de Tridino alias Tacuinus, di Venezia . . . . .	220
53-54. Mosaici dell'abside (ivi) . . . . .	115	99. <i>Sant'Anna, la Vergine e il Bambino</i> , di Benozzo Gozzoli (Accademia di belle arti in Pisa) . . . . .	235
55. Capitello (ivi) . . . . .	117	100. <i>Vergine col Bambino e santi</i> , dello stesso (ivi) . . . . .	236
56-57. Due capitelli (ivi) . . . . .	118	101. <i>Vergine col Bambino</i> , dello stesso (Museo civico di Pisa) . . . . .	237
58-59. Due capitelli (ivi) . . . . .	119	102. <i>La Crocifissione</i> , affresco dello stesso (Refettorio del convento di San Domenico in Pisa) . . . . .	243
60. Capitello (ivi) . . . . .	121	103. <i>San Tommaso d'Aquino</i> , dello stesso (Museo del Louvre) . . . . .	245
61-62. Due capitelli (ivi) . . . . .	122	104. Ritratto di giovane gentiluomo, di Ambrogio de Predis (Collezione Fuller Maitland di Londra) . . . . .	251
63-64. Due capitelli (ivi) . . . . .	123		
65-68. Quattro capitelli del duomo di Ravenna . . . . .	124		
69. Capitello in Santa Sofia di Costantinopoli . . . . .	125		
70. Cattedra del duomo di Parenzo . . . . .	126		
71-74. Riquadri nell'abside (ivi) . . . . .	128		
75. Mosaico dell'arco trionfale (ivi) . . . . .	129		
76. Stucchi nei sottarchi (ivi) . . . . .	129		
77. <i>La Vergine miracolosa col papa Leone IX</i> , di Antoniasso Romano (New Gallery di Londra) . . . . .	155		
78. <i>La SS. Trinità</i> , di Pesellino e Piero di Lorenzo (National Gallery di Londra) . . . . .	157		
79. Angelo volante, di Piero di Lorenzo Pratese (New Gallery di Londra) . . . . .	159		

	Pag.		Pag.
105. Profilo di gentildonna, di Bernardino de'Conti (Collezione Morrison di Londra)	252	131. Capitello del portico (ivi)	327
106. Profilo di gentiluomo, dello stesso (Collezione Vittadini in Milano)	253	132. Archi del portico (ivi)	329
107. <i>Madonna col Bambino</i> , di Giampietrino (Collezione Murray di Londra)	256	133. Particolari delle terre cotte del portico di San Giacomo (Museo civico di Bologna)	331
108. <i>Madonna col Bambino</i> , dello stesso (ivi)	257	134. <i>Madonna in trono, con san Francesco e santa Caterina</i> , di Marco Palmezzano (Chiesa di San Francesco in Matelica)	343
109. Ritratto muliebre, di Bernardino Luini (New Gallery di Londra)	259	135. <i>La Comunione degli apostoli</i> , dello stesso (Pinacoteca di Forlì)	345
110. <i>Sacra famiglia</i> , di Gaudenzio Ferrari (Collezione Holford in Londra)	261	136. <i>La Concezione e santi</i> , dello stesso (Chiesa di San Mercuriale in Forlì)	349
111. <i>San' Uberto</i> , di Vittor Pisano (Collezione Ashburnham in Londra)	263	137. <i>Madonna in trono col Bambino e due santi</i> , dello stesso (Galleria Lateranense in Roma)	351
112. <i>La Flora</i> , di Palma il vecchio (Collezione Mond in Londra)	265	138. <i>Madonna in trono col Bambino e quattro santi</i> , dello stesso (Pinacoteca di Monaco)	353
113. <i>Madonna col Bambino</i> , di Marco Palmezzano (Museo civico di Padova)	271	139. <i>Madonna in trono col Bambino e santi</i> , della scuola di Giovanni Bellini (Museo artistico di Glasgow)	376
114. <i>Madonna col Bambino in trono e santi</i> , dello stesso (Chiesa di San Biagio in Forlì)	273	140. <i>Nostro Signore fra i santi Pietro e Andrea</i> , di Rocco Marconi (Chiesa di San Giovanni e Paolo in Venezia)	377
115. <i>La prova di un miracolo di san Giacomo Minore</i> , dello stesso (ivi)	275	141. <i>Madonna col Puttino che dorme</i> , di Lorenzo Lotto (Galleria di Bergamo)	381
116. <i>Madonna in trono col Bambino e santi</i> , dello stesso (Pinacoteca di Brera in Milano)	277	142. Veduta esterna della cattedrale di Sebenico	410
117. <i>Incoronazione della Vergine</i> , dello stesso (ivi)	279	143. Facciata della Loggia dei Mercanti in Ancona	419
118. <i>L'Annunciazione</i> , del Melozzo e del Palmezzano (Pinacoteca di Forlì)	282	144. Porta della chiesa di San Francesco delle Scale in Ancona	427
119. <i>L'Annunciazione</i> , di Marco Palmezzano (ivi)	283	145. Porta della facciata del duomo di Sebenico	433
120. <i>Madonna in trono col Bambino, san Giacomo e l'arcangelo Raffaele</i> , dello stesso (Pinacoteca di Faenza)	285	146. Porta della facciata della chiesa di Sant'Agostino in Ancona	443
121. <i>San' Antonio abate, san Sebastiano e san Giovanni Battista</i> , dello stesso (Pinacoteca di Forlì)	287	147. Porte di San Domenico in Recanati	450
122. * <i>La Madonna della scodella</i> , del Correggio (Galleria di Parma)	292	148. Porte di Sant'Agostino in Recanati	451
123. Presunto ritratto di F. Ferruccio, di Pier di Cosimo (National Gallery di Londra)	309	149. <i>Santa famiglia</i> , di Marco Palmezzano (Collezione Albicini in Forlì)	456
124. <i>Un miracolo di san Marco</i> , bassorilievo di stile lombardesco, sopra la porta della « Scuola dei calegheri » in Venezia	311	150. <i>Gesù crocifisso e quattro santi</i> , dello stesso (Galleria degli Uffizi in Firenze)	457
125. Lo stesso miracolo, disegno a penna di scuola veneziana intorno il 1470 (Museo di Berlino)	313	151. <i>Gesù che porta la croce</i> , dello stesso (Pinacoteca di Forlì)	461
126. Facciata della chiesa di San Giacomo in Bologna	319	152. <i>Madonna col Bambino e santi</i> , dello stesso (Galleria Lateranense in Roma)	463
127. Abside di San Giacomo e campanile	321	153. <i>Gesù Cristo morto fra Nicodemo, Giovanni e la Maddalena</i> , dello stesso (Museo civico di Vicenza)	465
128. Ornato in terra cotta nell'abside di San Giacomo, del secolo xiv	322	154. <i>Gesù risorto</i> , attribuito allo stesso (Chiesa dei cappuccini in Milano)	467
129. Parte del fregio in terra cotta di una tomba presso la chiesa di San Giacomo, del secolo xiv	323	155. <i>Madonna con santi e angeli</i> , attribuita allo stesso (Chiesa di Casate Nuovo)	469
130. Portico laterale della chiesa di S. Giacomo	325	156. <i>Madonna col Bambino e santi</i> , dello stesso (Museo municipale di Padova)	471
		157. Croce di bronzo di Corinto, trovata nel sepolcro del Palmezzano a Forlì	472
		158. <i>L'Annunciazione</i> , attribuita al Palmezzano (Municipio di Camerino)	473

### III.

## INDICE DEGLI AUTORI

- A. M. « Samuel Butler, *Ex voto, Studio artistico sulle opere d'arte del S. Monte di Varallo e di Crea* » (Recensione), 494.
- ANONIMO, *Madonna di Baldassare Peruzzi*, 63.
- *Cronaca artistica contemporanea: Gennaio-Febb.*, 67.
- *Istituto storico dell'arte*, 148.
- ANSELMI (Anselmo), *Due nuovi pittori cinquecentisti: Pergentile e Venanzo da Camerino*, 69.
- BARBIER DE MONTAULT (H.), *Il calice di Galeazzo Visconti a Monza*, 84.
- BELTRAMI (Luca), *Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo Maria Sforza*, 56.
- *Il libro di preghiere della duchessa Bona di Savoia, ora al British Museum*, 385.
- BONI (Giacomo), *Il duomo di Parenzo e i suoi mosaici*, 107, 359.
- CALORE (P. L.), *La ricomposizione delle porte di S. Clemente a Casauria*, 201.
- CALZINI (Egidio), *Marco Palmezzano e le sue opere*, 185, 269, 335, 455.
- CERASOLI (Francesco), *Documenti inediti su Benvenuto Cellini*, 372.
- *Nuovi documenti sul monumento di Giulio II*, 489.
- FABRICZY (C. de), *Manno, orefice fiorentino*, 149.
- *Disegni di Michelangelo per lavori di oreficeria*, 151.
- « Pietro Franceschini, *L'oratorio di S. Michele in Orto in Firenze* » (Recensione), 223.
- « D.<sup>r</sup> Ludwig Volkmann, *Bildische Darstellungen zu Dante's Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance* » (Recensione), 225.
- « Artur Weese, *Baldassare Peruzzi's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina* » (Recensione), 228.
- « Diego Sant'Ambrogio, *La chiesa di Vigano Certosino e i dipinti di Bernardino de' Rossi* » (Recensione), 382.
- FABRICZY (C. de), « *Diego Sant'Ambrogio, Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa, e di altre preziose opere d'arte esistenti nella chiesa di San Bassano in Pizzighetone* » (Recensione), 383.
- *Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1893 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania*, 386.
- FRIZZONI (Gustavo), *Capolavori nuovamente illustrati: I disegni delle teste degli apostoli nel Cenacolo di Leonardo da Vinci*, 41.
- *Tre opere provenienti dall'antica scuola ferrarese, nuovamente illustrate*, 177.
- *Capolavoro nuovamente illustrato: La Madonna della scodella, del Correggio*, 292.
- F[RIZZONI G.], « *Emilio Motta, Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci* » (Recensione), 58.
- *Appunti del senatore Giovanni Morelli a proposito della Galleria del Prado e dell'arte spagnuola*, 63.
- « Bernhard Berenson, *The venetian painters of the Renaissance* » (Recensione), 144.
- « Gaetano Milanesi, *Di Attavante degli Attavanti, miniatore* » (Recensione), 144.
- « G. R. Rahn, *I monumenti artistici del medio ero nel Canton Ticino* » (Recensione), 146.
- *Notizie concernenti oggetti d'arte, musei e gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione*, 308.
- « James Paton, *Catalogue descriptive and historical of the pictures and sculptures in the Corporation Galleries of Art, Glasgow* » (Recensione), 375.
- « D.<sup>r</sup> Theodor von Frimmel, *Kleine Galeriestudien* » (Recensione), 375.
- « Avv. Pietro Gianuzzi, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche* » (Recensione), 379.
- GIANUZZI (Pietro), *Giorgio da Sebenico, architetto e scultore vissuto nel secolo xv*, 397.

- JOCELYN FFOULKES (Costanza), Le esposizioni d'arte italiana a Londra, 153, 259.
- K[RISTELLER, P.], « A. W. Pollard, *Books about Books* » (Recensione), 307.
- MALAGUZZI VALERI (Francesco), La collezione delle miniature dell'Archivio di Stato di Bologna, 1.  
— La chiesa e il portico di San Giacomo in Bologna, 317.  
— Documenti su Nicolò da Puglia detto dell'Arca, Filippo Ditraldi pittore ferrarese, la *S. Cecilia* di Raffaello, Alfonso Lombardi, Ercole Procaccini, Guido Reni, ecc., 365.
- R. D'A., « Giuseppe Merzario, *L'arte lombarda e i maestri Comacini* » (Recensione), 61.
- REYMOND (Marcel), L'Angelo che suona del Bargello e la fontana di Perugia, 484.
- SANT'AMBROGIO (Diego), Grandioso dipinto a fresco di Bernardino de' Rossi, 315.
- SUPINO (Igino Benvenuto), Il *Trionfo della Morte* e il *Giudizio Universale* nel Camposanto di Pisa, 21.
- SUPINO — Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa, 233.
- ULMANN (Hermann), Il modello del Verrocchio per il rilievo del dossale d'argento, 50.
- URIEL, Cronaca artistica contemporanea: Maggio-Giugno, 230; Novembre-Dicembre, 495.
- VENTURI (Adolfo), Documenti relativi al Tura, a Michele dello Scalcagna, al Verrocchio, a Guido Mazzoni, a Pellegrino Munari, al Boccaccino, ad Antonio Lombardi, a Cristoforo Solari, 52.  
— L'arte emiliana al *Burlington Fine-Arts Club* di Londra, 89.  
— I pittori degli Erri o del R, 132.  
— « Paul Kristeller, *Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525* » (Recensione), 218.  
— Pittori della corte ducale a Ferrara nella prima decade del secolo xvi, 296.
- X, « C. de Fabriczy, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano* » (Recensione), 220.

## IV.

## INDICE DEGLI ARTISTI

*NB* — La lettera *n* aggiunta al numero della pagina indica che il nome dell'artista ricorre nelle note.

## A

Agostino da Cesena, 480.  
 Alberti (Alberto), 16 n.  
 — (Antonio), 89.  
 — (Leon Battista), 412.  
 Albertinelli (Mariotto), 170.  
 Alberto, pittore, 370.  
 — di Ferrara, 106.  
 Albicini (Girolamo), 339 n.  
 Aleotti (Antonio), 106.  
 Alexi (Andrea, da Durazzo), 404.  
 Allegri (Antonio, da Correggio), 65, 292, 314.  
 Allori (Alessandro), 64.  
 — (Angelo, detto il Bronzino), 64, 260.  
 Alna Tadema (L.), 231.  
 Ambrogio da Fossuno, detto il Borgognone, 250.  
 Andalò, miniatore, 12.  
 Andrea, 297.  
 — di Nicolò da Durazzo, 404.  
 Andrea Pisano, 223, 485.  
 Andrioli (Giacomo), 16 n.  
 — (Giovanni), 16 n.  
 Angeli (Andrea del Sarto), 170, 314, 394.  
 Angelico (Il beato), vedi Fra Giovanni.  
 Anguissola (Lucia), 64.  
 — (Sofonisba), 64.  
 Anselmi (Michelangelo), 260.  
 Ansuino da Forlì, 189, 190.  
 Antoniasso Romano, 154.  
 Antonello da Messina, 56, 266, 394.  
 Antonio, miniatore, 12.  
 — da Orte, 480.  
 — da Sebenico, 404.  
 — di Crevalcore, 371.  
 — di Giovanni da Venezia, 16 n.  
 — di Lionello, pittore, 371.  
 Arcerio (Michele di Gregorio, da Sebenico), 404.  
 — (Pietro, da Sebenico), 404.  
 Aretusi (Giovanni, detto il Munaro), 55.  
 Arnolfo di Lapo, 486.  
 Aspertini (Amico), 371.  
 Astorgio di Bartolomeo, pittore, 371.  
 Attavante degli Attavanti, miniatore, 144.  
 Avanzi (Jacopo), 370.

Azone di Benello, miniatore, 14.  
 Azzi (Alberto), 4, 10.  
 — (Stefano), 4, 8.

## B

Bacchiacca, vedi Ubertini.  
 Baccio da Montelupo, 225.  
 Baldassarre d'Este, 95.  
 — di Bartolomeo da Modena, 371.  
 Baldini (Baccio), 226.  
 Balducci (Matteo), 174.  
 Balduccio da Pisa, 383.  
 Bandinelli (Baccio), 386.  
 Banzi (Ercole), 371.  
 Barabino (Nicolò), 495.  
 Barbarelli (Giorgio, detto Giorgione), 65, 376, 378, 468.  
 Barbieri (Antonio), 371.  
 — (Gian Francesco, detto il Guercino), 65.  
 Bargellini (Sigismondo), 370.  
 Bartoli (Taddeo), 228.  
 Bartolomeo, pittore, 371.  
 — (Fra), 170.  
 — (Fra), miniatore, 12.  
 — da Bologna, 12.  
 — da Firenze, pittore, 371.  
 — da Forlì, 190, 196.  
 — da Venezia, 254, 297, 314.  
 — del Tintore, 12, 14.  
 — d'Antonio da Mantova, 370.  
 — di Cristoforo, 371.  
 Basaiti (Marco), 65, 262.  
 Basilio da Ravenna, 78 n., 79 n.  
 Bassano, vedi Jacopo e Leandro da Ponte.  
 Battista, miniatore bolognese, 12.  
 — di Benedetto, pittore, 371.  
 Bazzi (Giovanni Antonio, detto il Sodoma), 168, 229, 255, 258, 394.  
 Bellini (Giovanni), 64, 178, 260, 272, 310, 314, 464.  
 — (Jacopo), 308.  
 Bellotti (Pietro), 64.  
 Belotto (Bernardo, detto il Canaletto), 267, 394.  
 Benedetti (Battista), 371.  
 Benedetto di Matteo da Bergamo, 16 n.  
 Benvenuti (Giov. Battista, detto l'Ortolano), 96, 302.

Bernardi (Giovanni), 151.  
 Bernardino da Cotignola, vedi Zagnelli.  
 — da Siena, 12.  
 — di Mariotto da Perugia, 172.  
 Bernardo di Lese, 234 n.  
 — di Niccolò di Allemagna, 12 n.  
 — di Paolo, 370.  
 Bernazzano, 256.  
 Bernini (Giovanni Lorenzo), 375.  
 Bezzi (Cristoforo di Fiore), 339 n.  
 Bianchi Ferrari (Francesco), 106, 132.  
 Bicci di Cione, 224.  
 Bigordi (Domenico, detto il Ghirlandajo), 156, 166, 264, 393.  
 Bissolo, 262.  
 Boccaccino (Camillo), 55, 96.  
 Boltraffio (Giovanni Antonio), 254, 393.  
 Bonaccioli (Gabriele), 298.  
 Bonacossi (Ettore), 298.  
 Bonascia (Bartolomeo), 106.  
 Bonaventura di Bertolino, 16 n.  
 Bonsignori, 314.  
 Bonvicino (Alessandro, detto il Morretto), 314, 394.  
 Bonvisini (Bartolomeo di Jacopo), orfice, 371.  
 Bordone (Paris), 65, 267, 268 n.  
 Borghesi (Giovanni di Francesco), 371.  
 Borgognone, vedi Ambrogio da Fossano.  
 Botticelli, vedi Filipepi.  
 Bramantino, vedi Suardi.  
 Brasone (Bartolomeo), 299.  
 Brocchi (Pietro Paolo, da Imola), 371.  
 Bronzino, vedi Allori.  
 Bruschi (Pietro di Nicolò), 16 n.  
 Bugatti (Zanetto), 56 n.  
 Bugiardini (Giuliano), 172, 394.  
 Buonarroti (Michelangelo), 151, 227, 386, 388, 489.  
 Buono Ferrarese, 191.  
 Busato (Antonio), 404.  
 — (Antonio, da Venezia), 404.  
 Butcich (Andrea, da Sebenico), 404

## C

Cambi (Andrea di Giuliano), 4.  
 Campagna (Lodovico Nicola), 371.  
 Campi (Antonio), 64.

Campi (Bernardino), 64.  
 Canale (Antonio), 394.  
 Canaletto (Il), vedi Belotto.  
 Cariani (Giovanni), 376.  
 Carli (Raffaellino), 163.  
 Carlo di Bartolomeo, pittore, 371.  
 Carnevale (Fra), vedi Corradini.  
 Carotto, 268.  
 Carpaccio (Vittore), 264.  
 Carpi (Girolamo), 64.  
 Carracci (Annibale), 295 n.  
 Carrari (Baldassarre), 189, 198, 310, 477.  
 Carrucci (Jacopo, detto il Pontormo), 65.  
 Castellini, 369.  
 Catena (Vincenzo), 64, 262.  
 Cavalletti (Giambattista), 12.  
 Cavalletto (Scipione), 14, 16.  
 Cavalli (Gian Marco), 392.  
 Cavedoni, 369.  
 Cazzani (Antonio), 371.  
 Cedrino (Marino di Marco), 404 n.  
 Celentano (Bernardo), 495.  
 Cellini (Benvenuto), 372.  
 Cesare, 300.  
 — da Sesto, 256.  
 Cesarino del Roschetto, 72, 74 n.  
 Chiodarolo, 177.  
 Cifariello (Filippo), 67.  
 Cima da Conegliano, 262, 264, 270 n., 464.  
 Cimabue, 154.  
 Cipillo (Michele, detto Dizmano), 404.  
 Civitale (Matteo), 388.  
 Clovio (Giulio), 226.  
 Coltellini (Girolamo), 102.  
 Conti (Bartolomeo di Leonardo) 16 n., 371.  
 Corradini (Bartolomeo, detto Fra Carnevale), 170.  
 Correggio, vedi Allegri.  
 Cossa (Francesco), 92, 94, 177.  
 Costa (Ercole), 298.  
 — (Lorenzo), 177, 184, 289, 371.  
 — (Michele), 300.  
 Crespi (Daniele), 65.  
 Cristiano, miniatore, 4.  
 Cristoforo, miniatore, 12.  
 — di Cortesio da Venezia, 12.  
 — di Giacomo, 14 n.  
 Crivelli (Carlo), 82, 264, 310, 469.  
 — (Taddeo), 12.

**D**

Daddi (Bernardo), 21, 27 n., 224.  
 Dal Carbone (Tommaso), 300.  
 Dalla Lobia (Pietro), miniatore, 371.  
 Dalle Masegne (Antonio), 405 n.  
 Dalmasio (Filippo), 312, 328 n.  
 Dalmiano, miniatore, 12, 371.  
 Damiano, miniatore, 14.  
 David di Bono, pittore, 371.  
 De Grogno (Giuliano Andrea), 14 n.  
 De Predis (Ambrogio), 58, 254, 392.  
 De' Barbari (Jacopo), 266.  
 De' Benzonchi (Geminiano), 106.  
 De' Bonacossi (Ettore), 95.  
 De' Conti (Bernardino), 254.  
 De' Rossi (Bernardino), 315, 382.  
 Dei Bambini, vedi Tedeschi.  
 Dei Busti (Ercole), 16 n.  
 Degli Amati (Orazio), orefice, 371.  
 Degli Arienti (Ant. di Giacomo), 12.

Degli Erri (Agnolo), 106, 132, 314.  
 — (Bartolomeo di Geminiano), 14 n., 106, 132.  
 — (Giorgio di Bartolomeo), 14 n., 132.  
 Del Castagno (Andrea), 192, 396.  
 Del Mazza (Tommaso), 395.  
 Del Piombo, vedi Luciani.  
 Del Sarto, vedi Angeli.  
 Del Vaga (Perino), 170, 176.  
 Della Francesca (Piero), 170.  
 Della Lobbia (Piero), 12.  
 Della Porta, 370.  
 Della Rosa (Antonio), 16 n.  
 Della Strada (Giovanni), 227.  
 Deodato (Fra), miniatore, 14.  
 Desiderio da Settignano, 386.  
 Ditraldi (Giacomo Filippo), 366.  
 Dizmano, vedi Cipillo.  
 Domenico, miniatore, 12, 371.  
 — di m.<sup>o</sup> Francesco, pittore, 371.  
 — Veneziano, 396.  
 Donato di Nicolò, detto Donatello, 225, 388.  
 Dossi (Battista), 102.  
 — (Dosso), 102.  
 Draschovich (Pietro, da Sebenico), 404.  
 Drastich (Giovanni), 404 n.  
 Duccio di Buoninsegna da Siena, 154, 398, 476.  
 Dürer (Alberto), 268.

**E**

Ercole da Ferrara, 178.  
 Ercolese, miniatore, 14.

**F**

Fabbro (Giambattista di Giacomo), 16 n.  
 Faloppi (Giovanni di Pietro), 16 n.  
 Faruffini (Federico), 495.  
 Faustini (Modesto), 495.  
 Ferrari (Gaudenzio), 258.  
 Ferrucci (Simone di Nanni), 224.  
 Filipepi (Alessandro, detto il Botticelli), 156, 158, 160, 168, 226, 387, 394.  
 Filippo di Pietro da Zara, 404.  
 Fioravanti (Aristotile), 370.  
 — (Bartolomeo di Ridolfo), 370.  
 Fiorini (Bernardino), 302.  
 — (Sigismondo), 302.  
 Fontana (Prospero), 330 n.  
 Foppa (Vincenzo), 249.  
 Formiggine, 292.  
 Fracassini (Cesare), 495.  
 Francesco, orefice, 371.  
 — da Cortona, 371.  
 — da Cotignola, vedi Zaganelli.  
 — da Lugano, 79 n.  
 — da Montecatini, 79 n.  
 — dalle Cusidure, pittore, 371.  
 — di Allemagna, 12 n.  
 — di Andrea, detto Lola, 14 n.  
 — d'Antonio del Cherico, miniatore, 145.  
 — di Bartolomeo, 371.  
 — di Gentile da Fabriano, 172.  
 — di Giorgio, pittore, 371.  
 — di Pietro da Milano, 370.  
 Francia, vedi Raibolini.  
 Franciabigio, 172, 394.

Franco Bolognese, 2 n.  
 Frappanti (Bartolomeo), 371.

**G**

Gabriele da Como, 332.  
 Gaddi (Taddeo), 154, 223.  
 Galasso, pittore, 89.  
 Garofalo, vedi Tisi.  
 Gatti (Bernardino), 295 n.  
 Geminiano, 299.  
 Gemito (Vincenzo), 495.  
 Genga (Girolamo), 174.  
 Gentile di Giacomo Antonio, pittore, 371.  
 Gerini (Lorenzo), 395.  
 — (Nicolò), 395.  
 Gerino da Pistoia, 65.  
 Gherardo da Panico, pittore, 371.  
 Ghiberti (Lorenzo), 225.  
 Ghirlandaio (Il), vedi Bigordi.  
 Ghisolieri (Gherardo), 12.  
 Giacomo, miniatore bolognese, 4.  
 — Filippo, 12.  
 — di Antonio, miniatore, 12.  
 — di Paolo, 14 n.  
 Giampietrino, vedi Ricci.  
 Gian Francesco di Boggio, orefice, 371.  
 Gian Gherardo dalle Catene, 102.  
 Gilioli, 369.  
 Giolfino (Nicolò), 268.  
 Giorgio d'Allemagna, 12 n.  
 — da Sebenico, vedi Orsini.  
 — di Cristoforo, pittore, 371.  
 — di Filippo, pittore, 371.  
 Giorgione, vedi Barbarelli.  
 Giotto di Bondone, 154, 227.  
 Giovan Bologna, 225.  
 Giovanni, scultore, 370.  
 — da Chiavenna, 371.  
 — da Cremona, 301.  
 — (Fra) da Foligno, detto il beato Angelico, 64, 228, 479.  
 — da Pisa, 485.  
 — da Porto, 305.  
 — da Traù, 409.  
 — di Cristoforo, miniatore, 12, 371.  
 — di Fra Silvestro, 14 n.  
 — di Giacomo da Imola, 302.  
 — di Nicolò, 16 n.  
 — di Paolo, 228.  
 — di Pietro, pittore, 371.  
 — di Silvestro, miniatore, 4.  
 — Battista da Imola, 12, 371.  
 — Francesco da Rimini, 371.  
 — Maria di Antonio da Verona, pittore, 371.  
 — Maria da Vento, 306.  
 — Pietro da Monte, 404, 406.  
 Giovanni Veneziano, 442.  
 Girolamo, pittore, 371.  
 — da Carpi, 369.  
 — di m.<sup>o</sup> Gentile, orefice, 371.  
 Giuliano di Giacomo da Terni, miniatore, 480.  
 — da Maiano, 448 n.  
 Giulio Romano, vedi Pippi.  
 Giusto di Andrea, 236.  
 Gomrebich (Dissino, da Sebenico), 404.  
 Gossaert (Giovanni), 378.  
 Gozzoli (Benozzo), 158, 168, 233.  
 Granacci (Francesco), 166.  
 Grandi (Ercole), 94.  
 Greco (Il), vedi Teotocopuli.

Grimaldi (Lazzaro), 106.  
 Grubriša Slafcih da Sebenico, 404.  
 Guardi (Francesco), 394.  
 Guastavillani (Fra Guglielmo), miniatore, 4.  
 Guercino, vedi Barbieri.  
 Guerra (Francesco), 370.  
 Guerrini (Paolo), 339 n.  
 Guglielmo, pittore, 370.  
 — (Fra), miniatore, 14, 486.  
 Guidi (Giovanni Masaccio), 154, 162, 370.  
 Guiducci (Alessandro), 370.

## H

Holbein (Hans), 254.  
 Hotisevich (Giorgio), 404 n.

## I

Innocenzo da Imola, 102, 330 n.

## J

Jacobo, pittore, 371.  
 — di Antonio, miniatore, 371.  
 Jacopo da Ponte, detto il Bassano, 64.  
 — del Duca, 151.  
 — di Biagio, pittore, 371.  
 — di Filippo, pittore, 371.  
 — di Michele, pittore, 370.  
 — di Paolo, 328 n.  
 — di Pietro, 370.

## L

Lamberti (Nicolò di Pietro), 224.  
 Lambertino di Nicolò, 16 n.  
 Lanfranchi (Tommasino), 371.  
 Lari (A. M., detto il Tozzo), 229.  
 Lattanzio da Forlì, 189, 479.  
 Leandro da Ponte, detto il Bassano, 267.  
 Leonardo da Vinci, 41, 58, 227, 255, 314, 387, 392, 393, 464.  
 Liberale da Verona, 156, 268.  
 Licinio (Giannantonio, detto il Por-denone), 65, 268 n.  
 Lippi (Filippo), 64, 156, 190, 268, 387.  
 — (Filippino), 162.  
 Lodovico di Bartolomeo da Modena, 12.  
 Lola, vedi Francesco di Andrea.  
 Lombardi (Alfonso), 368.  
 Longhi (Luca), 394.  
 Lorenzetti (Ambrogio), 25, 26.  
 — (Pietro), 25, 26.  
 Lorenzino bolognese, 330 n.  
 Lorenzo da Venezia, 324.  
 — di Credi, 156, 168, 341, 387.  
 — di Stefano, miniatore bolognese, 4.  
 Lotto (Lorenzo), 65, 268 n., 379.  
 Luca Antonio, 302.  
 — di Gregorio da Sebenico, 405 n.  
 Luccola (Agnolo), 296.  
 Luciani (Sebastiano del Piombo), 176, 266, 268 n.  
 Luini (Aurelio), 383.  
 — (Bernardino), 65, 174, 258.

## M

Maccagnani (Eugenio), 68.  
 Machiavelli (Zenobio), 234, 238.  
 Magno (Cesare), 42.  
 Mainardi (Girolamo), 394.  
 Maineri (Antonio di Bartolomeo), 12.  
 — (Bartolomeo), 12.  
 — (Giacomo), 12.  
 — (Gian Francesco), 106.  
 Manno, orefice, 149.  
 Mantegna (Andrea), 178, 191, 264.  
 Marco di Corradino da Brescia, 370.  
 — di Manfredo da Carpi, 371.  
 — Zoppo, 192.  
 Marconi (Rocco), 64, 378.  
 Marcossich (Matteo, da Spalato), 405.  
 Marcovich (Yucasino, da Spalato), 404.  
 Mariani (Mariano), 302.  
 Marino da Montecatini, 79.  
 Marsigli (Bernardino), 303.  
 — (Fino), 303.  
 Martini (Francesco di Giorgio), 228.  
 Martino, miniatore, 12 n.  
 — di Giorgio da Modena, 12.  
 — di Pietro, da Zara, 404.  
 Martorelli (Giovanni di Giacomo), 16 n.  
 Masaccio, vedi Guidi.  
 Matteo, pittore, 371.  
 — di Antongiaco, 404 n.  
 — di Giorgio da Brioni, 405 n.  
 Maurelio, 303.  
 Mauro da Pavia miniatore, 12.  
 Mazzanti (Annibale di Cristoforo), 16 n., 371.  
 Mazzola (Giovanni, detto il Parmigianino), 64, 65, 260.  
 — (Girolamo), 292.  
 Mazzolini (Ludovico), 303.  
 Mazzoni (Guido), 54.  
 Meldolla (Andrea, detto lo Schiavone), 64.  
 Meloni (Marco), 314.  
 Melozzo (Marco degli Ambrosi, da Forlì), 174, 190, 191, 228, 273, 337, 464.  
 Memling (Hans), 379, 394.  
 Menzocchi (Francesco), 189.  
 Michele, pittore, 370.  
 — da Sebenico, 404.  
 — di Giovanni da Milano 442.  
 — di Matteo, 16 n.  
 — di Nicolaio o dello Scalcagna, 53.  
 Michelozzi (Michelozzo), 225, 409.  
 Migliori (Zanobio) di Firenze, 16 n.  
 Milesi (Alessandro), 495.  
 Mislienovich (Paolo), 404 n.  
 Moccia da Siena, 398.  
 Montagna (Bartolomeo), 314.  
 Montefusco (Vincenzo), 230.  
 Monteverde (Giulio), 66.  
 Montorfano, 316.  
 Moretto (II), vedi Bonvicino.  
 Morolini (Marco Valerio), 281.  
 Moroni, 394.  
 Munari (Pellegrino), 106.  
 Munaro (II), vedi Aretusi.  
 Murillo (J. Esteban), 66.  
 Mussini, 495.

## N

Negri (Andrea di Pietro, da Venezia), 370.  
 — (Vincenzo di Domenico), 16 n.

Negri (Zaccaria, da Carpi), 371.  
 Neri (Giovanni), 12.  
 — di Fioravante, 223.  
 Nicola Pisano, 304, 365, 485.  
 Nicolò da Puglia, detto dall'Arca, 365.  
 — di Cristoforo, 14 n.  
 — di Giacomo da Bologna, miniatore, 4.  
 — di Giovanni da Firenze, 410 n.  
 — di Marescotto, 12.  
 — di Pietro, detto il Chierico, 14 n.  
 Nogari, 64.

## O

Ongaro (Michele), 96.  
 Onofrio Vincenzo, 333.  
 Orazi (Alessandro), 370.  
 — (Gentile), 370.  
 — (Girolamo), 371.  
 — (Jacopo), 370.  
 — (Orazio), 370.  
 Orazio di Giacomo, 16 n.  
 Orcagna (Andrea), 25, 34, 224, 484.  
 — (Nardo), 25, 34, 227.  
 Organi (Guglielmo), 189, 476.  
 Orlandi (Sebastiano di Giacomo), 16 n.  
 Orsini (Giorgio da Sebenico), 397.  
 Ortolano (L'), vedi Benvenuti.  
 Ostesani (Gio. Battista), 371.  
 Ottolino, miniatore, 371.

## P

Paci (Giovanni, da Ripatransone) 332.  
 Pagani (Evangelista), 371.  
 Pagliarolo (Domenico), 12.  
 — (Girolamo), 12.  
 Paglini (Gio. Battista), 371.  
 Palizzi (Filippo), 495.  
 Palma, il giovane, 65.  
 — (Jacopo, il vecchio), 65, 268 n.  
 Palmezzano (Fabrizio), 356.  
 — (Marco), 82, 185, 269, 335, 455.  
 — (Panfilo), 356.  
 Panetti (Domenico), 102, 304.  
 Paolo da Brescia, o Paolo Zoppo, 299.  
 — da Pavia, 299.  
 — di Giacomo, 14 n.  
 — di Michele, da Zara, 404.  
 Paolovich (Marino di Marco, da Curzola), 404.  
 Parmigianino, vedi Mazzola.  
 Pasini (Giovanni di Lodovico), 16 n., 371.  
 Pasqualigo (Maestro), 12.  
 Pasqualino, miniatore bolognese, 12.  
 Passarotto (Bartolomeo), 330 n.  
 — (Tiburzio), 330 n.  
 Pellegrino da Udine, 306.  
 Pergentile da Camerino, 69.  
 Perugino, vedi Vannucci.  
 Peruzzi (Baldassarre), 63, 314.  
 Pesellino (Francesco), 154, 156, 158, 162.  
 Picino (Lorenzo, da Venezia), 404.  
 Piero di Cosimo, 156, 162, 168, 308.  
 — di Giovanni Tedesco, 225.  
 — di Lorenzo Pratese, 158.  
 Pietro da Bressa, 323, 326.  
 — da San Marino, pittore, 371.  
 — della Mirandola, 304.  
 — di Giovanni, 328 n.

Pietro di Sante, 404 n.  
 — Gentile da Forlì, 189, 480.  
 — Giacomo da Forlì, 189, 479.  
 — Lombardo, 54.  
 Pincino (Lorenzo), 404.  
 Pinturicchio (Bernardino), 174, 228, 290.  
 Pipini (Biagio), 371.  
 Pippi (Giulio Romano), 65, 314.  
 Pisanello, vedi Vittore Pisano.  
 Pizzolo (Nicolò), 190, 191.  
 Pocerovich (Radichio, da Sebenico), 404.  
 Polidoro da Caravaggio, 394.  
 Pollaiuolo (Antonio), 254.  
 — (Pietro), 168, 254.  
 Pollini (Cesare), 226.  
 Pompignoli (Luigi), 290.  
 Pontormo, vedi Carrucci.  
 Poppi (Andrea di mastro Geminiano), 16 n.  
 Pordenone, vedi Licinio.  
 Pourbus (Francesco), 64.  
 Presciutti (Giuliano, da Fano), 72 n.  
 Previtali (Andrea), 310.  
 Pribislavich (Giovanni, da Sebenico), 404.  
 Primaticci (Francesco), orefice, 371.  
 — (Giovanni), 371.  
 Pripeovich (Giorgio, da Sebenico), 404.  
 Procaccini (Ercole), 330 n., 368.  
 Puligo (Domenico), 170.  
 Pupini (Biagio), 102.

## R

Radi, 125 n.  
 Radmillo, architetto, 404, 409.  
 Raffaele (Fra), miniatore, 14.  
 Raffaellino del Garbo, 162, 163.  
 Rafanelli (Domenico di Mercato), 305.  
 Raibolini (Francesco, detto il Francia), 16 n., 184, 277, 290, 376, 394, 464.  
 — (Giacomo), 102.  
 — (Giulio), 102.  
 Ramazzani (Ercole), 76 n., 77, 80.  
 Reggiani (G.), 290.  
 Rembrandt, vedi Van Ryn.  
 Reni (Guido), 65, 314, 369.  
 Ricci (Alfredo), 495.  
 — (Giovanni Pietro, detto Giampietrino), 256.  
 Richemond (Giorgio), 314.  
 Righetti (Pellegrino), 371.  
 Roberti (Ercole), 94, 177, 269.  
 — (Lodovico), 298.  
 Robetta, incisore, 168.  
 Robusti (Jacopo, detto il Tintoretto), 394.  
 Rocco da Vicenza, 70.  
 Rondani, 102.

Rondinello (Nicolò), 197 n., 198, 290, 378, 468.  
 Rosetti (Giovanni Battista), 190, 196.  
 Rosselli (Cosimo), 166.  
 Rossi (Pietro), orefice, 371.  
 Rosso (Giovanni, da Firenze), 402.  
 Ruggero di Pietro, 16 n., 370.

## S

Sabbatelli (Luigi), 495.  
 Salaino (Andrea), 255.  
 Sammachini (Orazio), 330 n.  
 Sanudo (Claudio di Antonio), 16 n.  
 Santi (Giovanni), 336.  
 Sanzio (Raffaello), 175, 227, 228, 260, 267, 367, 394.  
 Sartorio (G. Aristide), 67.  
 Savoldo (Girolamo), 268, 394.  
 Seacieri (Antonio, detto il Frate), 106.  
 Sealetti, 106.  
 Schiavone, vedi Meldolla.  
 Sciuti (Giuseppe), 230.  
 Scotto, 316.  
 Sebastiano, pittore, 371.  
 Serra (Luigi), 495.  
 Siciliani (Tommaso), 330 n.  
 Sigismonda Ferrarese, 339 n.  
 Signorelli (Luca), 170, 310.  
 Signori (Ercole), 371.  
 Silvestro, pittore, 371.  
 Simone, orefice, 371.  
 — pittore, 370.  
 Soave, miniatore, 12.  
 Sodoma, vedi Bazzi.  
 Solari (Andrea), 41, 49, 168, 254.  
 Sperandio da Mantova, 333.  
 Squarcione (Francesco), 191.  
 Starnina, 395.  
 Stefano da Bologna, miniatore, 12.  
 — di Galeazzo, pittore, 371.  
 Suardi (Bartolomeo, detto il Bramantino), 254.

## T

Taddeo di Beltrame, 305.  
 — di Guiduzzo, 14 n.  
 Tadolini (Giulio), 67.  
 Talenti (Francesco), 223.  
 — (Simone di Francesco), 224.  
 Tarlati (Jacobo), 371.  
 Tedeschi (Alberto, detto dei Bambini), 371.  
 Teotocopuli (Domenico, detto il Greco), 65.  
 Terribilia (Antonio), 328.  
 Testoni (Andrea di Alberto), 16 n.  
 Tiarini (Alessandro), 294, 371.  
 Tibaldi (Pellegrino), 330 n., 398.  
 Tiepolo (Giambattista), 394.

Tintoretto, vedi Robusti.  
 Tisi (Benvenuto, detto il Garofalo), 96, 302, 394.  
 Tommasi (Natale), 116 n.  
 Tommaso, miniatore, 12.  
 — pittore, 371.  
 — da Carpi, 300.  
 — d'Alberto, pittore, 370.  
 Tovagli (Pietro di Giovanni), 14 n.  
 Tozzo (II), vedi Lari.  
 Traini (Francesco), 30, 244, 391.  
 Trombetta (G. B.), 14.  
 Trullo (Alberto), 296.  
 Tura (Cosmè), 52, 89, 182, 197 n., 269.  
 Turco (Francesco), 305.

## U

Ubertini (Francesco, detto il Bacchiacca), 172.  
 Ugo da Carpi, 229.

## V

Valles (Lorenzo), 496.  
 Vannucci (Pietro, detto il Perugino), 174, 228.  
 Van Eyck (Giovanni), 379.  
 Van Ryn (Rembrandt), 378.  
 Vecellio (Tiziano), 65, 267, 378.  
 Velasquez (Diego), 66.  
 Venanzo da Camerino, 69.  
 Ventura da Bologna, 324.  
 Verrocchio (Andrea), 50, 54, 168, 225, 387, 388, 393.  
 Vici (Andrea), 79 n.  
 Victor (Jan), 379.  
 Vigri (Santa Caterina), 12.  
 Vite (Antonio, da Pistoia), 395.  
 Viti (Timoteo), 174, 175, 182, 310, 336.  
 Vittore Pisano, detto il Pisanello, 268.  
 Vivarini (Alvise), 310.  
 — (Bartolomeo), 264, 308.  
 Vlateovich (Andrea, da Sebenico), 404.

## Z

Zaganelli (Bernardino, da Cotignola), 310, 468.  
 — (Francesco, da Cotignola), 310, 468.  
 Zamboni (Zambono di Andrea), 14 n.  
 Zanino (Franceschino di Venezia), 370.  
 Zanobi, pittore, 371.  
 Zenobio di Migliore, 158.  
 Zoppo (Marco), 270, 458.  
 — (Paolo), 299.  
 Zorzi, tagliapietra, 404.  
 Zuccarelli, 312.  
 Zuccaro (Federico), 227.  
 Zucchi (Gian Francesco), 294.  
 Zurbaran, 66.

## INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

**Alzano**

CHIESA: *S. Pietro martire*, dipinto di Lorenzo Lotto, 65.

**Amandola**

CHIESA DI S. AGOSTINO: Porta intagliata da Marino Cedrino, 404 n.

**Amburgo**

GALLERIA WEBER: Due *Madonne*, di Marco Palmezzano, 357.

**Ancona**

Casa acquistata da Giorgio da Sebenico — Documento relativo, 429.

CHIESA DI S. AGOSTINO: Porte scolpite da Giorgio da Sebenico, 398, 407 — Documenti relativi, 431 — Artisti che le terminarono, 442.

CHIESA DI S. FRANCESCO DELLE SCALE: Porte scolpite da Giorgio da Sebenico, 398, 407 — Documenti relativi, 419.

LOGGIA DEI MERCANTI: Facciata, di Giorgio da Sebenico, 398, 407 — Documenti relativi, 413.

PALAZZO BENINCASA: Architetto Giorgio da Sebenico, 398.

PALAZZO DEI CRESCI, GIÀ DEGLI ANTICI: Porta da attribuirsi a Giorgio da Sebenico, 407 n.

PALAZZO DELLA PREFETTURA: Arco, eseguito da maestro Pietro di Sante, 404 n.

**Arcevia**

CHIESA DI S. MEDARDO: Coro di maestro Corrado Teutonico — Due tavole del Signorelli — Altare in maiolica dei Della Robbia — Croce astile di Cesarino del Roschetto, 72 — Tavola di *Sant'Anna*, dipinta da Pergentile e da Venanzo da Camerino, 74, 81.

Affresco della Madonna del Renale, 76.

*Maestà*, dipinte a fresco nel 1527, 76.

**Argenta**

CHIESA: Polittico di Antonio Aleotti, 106.

**Belem (Portogallo)**

MONASTERO: Bibbia miniata da Attavante, 146.

**Bellinzona**

SAN MICHELE DI MONTEBELLO e SASSO CORBARO, castelli medievali, 146.

**Bergamo**

GALLERIA DELL'ACCADEMIA CARRARA: *Cristo e l'adultera*, attribuito a Giorgione, 378 — *Madonna col Puttino che dorme*, di Lorenzo Lotto, 382.

GALLERIA COMUNALE: *Cristo deposto dalla croce*, copia di un quadro del Correggio, 65.

GALLERIA MORELLI: Quadretto dipinto da Sofonisba Anguissola, 64 n. — *La Morte di Virginia romana*, del Botticelli, 160 — Ritratto di Giuliano de' Medici, dello stesso, 161 — *La Pietà*, di Bernardino di Mariotto da Perugia, 172.

**Berlino**

R. MUSEO: Studi di Andrea Verrocchio, 50 — Ritratto dipinto da Raffaellino del Garbo, 163 — Disegno di Ercole Roberti — *Il S. Giovanni Battista*, di Ercole da Ferrara, 178 — Illustrazioni del Botticelli alla *Divina Commedia*, 226 — *La Dorotea*, di Sebastiano del Piombo, 267 — Disegno a penna di scuola veneziana, rappresentante *Un miracolo di S. Marco*, 312 — *L'andata di Gesù al Calvario*, di Marco Palmezzano, 344, 460 — *La Resurrezione*, dello stesso — *Madonna con santi*, dello stesso, 357 — Raccolta di sculture italiane — Statua di *S. Giovanni Battista*, attribuita a Michelangelo, 388 — Bassorilievo bizantino del VII secolo, 390 — Disegno con la copia del ritratto di Bianca Maria Sforza, 392 — Frammento di predella, di Domenico da Venezia, 396.

**Besançon**

CATEDRALE: Tavola di Fra Bartolomeo della Porta, col ritratto del canonico Ferry Carondelet, 176.

**Biasca**

Chiesa monumentale, 146.

**Bologna**

ARCHIVIO DI STATO: Collezione di miniature, 1 — Codici miniati da Nicolò di Giacomo, 4 — Codici miniati da Stefano di Alberto Azzi — Codici del secolo xv, 8 — Codici del Cinquecento, 12 — Collezione dei *Rotuli dello Studio*, 18 — *Le Insignia*, del Gonfaloniere o degli Anziani e altri codici dipinti, 20.

BIBLIOTECA MALVEZZI-DE MEDICI: Codice con miniature della scuola di Nicolò di Giacomo, 10 n.

CHIESA DI S. DOMENICO: Tomba di S. Domenico, scolpita da Nicola Pisano; cimasa di Nicolò dall'Arca, 365.

CHIESA E PORTICO DI S. GIACOMO DEGLI EREMITANI: Costruzione e vicende, 317.

CHIESA DI S. GIOVANNI IN MONTE: Tela votiva nella cappella Saraceni, della scuola di Francesco del Cossa, 94 — Finestre a vetri colorati, dello stesso — Due pale, di Lorenzo Costa — Tempera, attribuita al Chiodarolo, 177.

CHIESA DI S. MARIA MAGGIORE: Quadro di Ercole Procaccini, 368.

CHIESA DI S. PETRONIO: I dodici apostoli dipinti da uno scolaro di Francesco del Cossa, già stati attribuiti al maestro stesso, 94.

CHIESA DI S. PIETRO: *La Passione di Cristo*, pitture di Ercole Roberti nell'antica cappella Garganelli, 269.

CHIESA DI S. SALVATORE: Pala di Alessandro Tiarini, 294 — Pitture di Giacomo Filippo Ditraldi, 366 — Pitture di Guido Reni, del Castellini, del Cavedoni, del Gilioli e di Girolamo da Carpi, 369.

MUSEO CIVICO: Due codici miniati, della scuola di Nicolò di Giacomo, 10 n. — Corali miniati da Giacomo Filippo e da Giambattista Cavalletti, 12 — *Glorificazione di S. Petronio*, di Lorenzo Costa, 289 — Particolari delle terre cotte del portico di S. Giacomo, 333.

PALAZZO BEVILACQUA: Cortile a doppio loggiato, 333.

PALAZZO PUBBLICO: *Madonna col Bambino*, terra cotta di Nicolò dall'Arca, sulla facciata, 366.

PINACOTECA: *La Vergine con angeli*, dell'Ortolano, 96 — Pitture di Marco Zoppo, 270 — *Incoronazione della Vergine*, di Lippo Dalmasio, di recente acquistata, 312 — Vetri colorati, già nel monastero del S. Salvatore, 314 — *La S. Cecilia*, di Raffaello, 367 — *Madonna col Bambino*, parte di un quadro maggiore del Palmezzano, 464.

**Brescia**

PINACOTECA COMUNALE MARTINENGO: *L'Assunta*, del Moretto, 314 — Replica dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.

**Brighton**

COLLEZIONE YONIDES: Ritratto femminile, del Botticelli, 394.

**Brisighella**

CHIESA DEI MINORI OSSERVANTI: *Madonna*, di Marco Palmezzano, 336, 455.

**Bruxelles**

BIBLIOTECA REALE: Messale miniato da Attavante, 145.

**Budapest**

GALLERIA ESTERHAZY: Quadro di Giampietrino, 258.

GALLERIA: *La Cerere*, di Michele Ongaro, 96 — Due tavole di Vincenzo Catena, 262.

MUSEO NAZIONALE UNGHERESE: Codici miniati da Attavante, 146.

**Bulciago**

CHIESA: *Madonna con santi*, di Marco Palmezzano, 272.

**Burgfelden**

CHIESA DI S. MICHELE: Affresco rappresentante il *Giudizio Universale*, dell'antica scuola pittorica di Monte Cassino, 389.

**Camerino**

CHIESA DELL'ANNUNZIATA: Sua attribuzione a Rocco da Vicenza, 70 n.

CHIESA DI S. VENANZO: *Sacra Famiglia*, di Pergentile e Venanzo da Camerino, 69.

MUNICIPIO: *L'Annunciazione*, attribuita al Palmezzano, forse del Crivelli, 469.

**Capua**

CHIESA DI S. ANGELO IN FORMIS: Affreschi dell'antica scuola pittorica di Monte Cassino, 388.

**Carpiano**

CHIESA: Pala d'altare di Aurelio Luini, 333 n.

**Casatenuevo**

CHIESA: Tavola di Francesco e Bernardino da Cotignola, 310 — *Madonna in trono col Bambino, con santi e angeli*, attribuita a Marco Palmezzano, 467.

**Casauria**

BASILICA DI S. CLEMENTE: Ricomposizione delle porte, 201.

**Casiglio**

CHIESA: *Madonna con santi*, del Palmezzano, 308.

**Casteldimezzo**

CHIESA ARCIPRETALE: *Madonna in trono col Bambino e santi*, di scuola veneta, erroneamente attribuita a Melozzo e al Palmezzano, 468.

**Castrocaro**

CHIESA DI S. FRANCESCO: Pala d'altare, di Marco Palmezzano, 341.

CHIESA DI S. MARIA: Cornice che racchiudeva un dipinto del Palmezzano, 342 n.

**Cesena**

GALLERIA COMUNALE: *Madonna in trono e santi*, di Antonio Aleotti, 106.

**Cingoli**

CHIESA: Pala di Lorenzo Lotto, 380.

**Cividale**

ORATORIO DI S. MARIA: Decorazione a stucchi, 109 n.

**Civitanova - Marche**

CHIESA DI S. MARIA: Costruzione cominciata da Giorgio da Sebenico, 409.

**Colonia**

MUSEO: *Madonna col Bambino e santi*, di Benozzo Gozzoli, 247.

**Cordoba (Repubblica Argentina)**

Monumento a Garsfield, scolpito da Giulio Tadolini, 67.

**Costantinopoli**

CHIESE DI AGJA SOFIA, KALENDER DSCHAMI e KHARIJE DSCHAMI: Bassorilievi di marmo, imitazioni di antiche porte in legno, 390.

MUSEO TSCHIMILI-KÖSCHK: Antico rilievo bizantino, 390.

**Cotignola**

CHIESA DEI MINORI OSSERVANTI: *Decollazione di S. Giovanni*, del Palmezzano, ora scomparsa, 278 n.

**Crea**

SANTUARIO: Sua illustrazione, 494.

**Crema**

COLLEZIONE TADINI: Replica dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.

**Cremona**

CHIESA DI S. ANGELO: Copia della *Madonna della scodella*, del Correggio, eseguita da Bernardino Gatti, 295 n.

**Dresda**

R. GALLERIA: Tavola con episodi della vita di S. Zanobi, dipinta dal Botticelli, 160 — Predella di Ercole Roberti, 177 — Tavola di Cima da Conegliano, 264 — Pitture di Bernardo Bellotto, 267 — *La Madonna di S. Francesco*, del Correggio — Schizzo del *S. Giorgio*, dello stesso, 293 — *Madonna*, di Lorenzo di Credi, 387.

**Dublino**

GALLERIA NAZIONALE: *Madonna con santi*, di Marco Palmezzano, 347, 355.

**Fabriano**

PINACOTECA COMUNALE: *Madonna col Bambino e santi*, da attribuirsi a Pergentile e a Venanzo da Camerino, 83 n.

**Faenza**

CASA FERNIANI: *Madonna con santi*, di Marco Palmezzano, 355.

PINACOTECA: *Madonna*, di Marco Palmezzano, 286 — *Tobia e l'arcangelo Raffaele*, dello stesso, 336 — Replica dell'*Andata al Calvario*, dello stesso, stata già attribuita a Giovanni Bellini, 459 — Frammenti della tavola degli Agostiniani di Cesena, dello stesso, 460.

**Ferrara**

CHIESA DI S. ANTONIO IN POLESINE: Affreschi e tavole del soffitto, di scuola ferrarese, 96.

CHIESA DI S. APOLLINARE: Affresco di scuola ferrarese rappresentante la *Resurrezione*, 95.

CHIESA DELLA ROSA: *La Pietà*, di Guido Mazzoni, 54.

COLLEZIONE SANTINI: *Madonna*, di scuola ferrarese — *La Crocifissione*, ritenuta opera giovanile di Ercole Grandi — *La Crocifissione*, dell'Ortolano, 96.

COLLEZIONE TESTA: Quadro di Alberto di Ferrara, 106.

COLLEZIONE VENDEGHINI: *Madonna col Bambino*, di Ercole Roberti, 94 — *Adorazione*, di scuola ferrarese, 96.

MONASTERO DI S. CATERINA: Pitture di Ettore Bonacossi, 298.

PALAZZO SCHIFANOIA: Affreschi, 92.

PINACOTECA: Due tondi di Cosmè Tura, rappresentanti il *Martirio di S. Aurelio*, 92 — *La S. Maddalena Egiziana*, ritenuta opera giovanile di Ercole Grandi, 96 — Quadretto di Antonio Aleotti, 106.

**Firenze**

ACCADEMIA DI BELLE ARTI: *Tobia e i due angeli*, tavola attribuita al Verrocchio e al Botticelli, 387.

ARCHIVIO DI STATO: Codice miniato da Attavante, 145.

BATTISTERO: Porte — Il rilievo rappresentante la *Visita della regina Saba*; sua analogia con l'affresco della *Scuola d'Atene*, di Raffaello, 391.

BIBLIOTECA MEDICEO-LAURENZIANA: Corali miniati da Francesco d'Antonio del Cherico — Codici miniati da Attavante, 145 — Codici miniati della *Divina Commedia*, 226 — Illustrazioni alla *Divina Commedia*, di Giovanni della Strada, 227.

BIBLIOTECA NAZIONALE: Codice palatino del Petrarca, miniato da Attavante, 145 — Il codice dell'Anonimo Gaddiano, 220.

BIBLIOTECA RICCARDIANA: Codice miniato della *Divina Commedia*, 226.

CENACOLO DI S. ONOFRIO: *Natività*, da attribuirsi a Lorenzo Lotto (già nella Galleria Ferroni), 380.

CHIESA DI S. CROCE: Pitture di Domenico Veneziano accanto alla cappella Cavalcanti, 396.

CHIESA DI S. EGIDIO: Affreschi del coro, dipinti da Andrea del Castagno e da Domenico Veneziano, 396.

CHIESA DI S. MARIA NOVELLA: Affreschi degli Orcagna, 34, 227.

CHIESA DI OR S. MICHELE: Sua storia e sue vicende, 223.

CHIESA DI S. SPIRITO: *Madonna col Bambino e santi*, da attribuirsi a Raffaellino Carli, 166 n. — Tavola d'altare di Lorenzo di Credi, 387.

COLLEZIONE BARDINI: *L'Adorazione dei pastori*, dell'Ortolano, 96.

DUOMO: Dipinto di Andrea del Castagno, 194 n.

GALLERIA BUONARROTI: *La Madonna della Scala*, di Michelangelo; questione intorno al suo modello, 386.

GALLERIA PITTI: Ritratto di Leone X dipinto da Raffaello, 267 — *Sacra Famiglia*, di Lorenzo di Credi, 341.

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI: Disegno di Cosmè Tura, erroneamente attribuito a Francesco del Cossa, 94 — Disegno di Matteo Balducci, stato già attribuito al Pinturicchio, 175 — Schizzo a penna di Ercole Roberti per una parte della predella di Dresda, 177 — *La Divina Commedia*, illustrata da Federico Zuccaro, 227 — Ritratto attribuito ad Antonio Pollaiuolo, 254 — *Il S. Sebastiano*, del Sodoma, 255 — *La Fornarina*, di Sebastiano del Piombo, 267 — *Sacra Famiglia*, di Cima da Conegliano, 272 n. — *Cristo in croce con santi*, del Palmezzano, 288, 456 — *L'Adorazione e il Riposo nella fuga in Egitto*, del Correggio, 295 — Ritratto di Francesco Ferrucci, acquistato di recente, 308 — Allegoria a monocromato, di Luca Signorelli, di recente acquistata, 310 — *Sacra Famiglia*, schizzo del Bandinelli, 387 — *L'Annunciazione*, di Lorenzo di Credi — Schizzo del Bambino, dello stesso — Presunto ritratto di Andrea Verrocchio, dello stesso — *S. Agostino* e preteso ritratto di Pico della Mirandola, ora identificato per Piero de' Medici, da ascrivere al Botticelli, 387 — Ritratto di Evangelista Scappi, dipinto dal Francia — *La Madonna del Pozzo*, di Giulio Bugiardini, 394 — Tavola d'altare, di Domenico da Venezia, 396. Istituto storico dell'arte, 148.

MUSEO NAZIONALE: Busto di donna, in marmo, del Verrocchio, 393 — Statua di *Angelo che suona*, attribuita all'Orcagna, d'incerto autore, 484.

MUSEO DI S. MARIA NOVELLA: Modello di una *Madonna* in terra cotta, di Andrea Verrocchio, 51.

OPERA DEL DUOMO: Rilievo nel dossale d'argento di Andrea Verrocchio, 51.

PALAZZO ALESSANDRI: Quattro tavolette di Benozzo Gozzoli, ascritte al Pesellino, 158.

## Forlì

CASA CROPPI: *Il Battesimo di Gesù*, di Marco Palmezzano, 458.

CASA FORNASARI: Lunetta dipinta da Marco Palmezzano, 342.

CASA MARTINI: *Il Presepio* e *il S. Girolamo*, tavolette di Marco Palmezzano, 348.

CASA PALMEZZANI, 188 n. — Croce di bronzo rinvenuta nella sepoltura di Marco Palmezzano, 472 n.

CASA ROMAGNOLI: *La Morte del Battista*, frammento di un sott'altare di Marco Palmezzano, 466.

CHIESA DI S. ANTONIO ABATE: *Incontro della Vergine con S. Elisabetta*, di Marco Palmezzano, 455.

CHIESA DI S. BIAGIO: Trittico di Marco Palmezzano, 274 — Affreschi di Melozzo e del Palmezzano nella cappella Bonucci, 337 — Lunetta dello stesso, dipinta forse su cartoni di Melozzo, 276, 337 — Sepoltura della famiglia Bonucci, 337 n. — Monumento a Barbara Manfredi, nella cappella di S. Bernardino, 339 — Cupola della quarta cappella con dipinti del Palmezzano — Trittico, dello stesso, ivi, 340.

CHIESA DI S. MARIA IN SCHIAVONIA: Suo riattamento — Affreschi distrutti o levati, 477, 478 n.

CHIESA DI S. MERCURIALE: *L'incontro di Maria con Elisabetta*, erroneamente attribuito a Cosmè Tura, da ascrivere a un imitatore di Bartolomeo da Forlì e del Rondinello, 197 n. — *Gesù crocifisso*, del Palmezzano, 280 — *Madonna con santi*, dello stesso, 290 (N.B. Questi due ultimi quadri si trovano ora nella casa del parroco) — *La Concezione e santi*, dello stesso, 348 — *Gesù risorto*, attribuito a Guglielmo Organi, 476.

CHIESA DI S. PELLEGRINO: *Madonna col Bambino*, di Guglielmo Organi, 476.

COLLEZIONE ALBICINI: Due tavolette di sott'altare, di Marco Palmezzano, 352 — *Sacra Famiglia*, dello stesso, 357, 455 — Replica del *Battesimo di Gesù*, dello stesso, 459 — Replica dell'*Andata al Calvario*, dello stesso, 460.

COLLEZIONE AMADIO: Frammenti di un quadro del Palmezzano, 464.

COLLEZIONE CAMPI: *Sacra Famiglia*, di Marco Palmezzano — Due frammenti di sott'altare, *S. Pietro e S. Paolo*, dello stesso, 460.

**Casiglio**

CHIESA: *Madonna con santi*, del Palmezzano, 308.

**Casteldimezzo**

CHIESA ARCIPRETALE: *Madonna in trono col Bambino e santi*, di scuola veneta, erroneamente attribuita a Melozzo e al Palmezzano, 468.

**Castrocaro**

CHIESA DI S. FRANCESCO: Pala d'altare, di Marco Palmezzano, 341.

CHIESA DI S. MARIA: Cornice che racchiudeva un dipinto del Palmezzano, 342 n.

**Cesena**

GALLERIA COMUNALE: *Madonna in trono e santi*, di Antonio Aleotti, 106.

**Cingoli**

CHIESA: Pala di Lorenzo Lotto, 380.

**Cividale**

ORATORIO DI S. MARIA: Decorazione a stucchi, 109 n.

**Civitanova - Marche**

CHIESA DI S. MARIA: Costruzione cominciata da Giorgio da Sebenico, 409.

**Colonia**

MUSEO: *Madonna col Bambino e santi*, di Benozzo Gozzoli, 247.

**Cordoba (Repubblica Argentina)**

Monumento a Garsfield, scolpito da Giulio Tadolini, 67.

**Costantinopoli**

CHIESE DI AGJA SOPHA, KALENDER DSCHAMI e KHARIJÉ DSCHAMI: Bassorilievi di marmo, imitazioni di antiche porte in legno, 390.

MUSEO TSCHIMILI-KJÖSCHK: Antico rilievo bizantino, 390.

**Cotignola**

CHIESA DEI MINORI OSSERVANTI: *Decollazione di S. Giovanni*, del Palmezzano, ora scomparsa, 278 n.

**Crea**

SANTUARIO: Sua illustrazione, 494.

**Crema**

COLLEZIONE TADINI: Replica dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.

**Cremona**

CHIESA DI S. ANGELO: Copia della *Madonna della scodella*, del Correggio, eseguita da Bernardino Gatti, 295 n.

**Dresda**

R. GALLERIA: Tavola con episodi della vita di S. Zanobi, dipinta dal Botticelli, 160 — Predella di Ercole Roberti, 177 — Tavola di Cima da Conegliano, 264 — Pitture di Bernardo Bellotto, 267 — *La Madonna di S. Francesco*, del Correggio — Schizzo del *S. Giorgio*, dello stesso, 293 — *Madonna*, di Lorenzo di Credi, 387.

**Dublino**

GALLERIA NAZIONALE: *Madonna con santi*, di Marco Palmezzano, 347, 355.

**Fabriano**

PINACOTECA COMUNALE: *Madonna col Bambino e santi*, da attribuirsi a Pergentile e a Venanzo da Camerino, 83 n.

**Faenza**

CASA FERNANI: *Madonna con santi*, di Marco Palmezzano, 355.

PINACOTECA: *Madonna*, di Marco Palmezzano, 286 — *Tobia e l'arcangelo Raffaele*, dello stesso, 336 — Replica dell'*Andata al Calvario*, dello stesso, stata già attribuita a Giovanni Bellini, 459 — Frammenti della tavola degli Agostiniani di Cesena, dello stesso, 460.

**Ferrara**

CHIESA DI S. ANTONIO IN POLESINE: Affreschi e tavole del soffitto, di scuola ferrarese, 96.

CHIESA DI S. APOLLINARE: Affresco di scuola ferrarese rappresentante la *Resurrezione*, 95.

CHIESA DELLA ROSA: *La Pietà*, di Guido Mazzoni, 54.

COLLEZIONE SANTINI: *Madonna*, di scuola ferrarese — *La Crocifissione*, ritenuta opera giovanile di Ercole Grandi — *La Crocifissione*, dell'Ortolano, 96.

COLLEZIONE TESTA: Quadro di Alberto di Ferrara, 106.

COLLEZIONE VENDEGHINI: *Madonna col Bambino*, di Ercole Roberti, 94 — *Adorazione*, di scuola ferrarese, 96.

MONASTERO DI S. CATERINA: Pitture di Ettore Bonacossi, 298.

PALAZZO SCHIFANOIA: Affreschi, 92.

PINACOTECA: Due tondi di Cosmè Tura, rappresentanti il *Martirio di S. Aurelio*, 92 — *La S. Maddalena Egiziana*, ritenuta opera giovanile di Ercole Grandi, 96 — Quadretto di Antonio Aleotti, 106.

**Firenze**

ACCADEMIA DI BELLE ARTI: *Tobia e i due angeli*, tavola attribuita al Verrocchio e al Botticelli, 387.

ARCHIVIO DI STATO: Codice miniato da Attavante, 145.

BATTISTERO: Porte — Il rilievo rappresentante la *Visita della regina Saba*; sua analogia con l'affresco della *Scuola d'Atene*, di Raffaello, 391.

BIBLIOTECA MEDICEO-LAURENZIANA: Corali miniati da Francesco d'Antonio del Cherico — Codici miniati da Attavante, 145 — Codici miniati della *Divina Commedia*, 226 — Illustrazioni alla *Divina Commedia*, di Giovanni della Strada, 227.

BIBLIOTECA NAZIONALE: Codice palatino del Petrarca, miniato da Attavante, 145 — Il codice dell'Anonimo Gaddiano, 220.

BIBLIOTECA RICCARDIANA: Codice miniato della *Divina Commedia*, 226.

CENACOLO DI S. ONOFRIO: *Natività*, da attribuirsi a Lorenzo Lotto (già nella Galleria Ferroni), 380.

CHIESA DI S. CROCE: Pitture di Domenico Veneziano accanto alla cappella Cavalcanti, 396.

CHIESA DI S. EGIDIO: Affreschi del coro, dipinti da Andrea del Castagno e da Domenico Veneziano, 396.

CHIESA DI S. MARIA NOVELLA: Affreschi degli Orcagna, 34, 227.

CHIESA DI OR S. MICHELE: Sua storia e sue vicende, 223.

CHIESA DI S. SPIRITO: *Madonna col Bambino e santi*, da attribuirsi a Raffaellino Carli, 166 n. — Tavola d'altare di Lorenzo di Credi, 387.

COLLEZIONE BARDINI: *L'Adorazione dei pastori*, dell'Ortolano, 96.

DUOMO: Dipinto di Andrea del Castagno, 194 n.

GALLERIA BUONARROTI: La *Madonna della Scala*, di Michelangelo; questione intorno al suo modello, 386.

GALLERIA PITTI: Ritratto di Leone X dipinto da Raffaello, 267 — *Sacra Famiglia*, di Lorenzo di Credi, 341.

R. GALLERIA DEGLI UFFIZI: Disegno di Cosmè Tura, erroneamente attribuito a Francesco del Cossa, 94 — Disegno di Matteo Balducci, stato già attribuito al Pinturicchio, 175 — Schizzo a penna di Ercole Roberti per una parte della predella di Dresda, 177 — La *Divina Commedia*, illustrata da Federico Zuccaro, 227 — Ritratto attribuito ad Antonio Pollaiuolo, 254 — Il *S. Sebastiano*, del Sodoma, 255 — La *Fornarina*, di Sebastiano del Piombo, 267 — *Sacra Famiglia*, di Cima da Conegliano, 272 n. — *Cristo in croce con santi*, del Palmezzano, 288, 456 — *L'Adorazione e il Riposo nella fuga in Egitto*, del Correggio, 295 — Ritratto di Francesco Ferrucci, acquistato di recente, 308 — Allegoria a monocromato, di Luca Signorelli, di recente acquistata, 310 — *Sacra Famiglia*, schizzo del Bandinelli, 387 — *L'Annunciazione*, di Lorenzo di Credi — Schizzo del Bambino, dello stesso — Presunto ritratto di Andrea Verrocchio, dello stesso — *S. Agostino* e preteso ritratto di Pico della Mirandola, ora identificato per Piero de' Medici, da ascriversi al Botticelli, 387 — Ritratto di Evangelista Scappi, dipinto dal Francia — La *Madonna del Pozzo*, di Giulio Bugiardini, 394 — Tavola d'altare, di Domenico da Venezia, 396. Istituto storico dell'arte, 148.

MUSEO NAZIONALE: Busto di donna, in marmo, del Verrocchio, 393 — Statua di *Angelo che suona*, attribuita all'Orcagna, d'incerto autore, 484.

MUSEO DI S. MARIA NOVELLA: Modello di una *Madonna* in terra cotta, di Andrea Verrocchio, 51.

OPERA DEL DUOMO: Rilievo nel dossale d'argento di Andrea Verrocchio, 51.

PALAZZO ALESSANDRI: Quattro tavolette di Benozzo Gozzoli, ascritte al Pesellino, 158.

Forlì

CASA CROPPI: Il *Battesimo di Gesù*, di Marco Palmezzano, 458.

CASA FORNASARI: Lunetta dipinta da Marco Palmezzano, 342.

CASA MARTINI: Il *Presepio* e il *S. Girolamo*, tavolette di Marco Palmezzano, 348.

CASA PALMEZZANI, 188 n. — Croce di bronzo rinvenuta nella sepoltura di Marco Palmezzano, 472 n.

CASA ROMAGNOLI: La *Morte del Battista*, frammento di un sott'altare di Marco Palmezzano, 466.

CHIESA DI S. ANTONIO ABATE: *Incontro della Vergine con S. Elisabetta*, di Marco Palmezzano, 455.

CHIESA DI S. BIAGIO: Trittico di Marco Palmezzano, 274 — Affreschi di Melozzo e del Palmezzano nella cappella Bonucci, 337 — Lunetta dello stesso, dipinta forse su cartoni di Melozzo, 276, 337 — Sepoltura della famiglia Bonucci, 337 n. — Monumento a Barbara Manfredi, nella cappella di S. Bernardino, 339 — Cupola della quarta cappella con dipinti del Palmezzano — Trittico, dello stesso, ivi, 340.

CHIESA DI S. MARIA IN SCHIAVONIA: Suo riattamento — Affreschi distrutti o levati, 477, 478 n.

CHIESA DI S. MERCURIALE: *L'incontro di Maria con Elisabetta*, erroneamente attribuito a Cosmè Tura, da ascriversi a un imitatore di Bartolomeo da Forlì e del Rondinello, 197 n. — *Gesù crocifisso*, del Palmezzano, 280 — *Madonna con santi*, dello stesso, 290 (N.B. Questi due ultimi quadri si trovano ora nella casa del parroco) — *La Concezione e santi*, dello stesso, 348 — *Gesù risorto*, attribuito a Guglielmo Organi, 476.

CHIESA DI S. PELLEGRINO: *Madonna col Bambino*, di Guglielmo Organi, 476.

COLLEZIONE ALBICINI: Due tavolette di sott'altare, di Marco Palmezzano, 352 — *Sacra Famiglia*, dello stesso, 357, 455 — Replica del *Battesimo di Gesù*, dello stesso, 459 — Replica dell'*Andata al Calvario*, dello stesso, 460.

COLLEZIONE AMADIO: Frammenti di un quadro del Palmezzano, 464.

COLLEZIONE CAMPI: *Sacra Famiglia*, di Marco Palmezzano — Due frammenti di sott'altare, *S. Pietro e S. Paolo*, dello stesso, 460.

COLLEZIONE GUARINI: Replica dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.

COLLEZIONE PAOLUCCI: *Sacra Famiglia*, di Marco Palmezzano, 460.

DUOMO: *S. Rocco*, di Marco Palmezzano, 336 — Pitture dello stesso nella cappella di S. Valeriano, ora distrutte, 340 — Porta intagliata da Marino Cedrino, 404 n. — La *Madonna delle grazie*, di Guglielmo Organi, 476 — La *Madonna del fuoco*, di Lattanzio da Forlì, 479.

GINNASIO: Ritratto di Marco Palmezzano dipinto da sè stesso o da Francesco Menzocchi, 189.

PINACOTECA: *Madonna col Bambino*, di Giovanni Battista Rosetti, 196 n. — *S. Girolamo*, attribuito a Bartolomeo da Forlì, 196 — *L'Incoronazione*, di Baldassarre Carrari, 198 — *Sacra Famiglia*, di Marco Palmezzano — Tavoletta attribuita allo stesso, 270 n. — *Cristo in croce con santi*, dello stesso, 278 — *Madonna di casa Denti*, dello stesso, 281 — *L'Annunciazione*, di Melozzo e del Palmezzano, 285, 347 — *L'Annunciazione*, del Palmezzano, 286 n., 347 — *Glorificazione di S. Antonio*, dello stesso, 289 — *Madonna con santi*, dello stesso, 335 — Ritratto di Melozzo da Forlì, 338 n. — *La Comunione degli apostoli*, del Palmezzano, 344 — *La Fuga in Egitto e la Presentazione al tempio*, tavole dello stesso, 348 — *S. Elena*, dello stesso, 357 n. — *Madonna con santi*, dello stesso, 455 n. — *Gesù che porta la croce*, dello stesso, 459 — *Il Padre Eterno benedicente*, lunetta dello stesso, 464 — Presunto ritratto di Cesare Borgia, forse di Nicolò Rondinello, 468 — *Crocifisso*, di Duccio senese, 476 — *Madonna col Bambino* (nel magazzino della Pinacoteca), da ascriversi a Guglielmo Organi, 477 — Affresco da attribuirsi a Baldassarre Carrari, 478.

#### Forlimpopoli

CHIESA DEI SERVI: *Annunciazione*, di Marco Palmezzano, 458.

#### Genova

CAMPOSANTO: Monumento alla duchessa di Galliera, scolpito da Giulio Monteverde, 67.

#### Gerenzano

CHIESA: *Pietà*, ascritta a Bartolomeo Vivarini, da attribuirsi ad Alvise Vivarini, 308.

#### Giornico (Canton Ticino)

CHIESA, 146.

#### Glasgow

GALLERIA: Catalogo — Statua di *Venere*, ritenuta opera del Bernini, 375 — *Natività*, di Francesco Francia — *Madonna in trono col Bambino e santi*, da at-

tribuirsi a Rocco Marconi, 376 — *Cristo e l'adultera*, attribuito a Giorgione — *Sacra Famiglia*, attribuita a Bonifacio Veronese — *Sacra Famiglia*, ascritta a Tiziano — *Madonna col Bambino*, di Giovanni Gossaert — Autoritratto di Rembrandt, 378.

#### Grottaferrata

BADIA: Mosaico bizantino con le figure degli apostoli, 117.

#### Gubbio

GALLERIA RANGHIASCI-BRANCALONI: Replica dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.

#### Hermannstadt

PINACOTECA: Catalogo pubblicato di recente — Ritratto dipinto da Giovanni van Eyck — Due ritratti del Memling — Tavole di Jan Victor — *S. Girolamo*, quadro firmato di Lorenzo Lotto, 379.

#### Italia

Gli antichi archi trionfali, 395.

#### Karlsruhe

KUNSTHALLE: *S. Sebastiano*, di Marco Palmezzano, 272.

#### Lentate

CHIESA: *Madonna con santi*, di Baldassarre Carrari, 310.

#### Liverpool

GALLERIA: Predella di Ercole Roberti, 177.

#### Locarno

CASTELLO: Logge, stemmi e altre decorazioni, 146.

#### Londra

BURLINGTON FINE-ARTS CLUB: Esposizione di lavori dell'arte emiliana, 89, 153 — Due tavole del Botticelli e una *Madonna* della sua scuola, 160 — Tavola attribuita a Filippino Lippi, 162 — Quadro attribuito a Melozzo da Forlì, 174 — *Madonna*, di Andrea Solario, 255 — Due dipinti del Parmigianino — *Madonna col Bambino*, di Giovanni Bellini, 260 — *Madonna*, di uno scolaro del Bellini — *Madonna col Bambino e santi*, di Vincenzo Catena — Altra tavola del medesimo — *S. Girolamo*, da attribuirsi al Basaiti, 262 — *Il Salvatore mundi*, attribuito al Cima — *Madonna*, di Carlo Crivelli — *Madonna*, d'ignoto artista della scuola veneta, 264 — *Madonna*, di Tiziano — *Disputa di Gesù fra i dottori*, di Paris Bordone — *Adorazione dei pastori*, di Leandro Bassano — Pitture di Bernardo Bellotto, 267 — Due quadri di Nicolò Giolfino — Ritratto di un suonatore di flauto, di Girolamo Savoldo, 268.

COLLEZIONE BENSON: *La Fuga in Egitto*, di Cosmè Tura, 94 — *L'Adorazione dei magi*, di Baldassarre Carrari, 199 — *Il Congedo della Vergine*, del Correggio, 293.

COLLEZIONE HESELTINE: Disegno attribuito alla bottega del Bandinelli, corrispondente alla *Madonna della Scala*, di Michelangelo, 386.

COLLEZIONE MALCOLM: Disegni di Leonardo da Vinci, 49 — Esposizione dei disegni di questa raccolta al British Museum, 153.

COLLEZIONE MOND: *L'Annunciazione*, del beato Angelico, 64 n. — *Madonna*, di Tiziano, 267 — Creduto ritratto d'Isabella d'Este, dipinto dal Pordenone — *La Flora*, di Palma il vecchio, 268 n.

COLLEZIONE NORTHBROOK: *Madonna*, di Sebastiano del Piombo, 267.

COLLEZIONE PAOLUCCI: *S. Girolamo*, di Marco Palmezzano, 458.

COLLEZIONE SEYMOUR: Ritratto femminile, del Botticelli, 394.

Esposizione di quadri di G. A. Sartorio, 67. — Esposizione d'arte italiana, 268.

GALLERIA DI GRAFTON STREET: Esposizione *Fair Women*: Creduto ritratto d'Isabella d'Este, del Pordenone — *La Lucrezia*, di Lorenzo Lotto — *La Flora*, di Palma il vecchio — Ritratto muliebre, di Paris Bordone, 268 n.

GALLERIA NAZIONALE: *La Madonna dalle roccie*, attribuita a Leonardo da Vinci, 59 — Parte mediana dell'ancona Roverella, dipinta da Cosmè Tura, 90 — *I Santi Sebastiano, Giacomo e Demetrio*, dell'Ortolano, 96 — *Il S. Michele*, di fra Carnevale, 170 — *L'Orazione nell'Orto*, di Giovanni Bellini, 178 — Quadro firmato di Bartolomeo Veneto, 254 — *S. Girolamo*, del Cima e del Basaiti, 262 — *S. Girolamo*, quadretto attribuito ad Antonello da Messina, 266 — *L'Adorazione dei pastori*, di Girolamo Savoldo, 268 — Ritratto di Ludovico Martinengo dipinto da Bartolomeo da Venezia, 297 — Presunto ritratto di Francesco Ferruccio, dipinto da Piero di Cosimo, 308 — *L'Adorazione dei magi*, disegno del Peruzzi, 314 — Lunetta con la rappresentazione della *Pietà*, del Palmezzano, che in origine faceva parte della tavola della *Comunione*, ora nella Pinacoteca di Forlì, 346 n. — Avanzi di un tabernacolo di Domenico da Venezia, 396.

BRITISH MUSEUM: Esposizione di disegni italiani, 153 — Disegno di Timoteo Viti, recentemente acquistato, 175 — Disegno di Antonello da Messina, già nella collezione Malcolm, 264 — Il libro di preghiere della duchessa Bona di Savoia, 385.

NEW GALLERY: Esposizione d'arte italiana, 153 — Lavori ascritti a Giotto, a Cimabue, a Masaccio, al Pesellino — *Crocifissione*, di Duccio di Buoninsegna, e altri due quadri attribuiti allo stesso — Trittico di Taddeo Gaddi — *La Vergine miracolosa*

*col papa Leone IX*, di Antoniasso Romano, 154 — Tavole attribuite al Botticelli, a Filippo Lippi, a Lorenzo di Credi, al Ghirlandaio, a Piero di Cosimo — Tavola di Liberale da Verona, ascritta a Filippo Lippi — Due tavole del Pesellino, attribuite a Piero di Cosimo — Tre dipinti attribuiti al Pesellino, uno dei quali da ascrivere a Benozzo Gozzoli, 156 — Due quadri attribuiti a quest'ultimo — Due pitture di Piero di Lorenzo, pratese, 158 — *La Morte di Lucrezia*, del Botticelli, 160 — Tavole attribuite a Filippino Lippi — Quattro santi da attribuirsi allo stesso — *La Spedizione degli Argonauti*, tavola d'autore incerto, forse fiammingo, 162 — Due *Madonne* di Raffaellino del Garbo — Dipinto di Raffaellino Carli, 163 — Quadri attribuiti al Ghirlandaio — *La Nascita di S. Giovanni*, di Francesco Granacci — *Madonna*, dello stesso, 166 — *Il Battesimo di S. Apollonia*, dello stesso — *Gli Argonauti in Colchide*, tavo'la della scuola del Ghirlandaio — Tavola ascritta a Piero di Cosimo, da attribuirsi al Robetta — Ritratto virile attribuito a Pietro Pollaiuolo, di scuola lombarda — *Madonna*, della stessa scuola, attribuita al Verrocchio o al Solari — Due dipinti di Lorenzo di Credi — Altri quadri a lui attribuiti, 168 — Quadri ascritti al Signorelli — Due quadri attribuiti a Piero della Francesca — Due *Natività*, di fra Bartolomeo — Altri quadri a lui attribuiti — Quadri ascritti ad Andrea del Sarto — Pittura attribuita a Mariotto Albertinelli, 170 — Due ritratti dipinti dal Franciabigio — *S. Giovanni*, attribuito al Bugiardini — Ritratto, del Bacchiacca — *Ecce Homo*, di Francesco di Gentile da Fabriano — Tre quadri di Bernardino di Mariotto, due dei quali ascritti alla scuola del Signorelli, 172 — *Sacra Famiglia*, attribuita a Girolamo Genga — *Madonna col Bambino e santi*, da attribuirsi allo stesso — Dipinti attribuiti al Perugino e al Pinturicchio — *Pietà*, ascritta a Timoteo Viti, da attribuirsi alla scuola del Costa — Due tavole ascritte al Signorelli, da attribuirsi a Matteo Balducci, 174 — Dipinti attribuiti a Raffaello, 175 — Ritratto di Ferry Carondelet, pure attribuito a Raffaello, da ascrivere a Sebastiano del Piombo, 176, 266 — Due quadri di Perino del Vaga, uno de' quali attribuito a fra Bartolomeo, 176 — Ritratto virile attribuito al Foppa — *S. Agostino*, del Borgognone — Ritratto di giovane gentiluomo, dipinto da Ambrogio de Predis — Altro ritratto, della sua maniera, 250 — Ritratto di gentildonna, da attribuirsi a Bernardino de' Conti — Ritratto attribuito al Bramantino — *Madonna*, del Solaro, 254 — Tavole attribuite a Leonardo — Tavole del Sodoma, 255 — Due *Madonne*, di Giampietrino — *Madonna*, di Cesare da Sesto, 256 — Ritratto di una signora, cogli attri-

buti della Maddalena, dipinto da Giampietrino, erroneamente ascritto al Solario, 257 — Tavole del Luini — Ritratto muliebre, dello stesso — *Sacra Famiglia*, di Gaudenzio Ferrari — *Madonna*, attribuita allo stesso, 258 — Dipinti attribuiti al Correggio — Tavola da ascrivere a Michelangelo Anselmi, 260 — Ritratto muliebre, attribuito a Domenico Ghirlandaio, da ascrivere a Vittore Carpaccio — Ritratti attribuiti ad Antonello da Messina, 264 — Preteso ritratto di Bartolomeo Alviano, attribuito a Jacopo de' Barbari, 266 — *S. Uberto*, del Pisanello — Quadro di fra Liberale, attribuito a Filippo Lippi — Quadro ascritto al Carotto, 268.

SOUTH KENSINGTON MUSEUM: Schizzo in terra cotta per il monumento Forteguerra, di Andrea Verrocchio, 50 — Quadretto di Carlo Crivelli, 264 n.

WEST GALLERY: *Madonna col Bambino*, attribuita al Solario, 255.

#### Loreto

BASILICA DI S. MARIA: Lavori di Marino Cedrino, 404 n.

PALAZZO MAGGIORE DI SANTA CASA: Dieci quadri di Lorenzo Lotto, 380.

#### Lugano

CHIESA DI S. MARIA DEGLI ANGELI: Affreschi del Luini e degli scolari di Leonardo, 146.

#### Macerata

CHIESA DI S. GIUSTO: La *Crocifissione*, di Lorenzo Lotto, 380.

TORRE DEL COMUNE: Sua costruzione, 404 n.

#### Madrid

PINACOTECA DEL PRADO: Copia di un ritratto dipinto dal Bronzino — *L'Annunciazione*, del beato Angelico — Ritratto del medico Pieronaria, dipinto da Lucia Anguissola — Tavola del Bassano — Tavola di Giovanni Bellini — Testa di vecchia, dipinta dal Nogari — Due ritratti attribuiti ad Angelo Bronzino — *S. Girolamo*, di Antonio Campi, erroneamente ascritto a Bernardino — Ritratto ascritto a Girolamo Carpi, da attribuirsi al Bronzino — Tavola di Rocco Marconi attribuita al Catena, 64, 262 — *Noli me tangere*, del Correggio, e altri quadri a lui attribuiti — Quadro di Daniele Crespi — *Madonna*, attribuita a Gerino da Pistoia — *Madonna*, ascritta a Giorgione, da attribuirsi a Tiziano — *Sacra Famiglia*, di un imitatore di Giulio Romano — Ritratto di un vecchio, dipinto dal Greco — Tavola del Guercino — Copie da Guido Reni — Tavola di Lorenzo Lotto — Copia da Bernardino Luini — *L'Adorazione dei pastori*, ascritta a Palma il vecchio, da attribuirsi a Bonifazio Veronese — *Sposalizio di S. Caterina*, detto di Palma il giovane,

da ascrivere al Tintoretto — Copia di un quadro del Parmigianino — *Sacra Famiglia*, attribuita al Pontormo, 65 — *Madonna*, attribuita al Pordenone, da ascrivere a Giorgione, 66.

#### Manchester

COLLEZIONE RICHOLS: Replica del *Battesimo di Gesù*, di Marco Palmezzano, 459.

Marche di vari stampatori italiani, 218.

#### Matelica

CHIESA DI S. FRANCESCO: *Madonna in trono col Bambino e santi*, tavola di Marco Palmezzano, attribuita a Melozzo da Forlì, 82 n., 284, 342.

#### Milano

BASILICA DI S. AMBROGIO: Decorazioni a stucchi, ora demolite, 109 n.

BIBLIOTECA AMBROSIANA: Tavola di Giovanni Gossaert, 378.

BIBLIOTECA NAZIONALE: La *Crocifissione*, miniatura ferrarese in un messale del 1503, 180.

CHIESA DEI CAPPUCINI: *La SS. Trinità*, quadro di Timoteo Viti, 182, 310 — *Gesù risorto*, tavoletta attribuita a Marco Palmezzano, 467.

CHIESA DI S. MARIA DELLE GRAZIE: Il *Cenacolo*, di Leonardo da Vinci e le sue riproduzioni, 41 — Album contenente le riproduzioni dei disegni delle teste, esistenti nel castello di Weimar, 314 — Pitture decorative da attribuirsi a Bernardino de' Rossi, 316.

CHIESA DI S. MAURIZIO: Il *Martirio di S. Caterina*, dipinto dal Luini, 174.

COLLEZIONE CEREDA: Il *S. Paolo*, di Geminiano de' Benzonchi, 106.

COLLEZIONE CRESPI: La *Natività*, del Correggio, 293.

COLLEZIONE FRIZZONI: Disegno di Ercole Roberti, 94 — *S. Girolamo*, di Marco Zoppo, 458 n.

COLLEZIONE VISCONTI-VENOSTA: *S. Antonio da Padova*, dell'Ortolano, 96.

COLLEZIONE VITTADINI: Ritratto di gentiluomo dipinto da Bernardino de' Conti, 254.

COLLEZIONE VOLPI: La *Giuditta*, di Marco Palmezzano, 358.

COLLEZIONE PRIVATA NON INDICATA: Disegno di Ercole Roberti, rappresentante *Un sacrificio pagano*, 177.

LIBRERIA TRIVULZIANA: Tre codici con miniature attribuite ad Attavante, 145.

MUSEO ARCHEOLOGICO: Rilievo appartenente alla cattedra d'avorio del vescovo Massimiano di Ravenna, 308.

MUSEO ARTISTICO MUNICIPALE: Ritratto di Rembrandt, 378 — Tavoletta di Lorenzo Lotto rappresentante la *Storia di Loth*, 380.

MUSEO POLDI PEZZOLI: Santo vescovo, dipinto da Cosmè Tura, 90 — Ritratto, attribuito a Piero della Francesca, 170 — *Ecce Homo*, di Andrea Solario, 255 — Tavola di Giampietrino, 257 — Ritratto virile, di Marco Palmezzano, 466.

PINACOTECA DI BRERA: Pala di Ercole Roberti, 94, 177, 268 — Tre dipinti di Timoteo Viti, 182 — Tavola di scuola veneziana, stata già attribuita a Baldassarre Carrari, 199 — Dipinti di Vincenzo Foppa, 250 — Quadro di Giampietrino, 258 — Tavoleta del Cima, stata già attribuita al Basaiti, 264 — *Natività*, del Palmezzano, e *Madonna con santi*, dello stesso, 276 — *Incoronazione della Vergine*, dello stesso, 278.

**Modena**

BIBLIOTECA PALATINA: Sei codici miniati da Attavante, 145.

CHIESA DI S. PIETRO: *La Pietà*, dell'Ortolano, 96 — Quadro ascritto al Dosso, da attribuirsi al Rondani, 102.

DUOMO: Tondi nelle crociere della volta della sagrestia, dipinti da Francesco Bianchi Ferrari, 106 — Pitture a finto mosaico, che decorano l'abside, 116.

R. GALLERIA ESTENSE: Due dipinti di Gian Gherardo dalle Catene — *Madonna in trono con santi*, attribuita al Garofalo, 102 — *L'Annunciata*, di Francesco Bianchi Ferrari, compiuta da Antonio Scaccieri, 106 — *La Morte di Lucrezia*, di Ercole da Ferrara, 178 — Quattro tavolette di uno scolaro degli Erri — Altre due tavolette della stessa scuola — Aperture di nuove sale della Galleria — Recenti acquisti, doni e depositi: *Madonna*, attribuita a fra Barnaba da Modena; *Paesaggio*, dello Zuccarelli; *Madonna*, di Domenico Panetti; Quattro dipinti; Busto, scolpito dal Begarelli, 312; *S. Girolamo*, di Marco Meloni da Carpi; *Madonna*, del Quattrocento, 314 — Legato del marchese Campori: *Madonna col Bambino*, del Correggio; *Il Redentore che porta la Croce*, attribuito al Bonsignori; *Madonna col Bambino*, di Bartolomeo Montagna; Disegno di Giulio Romano, attribuito a Guido Reni, 314.

**Monaco**

PINACOTECA: Tavola di Filippino Lippi, 162 — *La Pietà*, di Raffaellino del Garbo, 163 — *S. Quirino*, quadro della scuola di Colonia, 168 — Ritratto di Giovanni Carondelet, 267 — *Madonna col Bambino e santi*, di Marco Palmezzano, 348, 352 — *Madonna col Bambino*, da attribuirsi a Lorenzo di Credi, 387.

**Monza**

BASILICA DI S. GIOVANNI: Il calice di Gian Galeazzo Visconti nel Tesoro della Basilica, 84.

**Motta del Friuli**

GALLERIA SCARPA: Ritratto virile, dipinto da Sebastiano del Piombo, 267.

**Muralto (Canton Ticino)**

CHIESA: Statua di S. Vittore, 146.

**Napoli**

MUSEO FILANGIERI: Legati del principe Filangieri e del cav. D'Ambra, 308.

MUSEO NAZIONALE: Tavola di Cesare Magno, stata erroneamente attribuita a Nicolò dell'Abate, 42 — *La Pietà*, dell'Ortolano, 96 — Il ciborio farnesiano, 151 — Due *Madonne*, di Girolamo Mainardi, 394.

**Nottingham**

CHIESA: Tavola da attribuirsi a Mariotto Albertinelli, 170.

**Nuovi Documenti**

Documenti relativi al Tura, a Michele dello Scalagna, al Verrocchio, a Guido Mazzoni, a Pellegrino Munari, al Boccaccino, ad Antonio Lombardi, a Cristoforo Solari, 52.

Antonello da Messina chiamato alla corte di Galeazzo Maria Sforza, 56.

I pittori degli Erri o del R, 132.

Pittori della corte ducale di Ferrara nella prima decade del secolo XVI, 296.

Documenti su Nicolò da Puglia, detto dall'Arca, 365.

Documenti su Giacomo Filippo Ditraldi, 366.

*La Santa Cecilia*, di Raffaello, 367.

Alfonso Lombardi e il duca di Modena. La data certa della morte del Lombardi, 368.

Un quadro di Ercole Procaccini, 368.

*Il S. Carlo*, di Guido Reni, 369.

Notizie su pitture di Guido Reni, Castellini, Cavodoni, Gilioli e Girolamo da Carpi in S. Salvatore a Bologna, 369.

Architetti, scultori, pittori, miniatori e orefici ricordati in atti giudiziari di Bologna, 370.

Documenti inediti su Benvenuto Cellini, 372.

Documenti inediti riguardanti Giorgio da Sebenico, 413.

Nuovi documenti sul monumento di Giulio II, 489.

**Orvieto**

CHIESA DI S. DOMENICO: Tomba del cardinale di Bray, scolpita da Arnolfo di Lapo, 486.

DUOMO: Affreschi del Signorelli nella cappella di S. Brizio, 227.

**Ossero**

CATTEDRALE: Lavori di Giorgio da Sebenico, 409.

CHIESA DI S. MARCO: Lavori di Giorgio da Sebenico, 409.

**Oxford**

COLLEZIONE ROBINSON: Un disegno di Michelangelo per una saliera, 151.

**Padova**

CHIESA DEGLI EREMITANI: Cappella Ovetari-Leoni: suoi dipinti, 191.

GALLERIA COMUNALE: Quadretto di Ercole Roberti, 94 — *Madonna col Bambino*, di Marco Palmezzano, 272 — *Replica dell'Andata al Calvario*, dello stesso, 460 — *Sacra Famiglia*, dello stesso, 468.

**Pago**

CHIESA DELLE MONACHE DI S. MARGHERITA: Cappella di S. Nicola, eseguita da Giorgio da Sebenico, 409.

CORTE EPISCOPALE: Ornamentazione compiuta da Giorgio da Sebenico, 408.

**Parenzo**

DUOMO: Descrizione della chiesa — Colonne e capitelli — Mosaici policromi, 107, 358 — Restauri, 116, 360.

**Parigi**

COLLEZIONE BONNAT: Disegni di Leonardo da Vinci, 49.

COLLEZIONE DREYFUS: Statuetta in terra cotta di Andrea Verrocchio, 50 — Bassorilievo attribuito a Desiderio da Settignano, modello o imitazione (?) della *Madonna della Scala* di Michelangelo, 386.

COLLEZIONE VALTON: Disegni di Leonardo da Vinci, 49.

MUSEO DEL LOUVRE: Studio per l'*Adorazione de' magi*, di Leonardo da Vinci, 49 — Studi di due angeli di Andrea Verrocchio, 50 — *La Madonna dalle roccie*, da attribuirsi a Leonardo da Vinci, 59 — *Erodiade con la testa di S. Giovanni*, della scuola del Luini, 65 n. — *La Pietà*, di Cosmè Tura, parte dell'ancona Roverella, 90 — *S. Tommaso d'Aquino*, di Benozzo Gozzoli, 244 — Ritratto di Giovanni Carondelet, 267 — *S. Girolamo*, di Lorenzo Lotto, 380 — *Madonna*, di Girolamo Minardi, 394 — *Cristo morto*, tavoletta del Palmezzano, 466.

**Parma**

PINACOTECA: *La Decollazione di S. Placido*, tela del Correggio, 65 — Disegno di maniera leonardesca, 255 — *La Madonna della scodella*, del Correggio — *La Concezione*, del Mazzola, 292 — *La Pietà*, la *Madonna del S. Girolamo* e l'*Annunciazione*, del Correggio, 295.

**Pavia**

CERTOSA: Affreschi di Bernardino de' Rossi, 316.

**Perugia**

Fontana, di Nicola e Giovanni da Pisa e di Arnolfo di Lapo, 486.

**Pesaro**

PINACOTECA: Pitture di Marco Zoppo, 270.

**Pisa**

ACCADEMIA DI BELLE ARTI: Due tavole di Benozzo Gozzoli, 240.

BATTISTERO: Pulpito scolpito da Nicola Pisano, 485.

CAMPOSANTO: Il *Trionfo della morte* e il *Giudizio Universale*, da attribuirsi a Francesco Traini, 21.

CHIESA DI S. CATERINA: *S. Tommaso d'Aquino*, di Francesco Traini, 37.

CONVENTO DI S. DOMENICO: *La Crocifissione*, di Benozzo Gozzoli — Tomba della beata Chiara Gambacorti, 241 — Affreschi di Benozzo Gozzoli, 242.

DUOMO: *Madonna col Bambino e santi*, di un imitatore del Gozzoli, 247 — Pulpito di Giovanni Pisano, 485.

MUSEO CIVICO: *S. Domenico*, di Francesco Francia, 29 — Due tavole attribuite a Benozzo Gozzoli — Tavola di Zenobio Machiavelli, 238 — *Madonna*, di Benozzo Gozzoli, 240 — Ritratto di Dante, erroneamente attribuito allo stesso, 247.

SEMINARIO ARCIVESCOVILE: Storie di S. Domenico, di Francesco Traini, 31, 33.

**Pistoia**

CHIESA DI S. GIOVANNI FUORCIVITAS: Pulpito di Fra Guglielmo, 486.

DUOMO: Tavola di Lorenzo di Credi, 387.

**Pizzighettone**

CHIESA DI S. BASSANO: Tre altorilievi di Balduccio da Pisa, 383.

**Pontecapriasca (Canton Ticino)**

CHIESA: Affreschi del Luini e degli scolari di Leonardo, 146.

**Prato**

CATTEDRALE: Due antifonari con miniature di Attavante, 145 — Gli affreschi della cappella dell'Assunta: questione dei loro autori, 395.

**Prato (Canton Ticino)**

PARROCCHIALE DI S. GIORGIO: Campanile romanzo, 146.

**Quinto (Canton Ticino)**

CHIESA: Campanile romanzo, 146.

**Ragusa**

PALAZZO RETTORALE: Restauro compiuto da Giorgio da Sebenico — Relazione di Michelozzo Michelozzi, 408.

TORRE MINIETA: Riparazione eseguita da Giorgio da Sebenico, 408.

**Ravenna**

- ACCADEMIA: *La Presentazione al tempio e il Presepio*, tavolette del Palmezzano, 348.  
 BIBLIOTECA CLASSENSE: Diario di Aurelio Filippini, 80.  
 CHIESA DI S. CROCE: Decorazioni a stucchi, 108 n.  
 MUSEO: Cattedra d'avorio del vescovo Massimiano, 308.

**Recanati**

- CHIESA DI S. AGOSTINO: Porta, cominciata da Giorgio da Sebenico, terminata da Giovanni Veneziano e da Michele di Giovanni da Milano, 447 n.  
 CHIESA DI S. DOMENICO: Ancona di Lorenzo Lotto, 379 — Affresco rappresentante *S. Vincenzo Ferrer*, dello stesso — *La Trasfigurazione*, dello stesso, 380 — Porta scolpita da Giorgio da Sebenico, 448 n.

**Reichenau**

- CHIESA DI S. GIORGIO: Affreschi dell'antica scuola pittorica di Monte Cassino, 388.

**Richmond**

- GALLERIA COOK: *La Deposizione*, dell'Ortolano, 96 — *La Medea*, di Ercole da Ferrara, 178.

**Rimini**

- BIBLIOTECA GAMBALUNGHIANA: Codice miniato da Attavante, 145.  
 TEMPIO MALATESTIANO: Sculture forse di Giorgio da Sebenico, 402.

**Roma**

- BASILICA DI S. AGNESE: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 127, 130 n.  
 BASILICA DI S. CECILIA IN TRASTEVERE: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 130 n.  
 BASILICA DEI SS. COSMA E DAMIANO: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 127, 130 n.  
 BASILICA DI S. GIOVANNI IN LATERANO: *L'Annunziata*, di Antonissimo Romano, attribuita al Francia, 278.  
 BASILICA DI S. PAOLO FUORI LE MURA: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 130 n. — Tabernacolo di Arnolfo di Lapo, 486.  
 BIBLIOTECA CORSINI: Disegni di Andrea del Sarto, 314.  
 BIBLIOTECA VATICANA: *La Bibbia urbinata e un messale con miniature di Attavante*, 145 — Codici miniati della *Divina Commedia*, 226.  
 CHIESA DI S. MARCO: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 130 n.  
 CHIESA DI S. MARIA DELLA PACE: Cappella Ponzetti: *Madonna*, di Baldassarre Peruzzi, 63.  
 CHIESA DI S. MARIA IN COSMEDIN: Colonne e archi decorati a stucchi, 108 n.  
 CHIESA DI S. MARIA IN DOMNICA: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 130 n.  
 CHIESA DI S. MARIA IN TRASTEVERE: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 130 n.

CHIESA DI S. PIETRO IN VINCOLI: Monumento di Giulio II — Nuovi documenti che vi si riferiscono, 489.

CHIESA DI S. PRASSEDE: Iscrizione sui mosaici dell'abside e della cappella di S. Zenone, 130 n. — Restauri ai mosaici, 361.

CHIESA DI S. SABINA: Porte, dell'antica arte bizantina, 390.

CHIESA DI S. STEFANO ROTONDO: Iscrizione sui mosaici dell'abside, 127, 130 n.

COLLEZIONE BLUMENSTIHL: Tavoletta col *Cristo morto*, di Marco Palmezzano, 358.

COLLEZIONE DE EPERIESY: Modello del Verrocchio per il rilievo del dossale d'argento di Firenze, 51.

COLLEZIONE HERTZ: Ritratto di donna dipinto dal Solaro, 255.

COLLEZIONE PARRAVICINI: *La Sacra Famiglia*, dell'Ortolano, 96.

COLLEZIONE PASSERI: *La Circoncisione*, di Cosmè Tura, 94.

COLLEZIONE SANTA FIORA: *L'Adorazione de' magi*, di Cosmè Tura, 94.

COLLEZIONE STROGANOFF: *S. Giovannino*, busto in terra cotta di Andrea Verrocchio, 51.

GALLERIA BORGHESE: *La Deposizione*, dell'Ortolano, 96.

GALLERIA CHIGI: *S. Antonio da Padova*, *S. Antonio Eremita* e *S. Cecilia*, dell'Ortolano, 96.

GALLERIA COLONNA: *Il vescovo Roverella coi santi Maurilio e Paolo*, parte dell'ancona Roverella, di Cosmè Tura — *L'Annunziata*, dello stesso — *La Vergine adorante il Bambino*, dello stesso, 90 — Ritratto ritenuto di Guidobaldo da Urbino, dipinto da Melozzo da Forlì, 174 — *Madonna col Bambino*, ascritta a Filippo Lippi, da attribuirsi a Lorenzo di Credi, 387.

GALLERIA DEL CAMPIDOGGIO: *S. Nicolò di Bari* e *S. Sebastiano*, dipinto dell'Ortolano, 96 — Ritratto di gentiluomo, dipinto da Lorenzo Lotto, 382.

GALLERIA DEL MONTE DI PIETÀ: Due tavole di Marco Palmezzano, 468.

GALLERIA DORIA PAMPHILY: *La Natività*, dell'Ortolano, 96.

GALLERIA LATERANENSE: *Madonna in trono col Bambino e i santi Girolamo e Giovanni Battista*, di Marco Palmezzano, 336, 344, 350 — *Madonna in trono col Bambino e sei santi*, dello stesso, 462.

GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA: *Cristo morto e la Maddalena*, gruppo di Filippo Cifariello, 67 — Riordinamento della Galleria, 68, 495 — Sala contenente gli studi di Filippo Palizzi e di Luigi Sabatelli, 495.

GALLERIA SPADA: Due repliche dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.

GALLERIA TORLONIA: Ritratto della maniera di Andrea Solaro, 254.

GROTTE VATICANE: *Madonna*, di Melozzo da Forlì, 277.

- MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE:** Due figure di *Vittoria*, di Eugenio Maccagnani, 68.
- ORATORIO DI S. VENANZIO AL LATERANO:** Iscrizione sui mosaici, 127, 130 n.
- PALAZZO ODESCALCHI:** Finto arazzo dipinto di recente da Lorenzo Valles, 496.
- VATICANO:** Affreschi di Raffaello nella Camera della Segnatura: pensiero fondamentale e significato simbolico, 390.
- VILLA FARNESINA:** Pitture di Baldassarre Peruzzi, 228 — *Le Nozze di Alessandro e di Rossane*, affresco del Sodoma, 394.
- Rontana**
- CHIESA:** *L'Adorazione dei magi*, del Palmezzano, 341, 354.
- Rovellasca**
- CHIESA:** *Madonna col Bambino*, attribuita a Jacopo Bellini, 308 — *Incoronazione della Vergine*, da ascrivere ad Andrea Previtali, 310.
- Rovigo**
- PINACOTECA COMUNALE:** Pala d'altare di Battista Dossi, attribuita al Garofalo, 102.
- Salvanesco**
- CHIESA:** Altare maggiore proveniente dalla Certosa di Pavia, 383 n.
- San Casciano**
- CHIESA DI S. MARIA:** Pulpito scolpito da Balduccio da Pisa, 384.
- Saronno**
- CHIESA DELL'INCORONATA:** Affresco del Luini, 258.
- Scozia**
- COLLEZIONE DI LORD WEMYSS:** Quadro di Girolamo Savoldo, 268 n.
- Sebenico**
- CATTEDRALE:** Ricostruzione di Giorgio da Sebenico, 405 — Lavori da lui eseguiti, 410.
- Siena**
- BATTISTERO:** Il pulpito scolpito da Nicola Pisano, 485.
- BIBLIOTECA COMUNALE:** Il taccuino di Baldassarre Peruzzi, 229.
- GALLERIA:** Tondo dipinto dal Sodoma, 168.
- Sigmaringen**
- GALLERIA:** *Madonna*, del Correggio, 314 — *S. Girolamo*, di Marco Palmezzano, 458.
- Siracusa**
- MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE:** Oggetti scavati nella necropoli di Fusco, di recente donati, 310.
- Spalato**
- CATTEDRALE:** Lavori di Giorgio da Sebenico, 406.
- Tafamello**
- Pitture di Antonio Alberti**, 89.
- Tolentino**
- CHIESA DI S. NICOLA:** Porta maggiore scolpita da Giovanni Rosso fiorentino — Coronamento della medesima, forse di Giorgio da Sebenico, 402.
- Torino**
- BIBLIOTECA NAZIONALE:** Codice illustrato della *Divina Commedia*, 227.
- COLLEZIONE DI S. M. IL RE:** Disegni di Leonardo da Vinci, 49.
- Trieste**
- BASILICA DI S. GIUSTO:** Rinsaldo del mosaico dell'abside, 130 n., 363.
- Urbino**
- DUOMO:** Tavola di Timoteo Viti, conservata nella sagrestia, 184.
- GALLERIA DELL'ISTITUTO DI BELLE ARTI:** *L'arcangelo Raffaele*, di Giovanni Santi, stato già attribuito a Timoteo Viti, 336.
- Varallo**
- SANTUARIO:** Sua illustrazione, 494.
- Velletri**
- CHIESA DI S. MARIA DEL TRIDUO:** *Madonna col Bambino*, di G. B. Rosetti, 196 n.
- Venezia**
- ACCADEMIA DI BELLE ARTI:** *La Deposizione dalla croce*, di Rocco Marconi, 65 n. — Quadro del Basaiti, 262 — Disegno col Bambino benedicente e i ritratti dell'imperatore Massimiliano e di Bianca Maria Sforza, stato già attribuito a Leonardo, ora ascritto ad Ambrogio de Predis, 392.
- BIBLIOTECA MARCIANA:** Decorazione del codice di Silio Italico, d'ignoto maestro, già stata attribuita dal Vasari all'Attavante — Codice miniato da Attavante, 145.
- CASA CANELLA:** *Cristo morto*, di Marco Palmezzano, 466.
- CHIESA DEL REDENTORE:** Quadro di uno scolaro di Giovanni Bellini, 262.
- CHIESA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO:** *N. Signore fra i santi Rocco e Andrea*, di Rocco Marconi, 378.

CHIESA DI S. PANTALEONE: Quadri di Rocco Marconi, 64.  
 CHIESA DI S. TROVASO: Quadro di uno scolaro di Giovanni Bellini, 262.  
 COLLEZIONE GIOVANELLI: Dipinti di Rocco Marconi, 64 — Quadro di uno scolaro di Giovanni Bellini, 262 — *S. Girolamo*, del Cima, attribuito a Tiziano, 264.  
 COLLEZIONE LAYARD: Ritratto dipinto da Raffaellino del Garbo, 163.  
 MUSEO CORRER: Tavolette di Giovanni Bellini e di Andrea Mantegna, 178 — Preteso ritratto di Giambattista Fugger, dipinto da Ansuino da Forlì, 195 n. — Descrizione delle placchette, 395 — Replica dell'*Andata al Calvario*, di Marco Palmezzano, 460.  
 SCUOLA DEI CALEGHERI: Bassorilievo di stile lombardesco, rappresentante *Un miracolo di S. Marco*, 312.

**Verona**

BASILICA DI S. ZENO: I mosaici dell'abside, 121.  
 GALLERIA: Tavola di Carlo Crivelli, 264.  
 GALLERIA GIUSTI: *Cristo morto con la Vergine e S. Giovanni*, tavoletta di Marco Palmezzano, 466.

**Vicenza**

MUSEO CIVICO: La *Deposizione*, del Palmezzano, 358, 466.

**Vienna**

BIBLIOTECA IMPERIALE: Due codici miniati da Attavante, 145.  
 GALLERIA IMPERIALE: Tavola di Vittore Carpaccio, 264 — Ritratto dell'imperatore Massimiliano, dipinto da Ambrogio de Predis, 392.

GALLERIA DEL PRINCIPE LIECHTENSTEIN: Ritratto di giovane donna, forse di Ginevra de' Benci, attribuito a Leonardo da Vinci, 393 — Due ritratti, stati già ritenuti del Memling, ora attribuiti ad Antonello da Messina — Ritratto virile, del Francia — *Madonna*, di Girolamo Mainardi — Ritratto di giovane, del Botticelli — Ritratto virile, del Franciabigio — *S. Giovanni Evangelista*, di Andrea del Sarto — Due *Sacre Famiglie*, di Giulio Bugiardini — La *Suonatrice di liuto*, del Caravaggio — Quadri del Garofalo, del Cotignola, del Savoldo, del Moretto, del Moroni, del Tintoretto, del Tiepolo, di Luca Longhi, di Antonio Canale, del Belotto, di Francesco Guardi, 394.

**Vigano Certosino**

CHIESA: Facciata a fresco, dipinta da Bernardino de' Rossi, 315, 382.

**Weimar**

COLLEZIONE DI S. A. R. LA GRANDUCHESSA: Dieci studi di teste degli apostoli per il *Cenacolo*, di Leonardo, 42, 314.

**Windsor**

BIBLIOTECA REALE: Disegno leonardesco per un ritratto di donna, simile a quello della Galleria Liechtenstein a Vienna, 394.  
 R. MUSEO: Studio per un *S. Girolamo penitente*, attribuito a Leonardo da Vinci, 48.



## AVVISO

---

*L'incendio dello stabilimento eliotipico dei fratelli Danesi, avvenuto nello scorso mese di settembre, ha distrutto tutte le copie dell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE, che ivi erano depositate. Non potendosi perciò, d'ora in poi, dare ai nuovi abbonati le prime sette annate dell'ARCHIVIO, si è deliberato di continuare la pubblicazione aprendo una **seconda serie**, che avrà principio col prossimo anno 1895.*



# LA COLLEZIONE DELLE MINIATURE

NELL'ARCHIVIO DI STATO DI BOLOGNA



ROMPERE il velo che quasi del tutto avvolge la storia della miniatura in Italia, contribuiscono certamente i lavori che ne mettano in luce qualche collezione pubblica o privata. Questo ramo dell'arte, le cui manifestazioni meritano pur essere studiate quanto le altre, si sottrae troppo facilmente per la sua stessa natura agli studi ed alle ricerche, ed è perciò da consigliarsi che, più che pel passato, si esaminino le caratteristiche delle varie scuole fiorite da noi e si dia notizia delle opere che ne rimangono. Ciò servirà a preparare il materiale per una futura storia della miniatura in Italia che, con così gran numero di codici miniati che ci rimangono, sarà certamente di vantaggio senza pari per la storia dell'arte.

Bologna, in causa dello Studio, centro importantissimo per l'arte del minio nel medioevo, merita un cenno speciale anche a cagione del gran numero di opere arrivate fino a noi e conservate in varie Biblioteche d'Italia e dell'estero. Credo utile pertanto far cenno della collezione dell'Archivio di Stato di Bologna, che dei vari periodi dell'antica scuola locale conserva numerosi e notevoli esemplari. Parmi opportuno il momento di dirne qualcosa, perchè, dopo le ultime sistematiche ricerche con felice esito eseguite nelle varie Sezioni dell'Archivio stesso, la raccolta è notevolmente aumentata, e del periodo più caratteristico, il trecento, ha preziosi esemplari. Facendo cenno dei codici più meritevoli d'attenzione, cercheremo di far rilevare le caratteristiche dei miniatori bolognesi, la cui attività, sebbene ristretta in formole convenzionali, merita studio e attenzione.

Bologna, com'è noto, conobbe molto tardi il rinascimento nell'arte pittorica: i miniatori, fin dai tempi di Odofredo, vi erano però numerosissimi, e non bastando più alla grande richiesta di codici miniati, specialmente di giurisprudenza, gli artisti del luogo, altri ne scendevano dalla Toscana e specialmente da Arezzo. Conviene però credere che anche i nuovi miniatori, in luogo di portarvi nuove forme artistiche, fossero attratti nell'orbita generale. Anche a Bologna, come quasi dovunque, l'arte del minio cammina quasi di pari passo colla pittura, ond'è che anch'essa risente delle sorti non liete dell'arte pittorica bolognese. Ed anche nel quattrocento, quando l'invadente luce della nuova arte si espande in Italia e ovunque ormai si studia il vero con facilità, Bologna resta indifferente al progresso, e i pochi pittori suoi, anteriori al Francia, se se ne eccettua tutt'al più Marco Zoppo, ripetono le forme antiche e meritano a pena di essere ricordati. Soltanto, verso la fine del xv secolo, doveva venire da Ferrara, dove s'era formata una schiera di valenti, l'impulso

potente all'arte nuova a Bologna, la cui scuola, poco dopo, col Francia, doveva toccare il sommo. È naturale quindi che anche i codici miniati bolognesi non presentino l'interesse di quelli di scuola fiorentina o ferrarese: la varietà nelle composizioni è limitata e l'arte è sempre in ritardo, riguardo al tempo.

Ma siccome la storia dell'arte, come quella dei fatti, non studia soltanto gli eroi e il numero delle miniature bolognesi nelle collezioni italiane è rilevante, l'esame delle caratteristiche di questa scuola sui codici dell'Archivio di Stato di Bologna non tornerà meno utile agli studiosi dell'arte.

La collezione di cui teniamo parola è la più adatta a un tale esame, essendo composta quasi esclusivamente di opere bolognesi: essa ammonta alla cifra di oltre centocinquanta codici con miniature, nonché un numero rilevante di pergamene sciolte, bolle papali, diplomi sovrani e dei grandi *rotuli* dello Studio, due per anno, dal 1438 al 1799.

La raccolta s'inizia con molti frammenti dei secoli XI, XII e XIII, per la maggior parte antiche copertine di codici, tra cui sono notevoli parecchie lettere miniate su fondo d'oro del XIII secolo di scuola francese, coi finissimi fregi grotteschi, tanto in voga in quel tempo in Francia<sup>1</sup> e altre in grandi proporzioni del genere detto *longobardo* o *longobardo-cassinese*.

I primi esempi di miniature bolognesi con figure rimontano qui al 1248 cogli *Statuti dell'arte dei falegnami*, cui seguono quelli del 1278 con figure allusive all'arte stessa. Dello stesso secolo meritano menzione le *matricole della Società degli spadari* del 1285 e gli *Statuti della Società degli orefici* del 1299 e altri pochi.<sup>2</sup> L'arte vi è affatto rudimentale e scorretta. I colori sono dati a *campitura*, senza lueggiate, e predominano fin d'ora quei fondi d'azzurro d'oltremare, che sono una delle caratteristiche dei miniatori bolognesi e che troveremo per quasi tre secoli usati frequentemente. I fogliami di fantasia che ornano i margini di tanti codici di questo e del susseguente secolo sono pesanti, coi margini fortemente marcati e con predominio di tre colori: l'azzurro, il rosso e il rosa. Solo nel trecento avanzato incominciamo a trovare in questi fogliami, sempre convenzionali, un po' di forma colle ombreggiature e i colpi di biacca che animano rozzamente le foglie e più esteso l'uso dell'oro applicato col bolo armeno e brunito: i fondi d'oltremare si vanno adornando di sottili filetti in bianco che girano tutt'attorno ai vani. Progredendo negli anni, i colori si fanno più vivaci e spesso stridenti, gli svolazzi si allungano e girano intorno ai lati superiore, interno ed inferiore delle pagine, i vani si coprono di pallottoline d'oro cerchiato rozzamente in nero e la cura del miniatore sembra rivolgersi quasi esclusivamente ai fregi e agli stemmi: nei quali ultimi il sentimento, diremo così, araldico è sempre assai marcato. Le figure sono dure, stecchite, non essendo che la riproduzione delle solite forme di rito dell'arte così detta bizantina: nè, fra tanta povertà di esecuzione, è dato rintracciare qualche tentativo di ribellione alle solite forme. Tra i codici di questo tempo della nostra collezione ricorderemo: gli *Statuti dei mercanti* del 1329, con una grande miniatura che rappresenta un mercante in atto di vendere un panno, e gli *Statuti dell'arte stessa* del 1346 ricco di fregi e stemmi. Notevole il codice degli *Statuti dei drappieri* del 1346: contiene un grande minio colla Maddalena in orazione cui appare l'angelo col vaso degli unguenti

<sup>1</sup> AUGUSTE MOLINIER. *Les manuscrits*, Paris, Hachette, 1892, Cap. VI.

<sup>2</sup> Un esempio notevolissimo di quest'arte nel duecento in Bologna è la miniatura delle *matricole della Compagnia dei Battuti* del 1260 nell'Archivio presso l'Amministrazione degli Ospedali. Raffigura la Vergine col Bambino in braccio in atteggiamento dolcissimo e Gesù Cristo legato alla colonna che riceve le battiture. In detta matricola è ricordato un Rodolfo di Zanino, pittore.

Crediamo utile notare che nelle ricerche intorno

a' miniatori della fine del sec. XIII e principio del XIV non ci fu mai dato d'imbatterci nel Franco Bolognese, ricordato da Dante. Non molti anni sono trovavasi nella Galleria Ercolani in Bologna una tavola colla Vergine e il Bambino, firmato *Franco Bol. fecit 1312*. Il lavoro mostrava d'essere del trecento, ma la firma sembrò ai sigg. Cavalcaselle e Crowe ridipinta e alterata (V. *Storia della pittura in Italia*. Vol. IV). La tavola però fu mandata in seguito a Parigi dal proprietario che non ne ebbe altre notizie.

ed il sudario e in basso un notaio in manto rosso in atto di dettar leggi a un gruppo di ascoltatori; nell'alto sono gli stemmi di Taddeo Pepoli, signore della città e del comune di Bologna: alcuni svolazzi completano l'ornamentazione. Dal modo di eseguire i volti in questo minio parmi vedere la mano di Nicolò di Giacomo, l'attivo miniatore della fine del trecento, di cui terremo parola tra breve.

E qui ci pare opportuno notare che restano a Bologna molti codici miniati della prima



Tav. I. L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE

(Dagli Statuti dell'arte della seta del 1372).

metà del trecento, che rivelano una stessa mano e debbonsi a un ignoto artista il cui nome è probabilmente da ricercarsi tra i molti già noti che le ricerche archivistiche poterono fornire fin qui.<sup>1</sup> Tali sono il ricco *Digestum vetus* con annotazioni dell'Albornoz del Collegio di Spagna, le *matricole dei drappieri* del 1311-1317 (n. 82), gli *Statuti dei merciai*

<sup>1</sup> V. *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Bologna*, di F. MALAGUZZI-VALERI negli

Atti della R. Deputaz. di Storia Patria per la Romagna, III serie, vol. XI, fasc. I, II, III.

del 1314 (n. 83), le *matricole dei merciai* del 1314 (n. 84), le *matricole dei drappieri* del 1339 (n. 86), i libri corali numeri 13, 14, 15, 16, ecc., tutti della raccolta del Museo civico, gli *Statuti dei mercanti* del 1329 dell'Archivio di Stato e qualche altro. Il miniatore di tutti questi codici vi dipinge le figure troppo esili e sproporzionate nelle loro parti, colle teste piccole e tonde, gli occhi cavernosi e ombreggiati in azzurro, le vesti piegate con durezza e sempre sullo stesso tipo. Crediamo inutile ripetere i nomi finora rinvenuti di miniatori bolognesi trecentisti, tanto più che di rado le notizie si riferiscono a veri lavori di minio. La maggior parte di essi si limitava probabilmente a scrivere in rosso e azzurro le lettere dei capoversi o tutt'al più a fregiare qualche lettera grossa di codici di giurisprudenza e di Statuti di Società. Vengono invece ricordati per più importanti lavori un Lorenzo di Stefano, che nel 1327 scriveva e miniava gli Statuti dell'arte dei notai, un Giacomo che nel 1345 miniava paragrafi, lettere *grosse*, stemmi e figure nella matricola dell'arte dei notai, Fra Guglielmo Guastavillani domenicano, gli Azzi padre e figlio,<sup>1</sup> un Cristiano che miniava gli Statuti dell'Università oltramontana,<sup>2</sup> Andrea di Giuliano Cambi notaio e miniatore, che nel 1386 miniava la matricola dei notai, Giovanni di Silvestro che nel 1392 eseguiva dei minii nelle nuove tavole del Consiglio dei seicento e altri.<sup>3</sup>

\*  
\* \*

Un miniatore bolognese della seconda metà del trecento che merita un cenno speciale, perchè si rivela migliore dei coetanei e del quale restano moltissimi lavori a Bologna e altrove e parecchi firmati nella collezione di cui parliamo, è Nicolò di Giacomo. La sua abitudine di sottoscrivere gran parte delle sue miniature ci permette di ascrivergliene non poche altre. Di quest'artista, del quale trattammo altra volta a lungo,<sup>4</sup> riassumiamo qui brevemente le notizie. Nicolò, figlio di Giacomo di Nascimbene della Cappella di San Procolo di Bologna, dovette nascere nel primo ventennio del trecento. Il suo primo lavoro a noi noto (le miniature del *Liber sextus decretalium cum apparatu Joannis Andree* della Biblioteca di San Floriano nell'Austria superiore) fu dipinto, secondo il dott. Giuseppe Neuwirth, tra il 1320 e il 1342. Ebbe per moglie Uliana di Paolo di Duzolo e coprì parecchie cariche pubbliche. Fu al servizio del Comune di Bologna pel quale miniò più codici, senza però essere tra i provvisionati, perchè tra questi il suo nome non figura. È ricordato come esecutore testamentario nel testamento del pittore bolognese Simone di Filippo del 1399 e in quest'anno stesso dettava le sue ultime volontà. Possedeva due case in Bologna e nove pezze di terra e il suo nome è qua e là ricordato nei volumi del Comune per oggetti indipendenti dall'arte sua. Lo Zani<sup>5</sup> nota che ebbe un figlio di nome Onofrio pure miniatore e calligrafo, ma notizie recentemente rinvenute proverebbero al contrario che l'artista non lasciò che due figlie.

Le opere sue, in gran parte firmate, sono numerosissime. Ve n'ha nell'Archivio Vaticano, nella Marciana di Venezia, nell'Antoniana di Padova, nell'Estense di Modena, nella ricordata Biblioteca di San Floriano in Austria, nella R. Biblioteca di Monaco, ecc. A Bologna se ne conservano nella raccolta del Museo civico, nella Biblioteca Malvezzi De Medici e nell'Archivio di Stato. Notevoli, tra i codici miniati dal nostro Nicolò, posseduti dall'Archivio di Stato, i *Libri dei Creditori del Monte* del 1394 e 1395. Sono tre grossi codici membranacei alti l'uno cm. 48 per cm. 33 e gli altri 43 per 29, con una grande pagina miniata per ciascuno, rappresentante entro sei quadri rettangolari le figure di santi

<sup>1</sup> F. MALAGUZZI-VALERI, op. cit.

<sup>2</sup> FRIEDLAENDER e MALAGOLA, *Acta Nationis German. Univ. Bon.* Berlino, 1887, p. 132.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Bologna - Comunale - Società dei Notai, Libro di entrate e spese 1381-1385,

e Id. Riformazioni II serie, 1392, c. 14. r. ecc.

<sup>4</sup> F. MALAGUZZI-VALERI, op. cit.

<sup>5</sup> P. ZANI, *Enciclopedia pittorica delle belle arti*. Parma, 1820, parte I, vol. IV, p. 135.



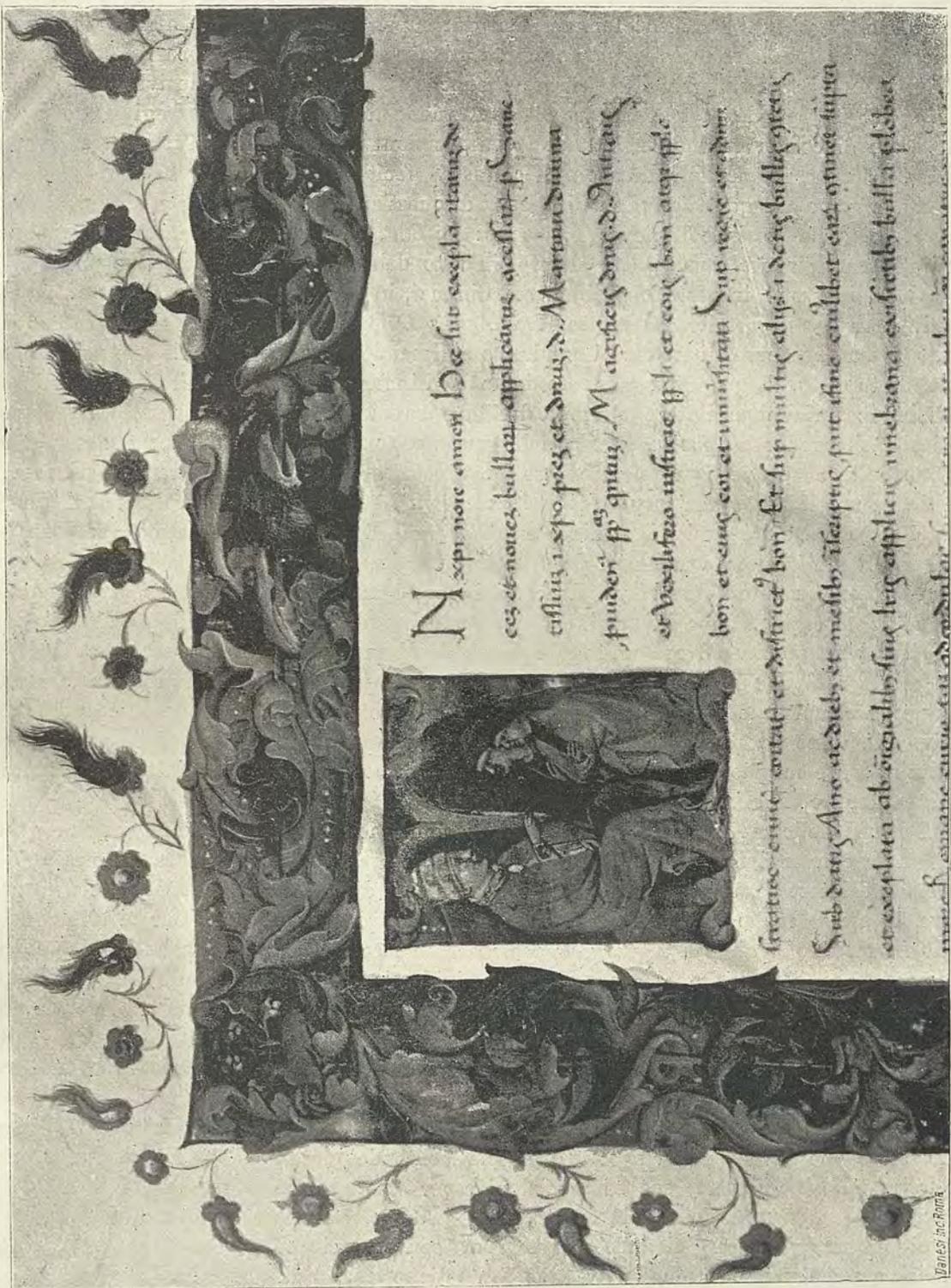
Tav. II. MINIATURA DI NICOLÒ DA BOLOGNA

(Dal Libro dei Creditori del Monte del 1305).



Tav. III. MINIATURA DI NICOLÒ DA BOLOGNA

(Da una *Matricola degli speziali* del sec. xv).



Tav. IV. MINIATURA BOLOGNESE DELLA PRIMA METÀ DEL SECOLO XV

(Da un *Libro di copie di bolle papali*).

protettori della città: in basso, tra fregi a più colori, sono gli stemmi del Comune, del popolo, del papa e di Francia; lungo i margini superiore, interno ed inferiore girano fogliami convenzionali con testine d'uomini e di uccelli e perline in oro in cerchio nero. Nel verso della stessa pagina altre figure e mucchi di monete d'oro allusive alle ricchezze della città. La grandezza delle figure, la profusione dei rabeschi, dei fregi d'oro e l'ottimo stato di conservazione rendono tali composizioni preziosissime. Tutti e tre i volumi hanno la sottoscrizione del miniatore *Nicolaus f. (fecit)* (V. tav. II).

Il confronto con questi ed altri minii certi di quest'artista permette di assegnargli alcuni altri codici della stessa collezione. Tali sono: gli *Statuti dell'arte della seta* del 1372 con un quadretto raffigurante Gesù Cristo seduto, in atto d'incoronare la Beata Vergine che gli sta a lato, in trono, in posa dolcissima; sul dinanzi, in piedi, stanno San Pietro e San Giovanni Battista col cartello dal motto *Ecce Agnus Dei*; in alto due angeli sostengono un manto rosso che serve di sfondo al quadretto e discende sotto i piedi delle due prime figure a mo' di tappeto. Il gruppo veramente bello dell'incoronazione, eseguito coi mezzi semplicissimi propri del miniatore, farebbe dubitare se veramente il lavoro debba ascriversi a Nicolò, che conosce poco la grazia nelle sue composizioni, se la tecnica usata nell'esecuzione delle altre due figure non facesse forse inclinare a ritenerla opera sua (V. tav. I).

Seguono gli *Statuti del popolo di Bologna* del 1379, con molte rappresentazioni allusive ai vari argomenti dei capitoli, miniate entro le grandi lettere iniziali: l'attribuzione loro a Nicolò ci par sicura; così dicasi degli *Statuti degli orefici* del 1383 colla Vergine in trono e San Petronio e Sant'Alò ai lati. Ignorasi invece l'anno cui appartiene la grande miniatura a piena pagina, forse in origine degli Statuti o delle matricole della Società degli speciali del secolo xiv ed ora unita alle matricole di questa Società del secolo xv. Quest'ultimo minio raffigura la Vergine (disegnata in grandi proporzioni in confronto alle altre figure, per esprimerne la gloria e la potenza) che protegge sotto il suo manto i fedeli: motivo più volte adoperato dai miniatori di quel tempo; è questa una delle rappresentazioni che serve meglio a dare idea dello stile pittorico del nostro miniatore. Il lavoro è firmato al solito, *Nicolaus f.* (V. tav. III).<sup>1</sup>

L'esame delle molte opere di Nicolò di Giacomo mostra che la sua maniera fu ristretta in formule convenzionali dalle quali non seppe liberarsi. Nei suoi quadretti, spesso pieni di vita e d'interesse, si osserva quasi sempre la stessa disposizione e la stessa tecnica delle figure, lo stesso modo di disporre le vesti a grandi pieghe parallele che si risolvono in fondo in molte piegoline a zig-zag, le teste schiacciate con larghe bocche leonine e orecchie cavernose, il colorito biaccoso e spesso livido, le dita troppo lunghe e parallele. In certi gruppi di apostoli e di fedeli che riempiono le grandi iniziali de' suoi corali pone spesso qualche testa volta in iscorcio o qualche figura in atteggiamento diverso dagli altri, per rompere la monotonia della linea; ma allora la figura cade nell'esagerato e nel grottesco. Non ostante tali difetti (alcuni dei quali sono forse da ascriversi agli scolari la cui opera appare spesso evidente) Nicolò da Bologna merita speciale attenzione per l'espressione che seppe dare a molti suoi visi, specialmente dei vecchi, pieni di mistica severità, per la grandiosità di certe sue composizioni e per essere il miniatore che meglio riassume il lavoro e le caratteristiche dei miniatori bolognesi nel trecento. Anche ai fogliami, che si svolgono lungo i margini delle pagine, pur conservando forme tradizionali, aggiunte vivacità e ricchezza, ornandoli di testine fantastiche d'uomini e d'animali.

Dopo parlato del caposcuola, esaminiamo qualche lavoro da attribuirsi agli scolari. L'Archivio di Stato conserva tra questi gli *Statuti della Società dei notai* del 1388, in cui è miniata la figura di un notaio in toga, in atto di scrivere sopra un rotolo di pergamena. L'esecutore ne è Stefano di Alberto Azzi, ricordatoci appunto per tal lavoro nei libri di

<sup>1</sup> Questo codice è pervenuto recentemente dalla libreria antiquaria Hoepli di Milano.



Tav. V. MINIATURA DEL CODICE DELLE COSTITUZIONI DELLO STUDIO BOLOGNESE 1467.

spese della detta società.<sup>1</sup> Sembra debba ascrivarsi al medesimo miniatore, che l'esegui nel 1388,<sup>2</sup> anche la *matricola dei notai* (1280-1530) con quattro figure di notai e molte lettere iniziali a più colori. Ricordano pure questa tecnica gli *Statuti dell'arte dei barbieri* del 1376 e qualche altro in cui la parte ornamentale è limitata. Quest'artista è ricordato più volte nei documenti bolognesi della fine del secolo XIV e principio del susseguente; nel 1391 miniava per incarico del comune il libro dei defraudanti, rappresentandovi l'Inferno ed il Paradiso, che però non ci è rimasto: suo padre, Alberto di Prendiparte, era pure miniatore. Ricordano finalmente moltissimo la tecnica di Nicolò, le miniature degli *Statuti dell'arte della seta* del 1410, che potrebbero essere dello stesso Azzi; nella prima pagina v'è un quadro colle figure di San Petronio, San Pietro e San Michele che atterra il drago: in basso sono gli stemmi dei notai e del Comune racchiusi in un fregio d'oro su fondo nero.<sup>3</sup>

\*  
\* \*

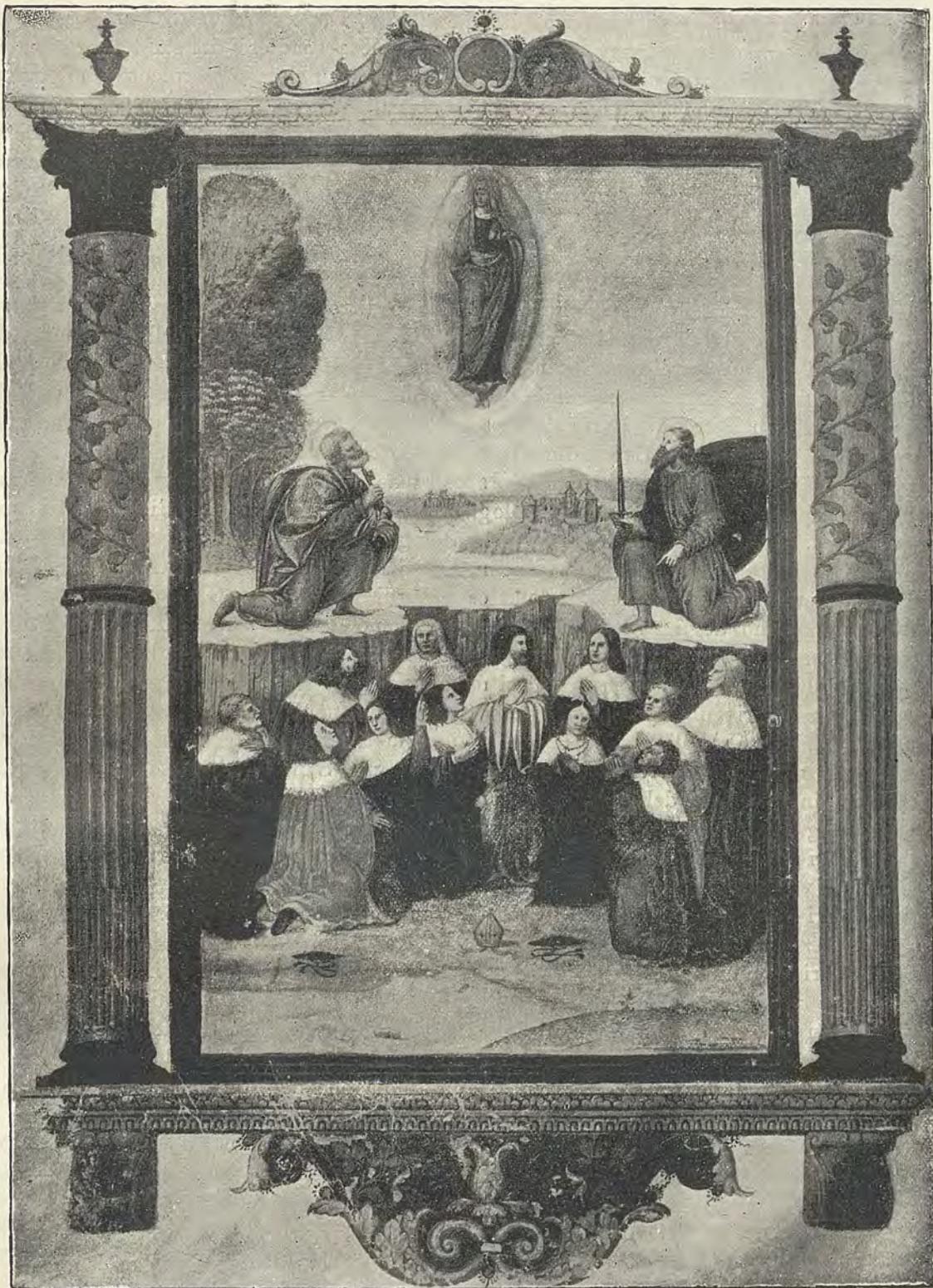
Passiamo ora ai codici della collezione che appartengono al secolo XV. Al principio di questo secolo qualche miglioramento si va notando nella tecnica della miniatura bolognese. Il colorito accenna a diventare più omogeneo; ai pochi colori usati dai trecentisti se ne aggiungono altri; il disegno diviene più corretto, i visi perdono a poco a poco l'antica tinta olivastra e si colorano con tinte più calde, i fregi si svolgono con un po' più di leggerezza e di eleganza. Questi ultimi soprattutto, anche quando manchino le figure, sono sicuro indizio della scuola locale. Ai fogliami sempre convenzionali e fatti con modo largo e deciso, il quattrocento ne aggiunge altri intramisti a fiori, contornati da finissimi fregi d'oro a spirale e qualche volta con serpi, uccelli e putti. La varietà però da principio non par molta. Tra gli altri il genere di fregi a sottili ramoscelli intrecciati coi vani or bianchi or colorati a più tinte, usato specialmente dai fiorentini, non sembra esser stato messo in pratica dai miniatori bolognesi.

Tra i codici dell'Archivio di Stato di Bologna della prima metà di questo secolo, sono notevoli: un libro di copie di bolle papali con un fregio a svolazzi e un grazioso quadretto raffigurante il papa Martino V in atto di benedire due secolari inginocchiati (V. tav. IV); gli *Statuti della Società dei bisilieri* del 1422 con ricchi fregi e stemmi intorno ai margini e con un quadretto rettangolare nel mezzo della pagina con santi e la Vergine entro nicchiette, di cui la tecnica merita attenzione accennando a uno studio sul vero; la *matricola della Società delle Lodi della Beata Vergine* del 1428, dove, per la prima volta, il fregio gira per tutti quattro i lati della pagina e dove un quadretto di stile trecentistico raffigura la Beata Vergine col Bambino, la quale protegge sotto il suo manto un gruppo di fedeli in adorazione; gli *Statuti del comune di Bologna* del 1430 con una miniatura a piena pagina raffigurante il Crocifisso tra le due donne piangenti sopra un fondo rabescato in oro, il tutto entro un'originale cornice, e agli angoli, entro comparti quadrilobati, le mezze figure di quattro santi; gli *Statuti del comune di Bologna* dal 1447 al 1529, con un ricco fregio laterale e lo stemma di Bologna inquartato, e altri con fregi e lettere riccamente ornate.

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Bologna - Comunale - II volume fu rilegato da un m.<sup>o</sup> Pietro rilegatore.

<sup>2</sup> Il miniatore ricevette per tal lavoro L. 3. Il codice fu rilegato da un m.<sup>o</sup> Silvestro *dai libri*: la rilegatura, la solita e caratteristica dei codici bolognesi di quest'epoca, esiste tuttora: è in legno coperto in pelle rafforzato di bazzana con borchie e fermagli a forma di trifoglio. Sulla parte superiore è dipinto lo stemma dell'arte dei notai.

<sup>3</sup> Sembrano pure della scuola di Nicolò di Giacomo gli *Statuti dei solaroli* del 1376 e le *matricole dei drappieri e stracciaioli* del 1411, nella raccolta del Museo civico di Bologna e forse le molte figure allusive alle arti dei fabbri negli *Statuti* di quest'arte del 1366 nella Biblioteca Malvezzi-De Medici, la cui prima pagina colla Beata Vergine e santi e in basso il miracolo di Sant'Alò, si rivela opera di Nicolò stesso.



Tav. VI. PAGINA MINIATA

del Codice delle Costituzioni del Collegio dei giuristi di Bologna dell'anno 1502.

Solo verso la fine di questo secolo la miniatura bolognese perde gran parte delle vecchie forme con tanta insistenza ripetute fino allora. Dopo l'arrivo di parecchi artisti ferraresi che vi apportarono nuova luce, Bologna sembra scuotersi dal suo letargo. Un ardore nuovo del bello invade i cittadini di rifare e ornare di eleganti terrecotte monumenti e palazzi, le chiese vanno coprendo le loro facciate di fine sculture in arenaria e di cotto, e le stesse arti minori incominciano a produrre opere improntate al gusto del rinascimento invadente. Anche la miniatura risente quindi dei nuovi tempi, e mentre s'incammina verso la sua fine, va sempre più migliorando.

\*  
\* \*

Ma se l'ultimo periodo è il migliore non è però altrettanto facile stabilire un giusto distacco tra l'opera dei miniatori appartenenti alla scuola locale, e quella dei molti del di fuori venuti qui ad esercitarvi l'arte loro. I codici del periodo d'oro della miniatura conservati oggi in Bologna sono molti e parecchi splendidi. Ricorderemo alcuni dei ricchi corali di San Petronio eseguiti sullo scorcio del quattrocento da Martino di Giorgio da Modena, M<sup>ro</sup> Pasqualigo, Bernardino da Siena, Bartolomeo del Tintore, Taddeo Crivelli e Domenico Pagliarolo,<sup>1</sup> altri corali della raccolta del Museo Civico eseguiti da Giacomo Filippo, canonico di San Salvatore di Bologna, altri codici dell'Archivio di Stato, dei quali parleremo, ecc. I miniatori che lavorarono in Bologna sulla fine del xv, e ne' primi anni del successivo secolo sono numerosi. I documenti ci ricordano i nomi di Cristoforo di Cortesio da Venezia, Nicolò di Marescotto della cappella di Sant'Andrea, Giovanni di Cristoforo, Antonio di Giacomo degli Arienti, i Maineri, Giacomo di Antonio,<sup>2</sup> Gherardo Ghisilieri che passò al servizio della corte di Ferrara,<sup>3</sup> Girolamo e Domenico Pagliarolo forse suo padre. Quest'ultimo è ricordato nei registri del convento di San Proculo pel 1471, per miniatura di un salterio da coro eseguito per 10 ducati e negli stessi registri un P. Mauro da Pavia e Taddeo Crivelli ferrarese, che in unione al ricordato Pagliarolo miniava un graduale rappresentandovi tre storie di Santo Stefano, San Giovanni e g' Innocenti.<sup>4</sup> Ricorderemo inoltre Piero della Lobbia, Andalò, Lodovico di Bartolomeo da Modena, abitante in Bologna sotto la cappella di Santa Margherita, fra Bartolomeo domenicano che miniava i libri del suo convento, Antonio, Soave, Ottolino, Tomaso,<sup>5</sup> Bernardo di Niccolò di Allemagna venuto ad abitare in Bologna colla famiglia,<sup>6</sup> Bartolomeo da Bologna, Santa Caterina Vigri (n. 1413, m. 1463), Battista e Pasqualino bolognesi,<sup>7</sup> un M<sup>ro</sup> Cristoforo che miniava *el livero del matino* per la compagnia di Gesù Cristo in Bologna, ecc.<sup>8</sup>

Dopo i primi anni del cinquecento, quando ormai quest'arte gentile s'incammina verso la decadenza, sono ricordati Giovanni Neri, un M<sup>ro</sup> Domenico, un Dalmiano,<sup>9</sup> Giambattista Cavalletti che lasciò lavori, quali alcuni codici ora nella raccolta del Museo Civico e altri. Nei registri del convento di San Michele in Bosco trovo finalmente i nomi di frate Stefano da Bologna, Giovanni Battista da Imola che nel 1521 lavorava pel coro e

<sup>1</sup> U. DALLARI, *I Rotuli dei lettori leggisti e artisti dello Studio bolognese*, Bologna, Merlani, 1891, volume III, p. I.

<sup>2</sup> Arch. di Stato di Bologna. Com. Atti giudiziari.

<sup>3</sup> CAMPORI, *I miniatori degli Estensi*.

<sup>4</sup> Arch. cit. Demaniale 258/5476. Libro di memorie del convento di San Proculo.

<sup>5</sup> U. DALLARI, op. cit.

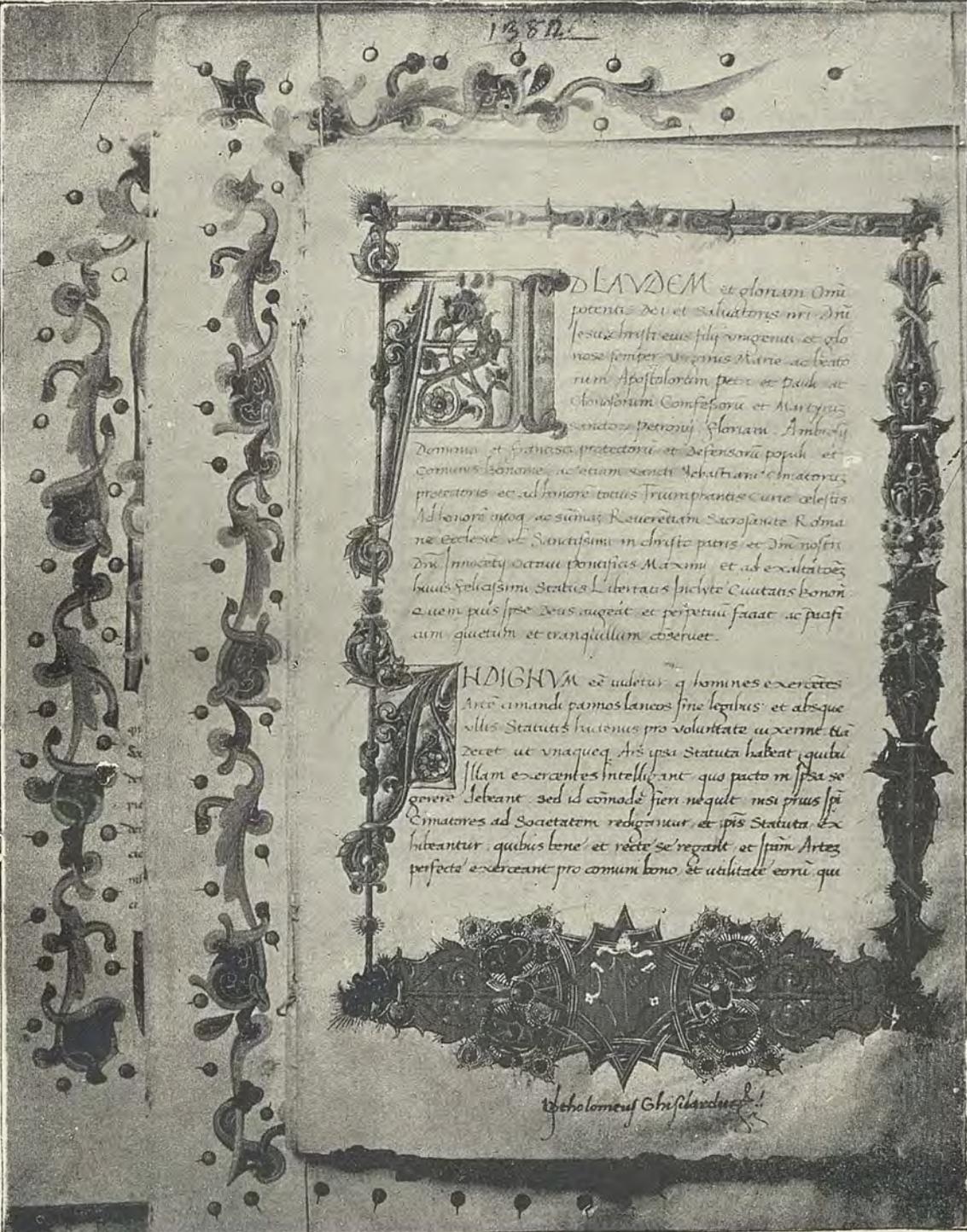
<sup>6</sup> Arch. cit. Com. *Denunzie dei forestieri*, 1475 in avanti. Il fatto che parecchi miniatori tedeschi vennero ad abitare in quella fine di secolo in Italia potrebbe spiegare in parte la cagione del buon nu-

mero di codici di quell'arte che rimane da noi. Nei registri di spese della fabbrica di San Geminiano in Modena, presso l'Archivio capitolare, sono appunto ricordati nel 1473 un M<sup>ro</sup> Francesco di Allemagna, nel 1475 un Giorgio d'Allemagna che miniava corali coll'immagine di San Geminiano in unione a un M<sup>ro</sup> Martino che miniò più libri da coro, nel 1478 Bianchi Ferrari, ecc.

<sup>7</sup> ZANI, *Enciclopedia pittorica*, vol. 4, p. I.

<sup>8</sup> Arch. cit. Demaniale 8/6647. Compagnia di G. C.

<sup>9</sup> Arch. cit. Com. Doc. giudiziari, 1518-1522.



**D** LAUDEM et gloriam Omni  
 potentis dei et saluatoris nri dñi  
 Iesuz christi eius filij unigeniti et glo  
 riosi semper Virginis Marie ac beato  
 rum Apostolorum petri et Pauli ac  
 gloriosorum Confessoru et Martyru  
 sanctos Petronij Gloriam Ambrosij  
 Demiani et Iohannis protectori et defensoru populi et  
 comunis bononie ac etiam sancti Iohannis Emilianensis  
 protectoris ac ad honore totius triumphantis Curie celestis  
 Ad honore quoq ac summi Reuerentiam Sacrosancte Roma  
 ne ecclesie et sanctissimi in christo patris et dñi nostri  
 dñi Innocentij octavi pontificis Maximi et ad exaltand  
 bus felicissimi Sanctis Libertatis Incolite Civitatis bononi  
 a quem pius ipse deus auget ac perpetui faciat ac profi  
 cum quietum et tranquillam eberuet.

**D**IGNVM ed videtur q homines exercentes  
 Artes amandi pamos lances sine legibus et absque  
 illis Statutis hactenus pro voluntate uixerint. Ita  
 decet ac vnaqueq Ars ipsa Statuta habeat quibus  
 illam exercentes intelligant quos pacto in ipsa se  
 genere debeant sed id comode fieri nequit nisi prius ipi  
 Ematones ad Societatem recognouerit et ipis Statuta ex  
 habeantur quibus bene et recte se regant ac ipam Artes  
 perfecta exerceant pro comun bono et utilitate eoru qui

D. Holomeus Chisardus

Tav. VII. FREGI MARGINALI DI SCUOLA BOLOGNESE.

miniava un mappamondo, nello stesso anno Fra Guglielmo, Fra Deodato, Fra Raffaele, G. B. Trombetta ricordato più volte *per minii* forse dei libri da coro, Scipione Cavalletto, un Damiano chiamato semplicemente *miniature de pena*, M<sup>ro</sup> Ercolese miniatore e indoratore:<sup>1</sup> altri sono ricordati in altri libri di conventi e confraternite, ma appartengono ormai al periodo di decadenza.

Da alcune opere che restano di quel tempo risulta però evidente che non mancarono anche negli anni più floridi per l'arte del minio, artisti ritardatari in Bologna. Ne sono una prova gli *Statuti della Società dei notai* del 1459 dell'Archivio notarile che mostrano però un'elegante cornice nella prima pagina con putti e festoni, opera di Bartolomeo del Tintore<sup>2</sup> e soprattutto gli *Statuti della Compagnia di Santa Maria del Baraccano* del 1446, quelli della *Compagnia dello spedale di San Bartolomeo* del 1480 presso l'Amministrazione dei Pii Istituti educativi di Bologna e qualche altro.<sup>3</sup>

Ricordiamo anche qui le opere principali di minio del periodo del rinascimento che la collezione dell'Archivio di Stato di Bologna possiede.

Notevoli sono le *Costituzioni della chiesa di San Petronio* del 1464, codice importante per lo studio dell'arte locale, in questo tempo. In alto, entro una cornice di foglie d'alloro v'è un quadretto in piccole proporzioni raffigurante San Petronio in abiti pontificali, seduto in cattedra, che consegna a un cardinale, inginocchiato innanzi a lui, il volume delle regole da osservarsi: dietro al cardinale un ecclesiastico gli tiene il cappello: a destra del quadro tre canonici sono inginocchiati in orazione: alcuni fregi e uno stemma completano l'ornamentazione. Un'altra miniatura è nell'interno del codice, verso la fine, ma la parte figurativa vi fu rifatta malamente nel secolo xvii. Sembrami questo uno dei mi-

<sup>1</sup> Arch. cit. Dem. San Michele in Bosco. Libri della Fabbrica 1521 e segg. Tra questi trovo:

1520. c. 39. v<sup>o</sup>.

“ Al miniatore che minia libri nostri . . . s. 15  
Al miniatore soldi sessantasei e mezzo per tanti minii.

Id. c. 42. r.

“ A di dito (24 ottobre) spexe lire otto date al trombetta miniatore che minia libri nostri . . . L. 8.—

Id. c. 52. v<sup>o</sup>.

“ A Scipione Cavaletto miniatore per l minio L. 3.15

“ A Gimignano dipintore . . . . . L. 14.18

“ A Damiano aminiatore de pena . . . L. 1.—

“ Adi 3 . . . lir quattro date al trombetta miniatore per parte de minij . . . . . L. 4.—

Id. 1521. Dicembre c. 55. v<sup>o</sup>.

“ Adito di (22) spexe lire vinte date a Zan Baptista Trombetta aminiatore per parte de minij che lui a facti . . . . . L. 20.—

Id. 1522. c. 55. v<sup>o</sup>.

“ Adi 10 (Febbraio) spexe lire quaranta li quali dete a Zoane Baptista Trombetta per suo resto de li aminij del salmistro et altre cosse che ha aminiato per fino al presente . . . . . L. 40 „

Id. 1523. c. 70. v<sup>o</sup>.

“ Adi dito di (20 Dicembre) spexe lire quattro date a Zoanebattista Trombetta per suo resto de tuti li aminij che ha facto per li libri et altre cose per fino a questo di . . . . . L. 4. „ ecc.

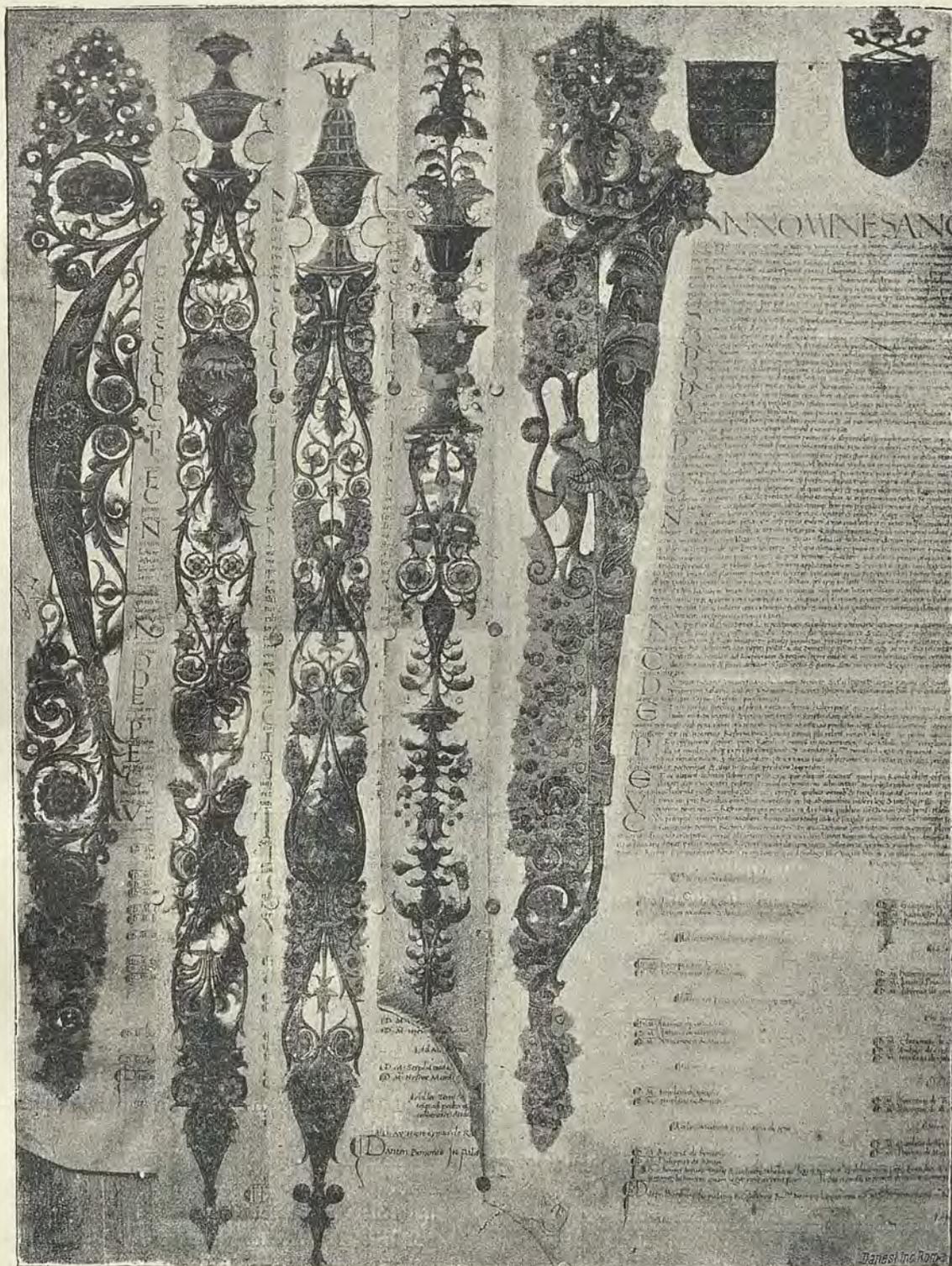
<sup>2</sup> “ Bartolomeo del Tintore pro ameniatura statutorum societatis . . . . . L. 4.—

“ M<sup>ro</sup> Silio pro ligando statuta societatis L. 0 s. 15 „

(Arch. di Stato di Bologna - Comunale - Società dei notai. Libri di entrate e spese - 1459-1460, c. 3. r.).

<sup>3</sup> Ricordiamo qui i nomi dei pittori iscritti nella Società delle quattro arti di Bologna di cui una era appunto quella dei pittori che troviamo nella matricola della Società stessa dal 1410 al 1548, presso l'Archivio di Stato di Bologna. Crediamo utile ricordarli perchè molti di essi, dello scorcio del sec. xv e principio del susseguente, quando la miniatura era divenuta una vera pittura ridotta a piccole proporzioni, gli artisti dovevano probabilmente esercitare indifferentemente entrambe le arti, sebbene si fossero iscritti in quella dei pittori:

Nel 1410 troviamo Francesco di Andrea, Cristoforo di Giacomo detto *el biondo*, Azone di Benello miniatore, Giacomo di Paolo, Giovanni di fra Silvestro, ricordato come miniatore delle tavole dei seicento nel 1392, come notammo, Francesco di Andrea chiamato Lola, Giovanni Bartolomeo da Scanello, Nicolò di Cristoforo, Nicolò di Pietro detto *il chierico*, Paolo di Giacomo, Bartolomeo di Geminiano de Ler (degli Erri) di Modena, Giorgio di Bartolomeo di Geminiano de Ler di Modena, Pietro di Giovanni Tovagli, Taddeo di Guiduzzo, Giuliano Andrea de Grogno, Zambono di Andrea Zamboni,



Tav. VIII. FREGI DEI ROTULI DELLO STUDIO.

(Seconda metà del sec. xv).

glieri codici che con certezza possano attribuirsi a miniatori del luogo. Sono ricchi di ornamenti e fregi così detti a candeliera, secondo il gusto del tempo, gli *Statuti dell'arte dei cimatori* del 1490, gli *Statuti della Compagnia di San Francesco in Bologna* del 1494, con eleganti ornati a colori e oro e in cui, tra gli altri fregi, il cordone del Santo, con motivo originale, serve di cornice al simbolo della detta Compagnia, nonché alcuni altri codicetti di minore importanza artistica. Merita invece attenzione il codice delle *Costituzioni dello Studio bolognese* del 1347 e seg., scritto e miniato nel 1467 (V. tav. V). In una pagina tra le prime è raffigurato da un lato Paolo II in atto di concedere privilegi e dall'altro l'imperatore Teodosio in atto di consegnare il supposto decreto di fondazione dell'Università, come erroneamente solevasi dar da credere anche in quel tempo contrariamente ad ogni fondamento di verità. In basso è un gruppo di studenti dell'Università bolognese, tra i quali la tradizione vuol vedere il Petrarca, il Boccaccio e San Tommaso d'Aquino. Il codice è ricco di fregi, stemmi ed emblemi dello Studio.

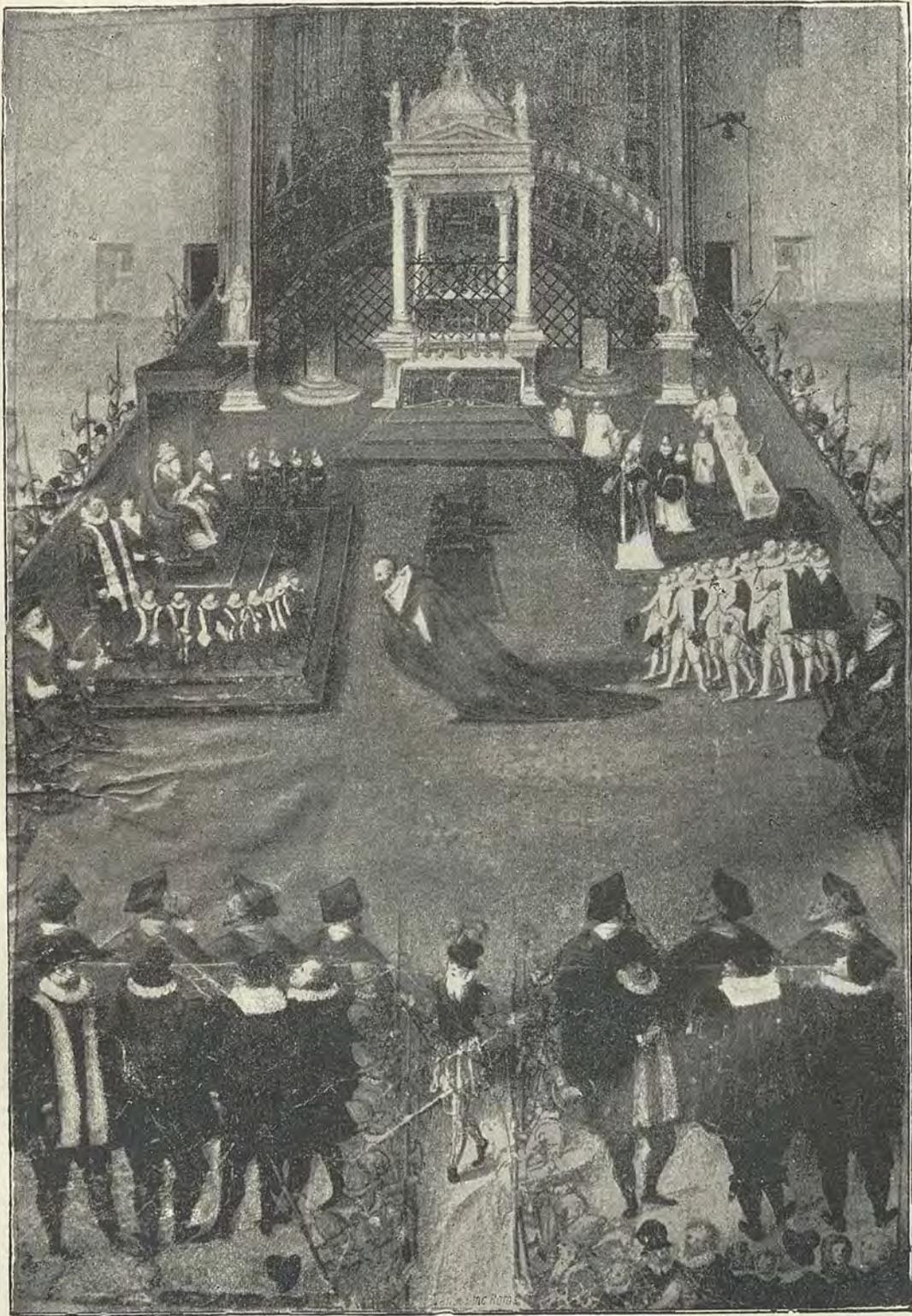
Un esempio che la miniatura ben presto incominciò a declinare è il volume delle *Costituzioni del collegio dei giuristi* del 1502. (V. tav. VI). La principale è una miniatura a piena pagina raffigurante l'Ascensione della B. V. entro una cornice a motivo architettonico. Al sommo, entro una mandorla, è la figura della Madonna; ai lati, sopra un rialzo di terreno, stanno San Pietro e San Paolo: in basso, in ginocchio, i dodici dottori dello studio in manto ed ermellino. La tecnica e il modo di colorire in rosso le carni farebbero credere autore di questa composizione G. B. Cavalletto.

Ricco di fregi e finamente eseguito è pure il volume degli *Statuti dell'Università dei Giuristi* del 1433 con aggiunte posteriori fino al 1562, scritto e miniato nel 1515. Seguono: un volume di statuti degli Anziani, miniato, dei primi anni del XVI secolo, un elegante rescritto pontificio in favore delle monache di Santa Margherita e altri codici, in cui più che la figurativa notasi la parte ornamentale nei fregi che ornano i margini delle pagine. Appartengono ai primi anni del cinquecento parecchie pergamene sciolte, bolle papali e diplomi sovrani, fra cui alcuni di Carlo V con firma autografa e grande sigillo imperiale, dei quali ricorderemo quello del 1533 in favore dei canonici di San Salvatore, con miniatura raffigurante l'imperatore vestito in abito ricchissimo fra due canonici.

Gli altri codici della collezione, miniati dopo il primo ventennio del secolo, non meritano attenzione per lo studio dell'arte.

Antonio de la rosa, Giovanni e Giacomo Andrioli,  
 Orazio di Giacomo,  
 nel 1412 Ruggero di Pietro,  
 nel 1437 Michele, Michele di Matteo, Benedetto  
 di Matteo da Bergamo,  
 nel 1440 Lambertino di Nicolò, Giovanni di Pietro  
 Faloppi,  
 nel 1446 Bonaventura di Bertolino,  
 nel 1447 Giovanni di Giacomo Martorelli,  
 nel 1451 Giovanni di Nicolò,  
 nel 1454 Antonio di Giovanni da Venezia e Bar-  
 toloмео,  
 nel 1461 Zanobio Migliori di Firenze,  
 nel 1490 Guglielmo di Simone,  
 nel 1492 Francesco di Giorgio dal Caseduro,  
 nel 1501 Zanobio di Bartolomeo di Zanobio,  
 nel 1503 v'è invece: Francesco del qd. Marco Rai-

bolini dicto el franza aurifex,  
 nel 1507 Benedetto filius M<sup>ri</sup> Mathej de benedictis  
 pictoris,  
 nel 1509 Claudio di Antonio Sanudo, Andrea di  
 Alberto Testoni,  
 nel 1512 Annibale di Cristoforo Mazzanti,  
 nel 1513 Alberto *magistri Andree Alberti pictoris*,  
 nel 1516 Ercole dei Busti,  
 nel 1519 Bartolomeo di Leonardo Conti,  
 nel 1521 Sebastiano di Giacomo Orlandi,  
 nel 1525 Giovanni *filius magistri Ludovici Pasini*  
*pictoris*, Vincenzo di Domenico Negri,  
 nel 1529 Gian Battista di Giacomo Fabbro,  
 nel 1535 Pietro di Nicolò Bruschi,  
 nel 1538 Andrea di m<sup>o</sup> Geminiano Poppi da Mo-  
 dena, e altri ormai non importanti per noi pel pe-  
 riodo di decadenza cui appartengono.



Tav. IX. UNA PAGINA DELL' "INSIGNIA",

(Il papa Clemente VIII nella chiesa di San Petronio riceve gli omaggi degli Anziani e degli Ambasciatori).

\*  
\* \*

Dopo aver parlato dei codici miniati nell'ultimo periodo in cui la miniatura è ancor fiorente, faremo ora cenno della ricca collezione dei *Rotuli dello Studio* (1438-1799), nella quale pure l'Archivio possiede un materiale ricchissimo per l'esame della miniatura bolognese nel rinascimento. Sono questi rotuli grandi pergamene in cui scrivevansi gli elenchi delle persone che dai riformatori dello Studio con approvazione degli Anziani, dei sedici riformatori, del legato, del Senato o di altra autorità secondo i tempi, eran chiamate anno per anno a leggere pubblicamente nello Studio di Bologna. La loro importanza artistica non è inferiore alla grande loro importanza storica.

In questi rotuli la parte ornamentale consiste principalmente nei lunghi fregi cui dà motivo l'I iniziale della prima frase *In nomine Domini*, ecc. (V. tav. VIII). Le figure vi mancano affatto, ma in compenso l'arte decorativa vi è profusa fino ai primi anni del secolo XVI col buon gusto e la corretta eleganza di cui solo il rinascimento conosce il segreto. Da prima in proporzioni modeste, questi fregi, che ornano costantemente il margine sinistro delle grandi pergamene, si vanno poco a poco allungando ed arricchendo, e nell'ultimo ventennio del quattrocento giungono al colmo della finezza e danno modo ai miniatori, purtroppo ignoti, di rivelare tutta la loro grandissima fantasia e accuratezza. Crediamo che nessun'altra collezione abbia esempi di fregi miniati in così grandi proporzioni e nello stesso tempo tanto accurati: queste grandi candelieri fantastiche, quasi sempre su fondo d'oro, rappresentano il colmo dell'arte decorativa bolognese nell'epoca aurea della miniatura. Alle sole candelieri però sembra che i vari artisti abbiano dedicata tutta la magia del loro pennello. La figura del San Petronio che nel margine superiore si ripete costantemente in mezzo agli stemmi del Comune, del popolo di Bologna, del papa e del legato, non mostra quasi niun progresso e ripete un motivo convenzionale della scuola. Da questo fatto e dall'esame delle miniature veramente bolognesi di quel tempo che ne rimangono, parrebbe che i miniatori di questa regione si dedicassero con più facilità e con più amore alla parte ornamentale che alla figurativa. Nell'eseguire gli eleganti fregi che girano intorno alle pagine, nel colorire le ricche candelieri dei libri di giurisprudenza e dei corali, l'artista bolognese sembra porre più cura e più sicurezza che nel disegnarvi figure. Anche nella fine del quattrocento, quando, per esempio, i miniatori fiorentini riproducono sui principî dei loro codici entro le ricche cornici architettoniche ornate di medaglioni di gusto antico, di cammei, di putti e di genietti quelle figure i cui visi sono veri ritratti, i bolognesi si limitano per lo più a mostrare l'arte loro arricchendo un fregio marginale o uno svolazzo fantastico. Questi stessi *rotuli* dell'Archivio di Stato, che per la loro indole e per le loro dimensioni si potevano prestare benissimo ai nuovi gusti della rinascenza, con medaglioni e trofei allusivi alle arti, alle scienze e al passato glorioso della città, riproducono invece fin verso la fine, svolazzi di fantasia, fogliami, rabeschi o tutt'al più qualche putto poggiato qua e là sulle volute delle grandi foglie.

Anche in questi *rotuli* dopo i primi anni del cinquecento l'arte vera accenna a decadere. Lo sviluppo raggiunto dall'intaglio in legno e dalla sua introduzione nei libri a stampa formò la più dannosa concorrenza commerciale alla miniatura che, venutale meno la sua prima ragione d'essere, finì per scomparire quasi totalmente. Così le miniature cinquecentistiche mancano di quella originalità e di quella grazia che ne erano state le attrattive nel secolo precedente. Le composizioni riproducono i quadri dei pittori e se per qualche tempo sono ancora accurate e corrette, ben presto finiscono col cedere il posto a una pittura affrettata e chiassosa non più adatta ai ristretti confini della pagina di un codice. Nella fine del cinquecento poi e nei secoli successivi, alla miniatura, se ancor così può chiamarsi, non resta altro ufficio che quello di ornare in via eccezionale qualche libro raro o da coro, qualche bolla pontificia, i diplomi di nobiltà e simili.



Tav. X. UNA PAGINA DELL' "INSIGNA",  
 (Luigi XIV impone il berretto al cardinale Angelo Ranuzzo).

La collezione dell'Archivio di Stato di Bologna annovera, forse, la più notevole serie di codici dipinti dopo che l'arte vera del minio era tramontata, nella preziosa raccolta dei sedici volumi delle *Insignia del Gonfaloniere di giustizia e degli Anziani* che vanno dal 1530 al 1796.

In questi grandi volumi in pergamena, per incarico degli Anziani, venivano dipinti ogni bimestre gli stemmi del gonfaloniere e degli otto anziani (due per quartiere) e cogli stemmi le rappresentazioni dei fatti più notevoli riguardanti, spesso anche indirettamente, la storia della città. Sfogliando quindi le pagine di questi volumi è dato assistere alle più variate rappresentazioni: ingressi di principi nella città, trionfi, feste popolari, tornei, corse, processioni, funzioni pubbliche, spettacoli, allegorie, ecc. Il lavoro d'arte mostra bensì la fretta imposta al pittore e non di rado la sua incapacità: per decorare più facilmente le grandi e troppo numerose pagine, qualche pittore ricorre all'acquerello adoperato a larghe pennellate e senza rispetto al disegno: qualche volta anzi il disegno manca e il pennello si è incaricato di farne le veci. Ma nonostante tali e tanti difetti quanto interesse destano queste pagine e come fanno rimpiangere che il governo di Bologna non inaugurasse almeno un secolo prima un modo così originale di tramandare ai posteri la storia cittadina! Lo studioso degli usi e costumi trova qui un campo vastissimo di osservazione che ha ben pochi riscontri, e se l'arte in questi volumi non brilla, in compenso la storia ne ritrae un aiuto preziosissimo.

La collezione dell'Archivio di Stato di Bologna si chiude con un buon numero di volumi del sei e settecento, ricchi di stemmi di famiglie bolognesi e con numerose bolle e pergamene sciolte ornate a colori.

In complesso dunque la raccolta, se non possiede molti codici con composizioni a figure del rinascimento, è però ricca di miniature del secolo xiv, il più caratteristico, come notammo, della scuola bolognese, che in quella trova buon materiale per essere studiata. Per questo dunque, tenuto anche conto dell'importanza che questa scuola ebbe fin dal secolo xiii, meritava un cenno speciale.

Il catalogo descrittivo, corredato di note e documenti della collezione stessa, che si sta compilando, tornerà di vantaggio agli studiosi di quell'arte gentile che da noi attende ancora lo storico che la levi dall'immeritato oblio.

Finiremo notando che a questa collezione forma preziosa appendice nell'Archivio stesso una ricca serie degli stemmi a colori dei podestà di Bologna, eseguiti nei secoli xiii, xiv e xv, su copertine di codici, recentemente disposti in apposita sala, insieme a una raccolta di disegni a penna di quei secoli, di costumi di armigeri delle antiche milizie bolognesi in quel periodo, di progetti per chiese e fabbricati pubblici, dal secolo xv a tutto il xviii, nonchè una importante collezione di artistiche rilegature di codici.

Riandando così numerosi ricordi dei secoli passati, allo studioso torna più facile ricorrere col pensiero all'antica Bologna, centro di severi studi per tanto tempo: alla gloriosa Bologna cantata dal poeta e celebrata dai dotti.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.





IL TRIONFO DELLA MORTE, AFFRESCO NEL CAMPOSANTO DI PISA.



## IL TRIONFO DELLA MORTE E IL GIUDIZIO UNIVERSALE

NEL CAMPOSANTO DI PISA



OCHE opere d'arte hanno dato argomento ad interpretazioni così varie, a discussioni così vive come i celebri affreschi del Camposanto pisano, uno dei quali, cui per lunga tradizione è conservato il titolo di Trionfo della Morte, rappresenta insieme in forma nuovissima e originale le gioie della vita contemplativa, la fallacia delle grandezze terrene, la fragilità delle umane vicende; l'altro, in un sol quadro dipinti, il Giudizio Universale e l'Inferno.

Chi sia stato l'artista che con tanta potenza d'immaginazione, con tanta verità, con intendimento artistico così vario e grandioso ha saputo rappresentare così maestrevolmente quegli alti concetti, nessuno ha mai saputo dirci con sicurezza per l'assoluta mancanza di documenti; e per questo le varie attribuzioni fatte dagli studiosi e dagli intelligenti dell'arte si son dovute fondare esclusivamente sui caratteri della pittura. Ma poichè, anche rispetto a questi, noi non conveniamo nelle conclusioni alle quali altri sono arrivati, sebbene ormai dai più accettate, abbiam voluto fare dell'importante argomento speciale soggetto d'illustrazione e di studio, tanto più che a noi è sempre parso che quegli affreschi dovessero tenersi opera di Scuola pisana e di artista pisano.

Al lettore che ci vorrà seguire nella nostra dimostrazione sarà bene far noto sin da principio, che noi trascuriamo d'intrattenerci intorno alla pittura dell'Inferno, perchè pei restauri soverchi e disgraziati è deturpata in modo da non conservar più alcun serio carattere di autenticità, e perchè poi, per il documento pubblicato dal Milanese, appare che un Bernardo, ed egli vuole che sia il Daddi, *dipinse in Campo santo lo Inferno*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nel 1379 Cecco di Pietro racconciò in Camposanto le pitture dell'Inferno, guaste per i garzoni, e nel 1530 il Sollazzino variò a capriccio la primitiva disposizione delle figure, come deducesi da una stampa dell'opera pubblicata dal Morrona nella *Pisa illustrata*. Vedi VASARI, Ed. Sansoni, vol 1, p. 600, nota 1. A questi poi vanno aggiunti: Turino di

Vanni, che nel 1438 riparò alcuni punti dell'affresco "per totum latus luciferi, qui aliquantulum erat scalcinatus", (Archivio dell'Opera entrata e uscita, n. 48 c. 74), e maestro Borghese, dipintore, che nel 1462 restaurò di nuovo il Lucifero. (Deb. e Cred. Rosso, c. 52).

## I.

Al primo quadro, dicemmo, la tradizione ha conservato il titolo di Trionfo della Morte.

La Morte infatti sovrasta per l'aria in orribili sembianze: capelli ispidi e folti, occhi grifagni, piedi uncinati, ali di pipistrello e la falce alzata: accanto, in una cartella sorretta da due angeli, n'è illustrata la figura coi noti versi:

Ischerno di savere e di ricchezza,  
 Di nobiltade ancora e di prodezza,  
 Vale neente ai colpi di costei;  
 Ed ancor non si truova contra lei,  
 O lettore neuno argomento.  
 Eh! non avere lo 'ntelletto spento  
 Di stare sempre inapparecchiato  
 Che non ti giunga in mortale peccato.

Sotto si stendono ammassati cadaveri, fra cui si scorgono in confuso, gli uni sopra gli altri, pontefici, imperatori, regine, principi, poveri, servi e villani. Dalla bocca dei giusti gli angeli estraggono le anime, espresse dall'artista con tanti piccoli corpi infantili, tutti nudi; i diavoli le strappano invece, pure in simil forma, dalla bocca de' reprobri. Non lungi, in basso, alcuni poveri e vecchi, accasciati, oltre che dal peso degli anni, da infiniti mali: chi cieco, chi zoppo e chi storpio, si rivolgono in atto supplichevole verso la stessa Morte, affinchè venga a toglierli dalle miserie della vita:

Dacchè prosperitade ci ha lasciati,  
 O Morte, medicina d'ogni pena,  
 Deh vieni a darne omai l'ultima cena!

come si legge nella cartella che una vecchia, curva e appoggiata al bastone, tiene in alto con la mano sinistra. Ma la Morte, non ascoltando le supplici preghiere degli infelici, indirizza invece la falce contro una lieta brigata di giovani, che in un ameno prato smaltato di fiori, all'ombra degli olezzanti aranceti (ove sopra i rami sono due amorini con la face in mano), fra suoni e canti, insieme con leggiadre femmine, godono tra le dolcezze e i piaceri i loro amori. All'opposto lato invece, su di un'alpestre balza son rappresentati quattro monaci intorno a una chiesetta, i quali, per i loro voti lassù ritirati, ci appaiono indifferenti alla vita come alla morte, incuranti del rumore delle cose terrene, viventi in Dio e serenamente aspettanti che Dio a sè li richiami. Intenti all'opere loro, chi munge una capra, chi prega o legge seduto, tenendo il libro aperto sulle ginocchia; chi, appoggiandosi alle stampelle, cammina a stento, mostrando così che gli anni e non le infermità lo han reso cadente, chi guarda in basso la scena, facendo schermo con la mano agli occhi come per veder meglio. Più in basso, San Macario (almeno così vuole la tradizione) mostra quanto sia fragile la vita, quanto sia breve il passaggio dalla morte all'ultima dissoluzione del corpo, quanto stupida e sciocca la superbia e la vanagloria de' mortali. Egli, che par disceso dall'eremo, è ritratto leggermente curvo, con la mano destra accennante alla cartella che tiene nella sinistra, ove è scritto:

Se vostra mente fia ben accorta,  
 Tenendo fiso qui la vista attenta,  
 La vana gloria vi sarà sconfitta,  
 La superbia come vedete morta:  
 V'accorgete ancor di questa sorta  
 Se osservate la lege che v'è scritta.



IL GIUDIZIO UNIVERSALE, AFFRESCO NEL CAMPOSANTO DI PISA.

Ai piedi di lui tre casse scoperciate lasciano vedere i cadaveri di tre re: il primo de' quali è di ricchi abiti vestito e coperto da un mantello foderato di vaio bianco; il secondo, sempre con la corona in capo e la veste un po' consunta, è già in istato di avanzata decomposizione; del terzo non resta che lo scheletro.

Lo spettacolo della morte, così al naturale espresso e così vivamente ritratto dall'artista, colpisce una cavalcata, composta di cavalieri e di dame e seguita da servi, che pare faccia ritorno da una partita di caccia al falcone. Una delle dame, la prima accanto a San Maccario, assisa sopra un cavallo bianco e avente nella mano un cagnolino accucciato, preme con la destra il seno e pare intenta ad ascoltare le parole del Santo, che fissa con gli occhi. Accanto, un cavaliere accenna i tre cadaveri alla signora che gli è alla sinistra, tutta pensierosa e triste, con la testa mestamente piegata sulla spalla destra in sentimentale abbandono: un altro, che il Vasari ci dice essere Uguccione della Faggiola, si tura il naso mentre il cavallo cogli occhi sbarrati protende la testa in vivo e naturale atteggiamento. Dappresso un cavaliere, a cui il cavallo, spaurito, s'è fermato, inclina tutta la persona in avanti in atto di chi voglia veder meglio; e fra tutti questi, indietro, si vuole rappresentato l'imperatore Lodovico il Bavaro nel personaggio che solo ha la barba, le insegne reali al cappello e l'arco in mano. Seguono altri cavalieri e dame coi falconi, e a piedi due paggi, uno dei quali ha nella mano destra una lancia, mentre con la sinistra regge per il collare un cane saltellante, l'altro tiene sulle spalle due germani uccisi. La scena, piena di espressione e di vita, non potrebbe essere più intensamente resa; la pittura, sebbene ritoccata in molte parti, ci conserva pur tanto d'originale da farci intendere quanto grande dovesse essere la valentia del pittore; il concetto elevato e filosofico, lo spirito nuovo che vi aleggia per entro, ci confermano ch'egli fu senza dubbio artista di straordinario sapere.

“Disotto poi, come scrive il Vasari, nell'ornamento di questa storia sono nove angeli, che tengono in alcune accomodate scritte motti volgari e latini, posti in quel luogo da basso perchè in alto guastavano la storia; e il non li porre nell'opera pareva mal fatto all'autore, che li reputava bellissimi, e forse erano ai gusti di quell'età.”<sup>1</sup>

Nè di men valore o di minore effetto è l'altro affresco, in cui vien rappresentato il Giudizio. In alto il Salvatore, che, con la sinistra, apre la veste per mostrare la ferita al costato, e tiene la destra alzata in atto di nessuna pietà per i reprobì: accanto la Vergine, tutta in sè ristretta, con una mano al seno, l'altra abbandonata sul ginocchio, quasi mossa a pietà della sorte che aspetta gli infelici nell'inferno: entrambi, seduti in trono e racchiusi

<sup>1</sup> VASARI, ediz. Sansoni, vol. I, p. 578. Di queste scritte poche oggi ne restano intelligibili: due motti latini si posson sempre vedere nella parte superiore della fascia, presso i cavalletti, e sono: quello in mano a uno scheletro: *Primus natus Abel et primus mortuus*; l'altro, *Primus natus Kain, primus homicida*. Dei nove angeli di cui parla il Vasari, tre soli ne rimangono i quali hanno ancora la cartella con la scritta, se non completamente, in parte decifrabile, e sono: il secondo, con questi versi:

O tu che porti la fronte e 'l ciglio  
Alto levato, mirando intorno,  
Prochura por mente a che periglio  
Tu stai sempre di nocte e di giorno,  
Che Morte non ti purga 'su artiglo,  
Dunque t'umilia e pensa che tu si...

il terzo, sotto il gruppo dei cadaveri:

Nota qui tu che di' che se' gentile,  
Po' che Dio vole che sia comunale  
Il nasere e 'l morire fra la gente,

Non aver dunque l'altra gente vile  
Pensa spesso che tu se' mortale...

e il quinto, sotto l'allegra brigata de' giovani.

Femina vana perchè ti dilecti,  
d'andar così di vita adorna,  
che vuo' piacere al mondo più che a Dio,  
ai lassa che sentensia tu aspecti

Non bisogna dimenticare però, che nel 1420 il prete Giacobbe di Melaventre, cappellano della Chiesa di Santa Maria Maggiore, ebbe dall'Operaio lire sei “pro illuminando et seu de novo scribendo certas scripturas in ecclesia Campisanti positas suptus historias Paradisi et Inferni et sub Vitarum Sanctorum patrum que demonstrant et significant effectum dictarum ystoriarum”, (Arch. dell'Opera, entrata e uscita, n. 43, c. 64).



entro una mandorla. Ai lati, un poco più bassi, in semicerchio, gli apostoli; sopra di essi, tre angeli da ciascuna parte, aventi nelle mani i simboli della Passione, e sotto alla Vergine e al Salvatore quattro arcangeli, il primo dei quali, ritto in piedi, tiene con ambo le mani una cartella ove è scritto, a destra: VENITE BENEDICTI PATRIS MEI, PERCIPITE REGNUM QUOD VOBIS PARATUM EST; a sinistra: ITE MALEDICTI IN IGNEM AETERNUM QUI PARATUS EST A DIABULO etc. A' suoi piedi, il secondo arcangelo, col guardo impaurito, sta tutto ravvolto nelle pieghe dell'ampio mantello, mentre gli altri due, ai lati, danno fiato alle trombe. Alla destra del Cristo, son rappresentati gli eletti, fra cui San Paolo e San Giovanni Battista, e varj pontefici e fondatori di ordini monastici, e donne e regine, e uomini togati e cavalieri, tutti con gli occhi rivolti in alto e con le mani congiunte in atto di adorazione e di preghiera; a sinistra, i reprob, ritratti in variati atteggiamenti di dolore, di paura, di disperazione, che, piangenti, sono da furiosi demoni strascinati all'Inferno. Ed è un peccato veramente, come scrive il Vasari, che, per mancamento di scrittori, in tanta moltitudine di uomini che vi sono effigiati e ritratti dal naturale, come si vede, di nessuno o di pochissimi si sappiano i nomi o chi furono: ben si dice che un papa che vi si vede è Innocenzo IV.<sup>1</sup> Più in basso, in piedi, nel centro, San Michele Arcangelo, con la spada nella destra, indica con la sinistra distesa a un altro arcangelo, il quale ha seco un giovinetto, il luogo dei beati, mentre un frate è mandato fra i reprob, volendo in tal modo il pittore denotare, scrisse il Rosini, che a nulla giovò a lui l'abito monastico, nè fu la vita mondana dannosa alla purità dei costumi dell'altro.<sup>2</sup> Nel primo piano del quadro, uscente da una tomba, incerto ancora del suo destino, il re Salomone.

## II.

Descritte così le due pitture, passiamo in breve rassegna i giudizi e le opinioni che su queste hanno espresso gli storici dell'arte.

“ Narra il Vasari che, mossi dalla fama dell'Orcagna, coloro che in quel tempo governavano Pisa, lo fecero condurre a lavorare nel Camposanto di quella città un pezzo d'una facciata, secondo che Giotto e Buffalmacco fatto avevano. Onde, messovi mano, in quella dipinse Andrea un Giudizio Universale con alcune fantasie a suo capriccio, nella facciata di verso il Duomo, allato alla Passione di Cristo fatta da Buffalmacco...<sup>3</sup> Poi, lasciando Bernardo, suo fratello, a lavorare in Camposanto da per sè un Inferno..., se ne tornò Andrea a Firenze. „

“ Ma i signori Crowe e Cavalcaselle, i quali hanno, scrive il Milanese, discorso con gran diligenza ed esaminato con critica nuova e dotta le pitture di quel luogo, stimano che quelle assegnate ai fratelli Orcagna siano di maestro in tutto diverso, trovando nell'esecuzione loro non solo dissomiglianza dalle pitture della cappella Strozzi in Santa Maria Novella, ma ancora varietà grande dalla scuola fiorentina nei tipi, nelle forme e nella espressione: affermano di più, che esse sono tutte d'una mano, e d'uno stile più senese che fiorentino; e che se ad un artefice si dovessero assegnare, si darebbero con più ragione a Pietro Lorenzetti o al fratel suo Ambrogio. „ Ma lo stesso Milanese aggiunge che, “ mentre si acconcia volentieri coll'opinione loro di non riconoscere per opera degli Orcagna quelle pitture, è poi di contrario avviso rispetto al più probabile loro autore. „

“ Ai tempi del Vasari, scrive egli, doveva essere ancor viva la tradizione che nel camposanto di Pisa avessero lavorato, fra gli altri, un Andrea e un Bernardo, pittori fiorentini. Questi due nomi bastarono a lui per comporvi sopra una delle sue solite favolette. Egli dunque la ragionò così: un pittore di quei tempi di nome Andrea fu l'Orcagna; dunque quelle

<sup>1</sup> VASARI, ediz. Sansoni, vol. I, p. 599.

<sup>3</sup> VASARI, ediz. cit., vol. I, p. 596.

<sup>2</sup> ROSINI, *Descr. delle pitture del Camposanto di Pisa*.

pitture sono sue senza dubbio. L'Orcagna ebbe un fratello, veramente chiamato Nardo dal Ghiberti, ma Nardo non è che un'abbreviatura di Bernardo; dunque chi dipinse nel Camposanto fu il fratello dell'Orcagna; tanto più che quivi egli ha ripetuto il medesimo soggetto dell'Inferno, che aveva trattato nella cappella degli Strozzi. „<sup>1</sup>

Questo ci dice il Milanese; ma noi per verità potremmo anche aggiungere che, essendo stato a Pisa il Vasari (e che vi sia stato non v'ha dubbio) e avendo viste le pitture del nostro Camposanto, e ricordando queste in certe espressioni e movimenti di figure, come meglio diremo a suo luogo, la maniera dell'Orcagna, e nel Giudizio la pittura di lui della cappella Strozzi, senza tanto sottilizzare le abbia credute e stimate tutte del maestro fiorentino: mettiamo per di più la confusione del Nardo con Bernardo, ed è facile capire allora da che sia derivata l'erronea attribuzione data a quegli affreschi dallo storico aretino.

Sta di fatto però che il carattere senese, non il fiorentino, prevale nei nostri affreschi: e i signori Crowe e Cavalcaselle, avendo osservato che quello consacrato alla vita solitaria è dal Vasari attribuito a Pietro Lorenzetti Senese, da lui chiamato Laurati, e gli assegnati all'Orcagna sono per ogni rispetto a quello somiglianti, nonostante che il Vasari li affermi opera di due differenti Scuole, trovarono che la maniera con la quale sono composti i gruppi e delineati i caratteri delle figure è la medesima negli affreschi assegnati ai due maestri. “E se ammettessimo, aggiungono essi, che Bernardo Orcagna, come lo chiama il Vasari, dipinse l'Inferno, noi potremmo allora e con diritto rivendicare a lui anche la pittura del Paradiso attribuita invece ad Andrea, mentre vediamo che le parti, le quali conservano il loro carattere originale, hanno precisamente lo stesso stile delle parti migliori del Trionfo della Morte. Comunque sia, è però impossibile di conciliare quella sua affermazione col fatto, che il senese, e non il carattere fiorentino, prevale in essi. Ed è per questo che a noi sembra egualmente difficile il supporre che la composizione dei due dipinti attribuiti all'Orcagna sia veramente di lui, e l'esecuzione invece di un qualche senese, il quale, nel trasportare in più larghe proporzioni sulla parete le composizioni del maestro fiorentino v'innestasse di suo i caratteri affatto particolari della propria Scuola. Rimane dopo tutto ciò a sapersi chi sia l'autore degli affreschi attribuiti all'Orcagna. Alla qual domanda si può solo rispondere: che per quanto concerne la composizione, i Lorenzetti erano ben capaci di crearla a quel modo. E allora si può anche giustamente supporre, che i tre affreschi siano stati eseguiti dalla stessa mano, e senese per giunta, come sarebbe quella di Pietro Lorenzetti, forse in compagnia del fratello Ambrogio. „<sup>2</sup>

Verissimo: i Lorenzetti erano ben capaci di trovare una composizione così nuova e grandiosa; e per quel che sia il concetto svolto, nessuno potrebbe metterlo in dubbio: ma altro è il carattere della pittura e della stessa composizione, per esempio, negli affreschi loro a Siena, altro quello negli affreschi del Camposanto a Pisa; tanto che verrebbe fatto persino di dubitare che sian del Lorenzetti anche gli Anacoreti.

Le figure del Lorenzetti a Siena sono intanto, per comune giudizio, più maestose e più belle: la Pace, una delle migliori che abbia prodotte la Scuola senese, appoggiata comodamente sopra un guanciale, in veste discinta, con le chiome sparse di fiori, che tiene in mano un ramo d'ulivo ed ha i piedi posati su di un elmetto e uno scudo, ben giustamente giudica il Symonds una statua dipinta, e vien fatto di supporre, aggiunge, che l'artista l'abbia copiata dall'Afrodite di Lisippo, prima che i senesi timorosi del paganesimo distruggessero quella statua;<sup>3</sup> e bella oltremodo per gentilezza di forme e nobiltà d'espressione è la figura della Concordia.<sup>4</sup> Ma nessuno di questi pregi o di questi essenziali caratteri può riscontrarsi nelle figure degli affreschi pisani, ove è magari anche più forte la ricerca

<sup>1</sup> VASARI, ediz. cit., vol. I, p. 467.

<sup>3</sup> SYMONDS, *Il Rinascimento in Italia, Le Belle Arti*,

<sup>2</sup> CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura*, vol. II, pp. 164, 165

p. 167.

<sup>4</sup> CAVALCASELLE e CROWE, op. cit., vol. III, p. 214.

dell'intensità del sentimento, ma certo minore l'abilità e l'attitudine a renderla; cosicchè questo potrebbe anche essere un buon argomento, come osserva lo stesso Symonds, per sostenere che gli affreschi di Pisa non sono opera dei Lorenzetti, visto, egli dice, che ciò che essi fecero a Siena è di una bellezza meravigliosa. Ma quali rapporti di stile possano poi riscontrarsi fra il Trionfo della Morte e il Giudizio e questi Anacoreti, non solo per l'intonazione generale, ma per il carattere delle figure, e per lo spirito con cui son dipinte, noi non abbiamo saputo scorgere anche dopo accuratissimo studio: anzi per lo studio accurato ci siamo più che mai convinti della distanza che passa fra l'una e l'altra pittura; e secondo noi può affermarsi senza timore d'andare errati, che fra questi differenti affreschi, che si vorrebbero dello stesso artista, non esiste alcun rapporto da poterli paragonare, e molto meno scambiare fra loro. E poichè il Milanese, per aver trovato in un codice, che un Bernardo *dipinse in Campo santo lo Inferno*, dà a Bernardo Daddi oltrechè questa pittura anche il Trionfo della Morte e il Giudizio, noi dovremo col Cavalcaselle ricordare, che le pitture del Daddi appartengono sempre alla maniera giottesca, le composizioni di lui hanno quelle forme e quei caratteri che più o meno bene riscontransi nei lavori dei seguaci di Giotto, che il disegno infine è convenzionale, difettoso il nudo e il colorito triste e monotono. <sup>1</sup>

### III.

Non v'ha dubbio che fra i due Lorenzetti, Ambrogio, il solo che ci sia ricordato dal Ghiberti, fu quello che dimostrò abilità tecniche e intelligenza superiori; è quindi logico che sia gran differenza di tecnica e d'intelligenza fra gli affreschi di Siena, nei quali Ambrogio solo mise la firma, e quello di Pisa, che il Vasari ci dice eseguito da Pietro Laurati dopo essere stato a Firenze: benchè fosse anche da ricercarsi, come abbiamo detto, se sia proprio da attribuirsi a Pietro Lorenzetti quest'affresco, nel quale sono rappresentati più di trenta episodj della vita di molti Santi ed Eremiti sulla stessa parete ove son dipinti gli affreschi dal Vasari attribuiti ai fratelli Orcagna. E poichè fra queste differenti pitture i signori Cavalcaselle e Crowe trovano caratteri di somiglianza, così sarà bene studiare in che questa somiglianza effettivamente consista, cominciando intanto col ricordare come essi stessi affermino, che nel disporre le figure e ripartire i gruppi, il Lorenzetti nell'affresco degli Anacoreti ha seguito il metodo della Scuola bizantina, metodo che avrebbe poi e non si sa perchè, abbandonato negli altri due rappresentanti il Trionfo della Morte ed il Giudizio. Ma ammesso anche che il diverso soggetto portasse e richiedesse trattamento diverso di metodo, è egli possibile concedere che se fossero dello stesso artista vi si riscontrerebbe così assoluta diversità oltre che nella composizione, nel disegno anche e nella tecnica? V'ha forse fra le figure del Laurati, alcuna che possa paragonarsi per grandiosità e atteggiamento drammatico all'Arcangelo in piedi sulle tombe, o al Cristo maledicente nell'affresco del Giudizio; per verità ed espressione, agli storpiati invocanti la morte, ai cavalieri della cavalcata, o al gruppo dei giovani sotto gli aranci, nel Trionfo della Morte? E qual relazione fra i monaci stessi del quadro del Laurati e gli eremiti intorno alla chiesetta sopra la storia di San Macario?

Le doti distintive degli Anacoreti del Lorenzetti sono, scrivono i signori Cavalcaselle e Crowe, la forza selvaggia data all'austero aspetto del solitario, l'energia e la robustezza del carattere: e in questi vedesi lo stesso modo di vestire, la stessa esecuzione e lo stesso

<sup>1</sup> Il Cavalcaselle, nonostante questa notizia, per i caratteri che mostra la pittura non può ritenerla di scuola fiorentina: se pure non si volesse ammettere, scrive egli, che il Daddi dipingesse la parte

dell'affresco rappresentante l'Inferno seguendo la maniera senese del Lorenzetti e dipingendo anche in loro compagnia come assistente. Loc. cit., vol. II, p. 435, nota 3.

sentimento, che si riscontrano nelle figure di San Macario e negli altri Eremiti attribuiti all'Orcagna. E fino al modo di vestire possiamo anche concedere: eran pur sempre frati lo stesso! ma come possono dirsi identici l'esecuzione e il sentimento? Il disegno, negli affreschi del Trionfo della Morte e del Giudizio è rozzo (affermano i citati scrittori), le estremità e le articolazioni grosse, pesanti e volgari, l'esecuzione scadente; ma, se dello stesso artista, perchè questi difetti non dovrebbero riscontrarsi allora anche nelle figure degli Anacoreti? Invece essi stessi trovano in queste i contorni fini e precisi, il disegno franco e ardito, espressioni gentili, abilità tecnica grandissima.

Come si vede dunque tutt'altra cosa: e deve essere così, perchè si tratta infatti di un'altra mano e di ben diverso artista! Il contorno intanto delle figure, che nell'affresco del Lorenzetti è segnato con terra rossa naturale, nelle pitture credute dell'Orcagna invece è fatto con terra gialla bruciata mescolata a terra rossa bruciata, quindi più forte e più scuro; e mentre nel primo è sottile e fine tanto da sparire talvolta sotto l'impasto del colore, negli altri è più grave e si vede benissimo anche a distanza. Le carni, nell'affresco del Lorenzetti, di tinta caldo-giallastra, sono eseguite addirittura sull'intonaco, senza essere state preparate avanti col colore (e questa mancanza di preparazione è certo una delle cause che le fa apparire così deboli di valore e così vuote), mentre quelle delle figure negli affreschi rappresentanti il Trionfo della Morte e il Giudizio, sono state dall'artista preparate avanti con terra verde a tutto buon fresco, e questa preparazione è stata ripetuta tante volte, specialmente negli scuri delle teste, da rimanere, senz'altre aggiunte, definitivo colore, e le parti in chiaro sono state impastate con una tinta rossa, che per il contrasto del verde della preparazione, risulta anche più rosea e dà alle teste una intonazione carnicina più naturale e più conforme al vero. Ora è egli possibile che un artista cambiasse pratica e maniera da un quadro all'altro, dal modo di segnare il contorno esterno sino a quello di dipingere e d'impastare i colori? Assolutamente nonchè possibile nemmeno presumibile, specie negli artisti di quell'età in cui non è dato mai riscontrare cambiamenti tanto notevoli.

I signori Cavalcaselle e Crowe aggiungono poi che il gruppo nell'affresco degli Anacoreti, dov'è rappresentato il Salvatore, con la destra distesa e in atto di indirizzar la parola a un santo eremita inginocchiato e pregante, ha servito loro principalmente per comparare le figure del Salvatore rappresentato in questo e nel vicino affresco attribuito all'Orcagna, a fine di dimostrarne la somiglianza dei caratteri: la quale, sempre secondo essi, si riscontra anche nella figura di San Pietro a destra, e più o meno nelle altre figure degli apostoli come nel rimanente.<sup>1</sup>

Ma come abbiamo già detto, e ci pare abbastanza chiaramente dimostrato, questa se pur lontana somiglianza può ritrovarsi sottilizzando e sminuzzando in particolari insignificanti od inutili l'osservazione e lo studio, non già nei caratteri generali della pittura; e, perchè proprio il Salvatore ha servito di paragone, noi non sappiamo vedere qual relazione vi sia fra il Cristo nel Giudizio e quello in piedi rivolto al santo eremita: non bastando una lontana somiglianza nella foggia del vestito per stabilire un rapporto assoluto fra due figure, quando questo rapporto manchi per cause tanto più essenziali e importanti.

La tecnica del Lorenzetti, come dicemmo, è ben altra: le teste hanno diversa costruzione, differentemente intese nelle parti ossee e nel chiaroscuro; il modo di piegare le vesti diverso, le estremità in tutt'altra maniera segnate, dai contorni più fini e gentili: men roseo il colore del volto e come osservammo già, più vuota tutta la pittura, tanto che ci pare impossibile non accorgersi dalla comparazione, che siamo davanti a opere di due differenti artisti, perchè appunto trattate con tanto differente maniera!

Nè ci si venga a dire, per attribuire con più ragione anche i nostri affreschi al Lorenzetti, che v'è la finta cornice, la quale nelle forme e nelle decorazioni è precisa in tutte e tre le pitture citate: fatta eccezione per parte del lavoro rinnovata da Antonio Ve-

<sup>1</sup> CAVALCASELLE e CROWE, vol. III, p. 196.

neziano.<sup>1</sup> Ma intanto non è facile stabilire con certezza ove il lavoro di lui cominci o finisca, e il documento pubblicato dal Ciampi ci dice che Antonio di Francesco pittore, dipinse in Camposanto l'imbasamento del Purgatorio, Inferno e Paradiso.<sup>2</sup> Non si può dire quindi, come scrivono i signori Cavalcaselle e Crowe, "tranne il pezzo rifatto da Antonio Veneziano, „ perchè ci pare che Antonio, se non ha lavorato tutte le fasce con gli ornamenti che girano intorno a questi affreschi, si può ben dire che ne ha eseguita la maggior parte;



SAN DOMENICO, DI FRANCESCO TRAINI

(Nel Museo civico di Pisa).

e poi non son forse eguali quelle che girano attorno all'altro affresco rappresentante la Crocifissione, subito di fianco, dall'altro lato, al Trionfo della Morte?

Concludendo dunque, poichè anche per noi le pitture intorno alle quali c'intrattiamo non sono da attribuirsi all'Orcagna, e poichè non possiamo nemmeno crederle dello stesso artista che ha dipinto gli Anacoreti, come vorrebbero i signori Cavalcaselle e Crowe, ripetiamo qui quello che abbiam detto in principio: esser cioè quegli affreschi opera di Scuola pisana e di artista pisano, poichè gli artisti pisani del secolo XIV furono seguaci più delle norme della Scuola senese che di quelle della fiorentina; o meglio, se si vuole, risentirono delle qualità di ambedue queste Scuole, formando uno stile tutto proprio,

<sup>1</sup> CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura*, vol. III, p. 197.

<sup>2</sup> CIAMPI, *Notizie inedite della sagrestia pistoiese*, ecc. p. 151.

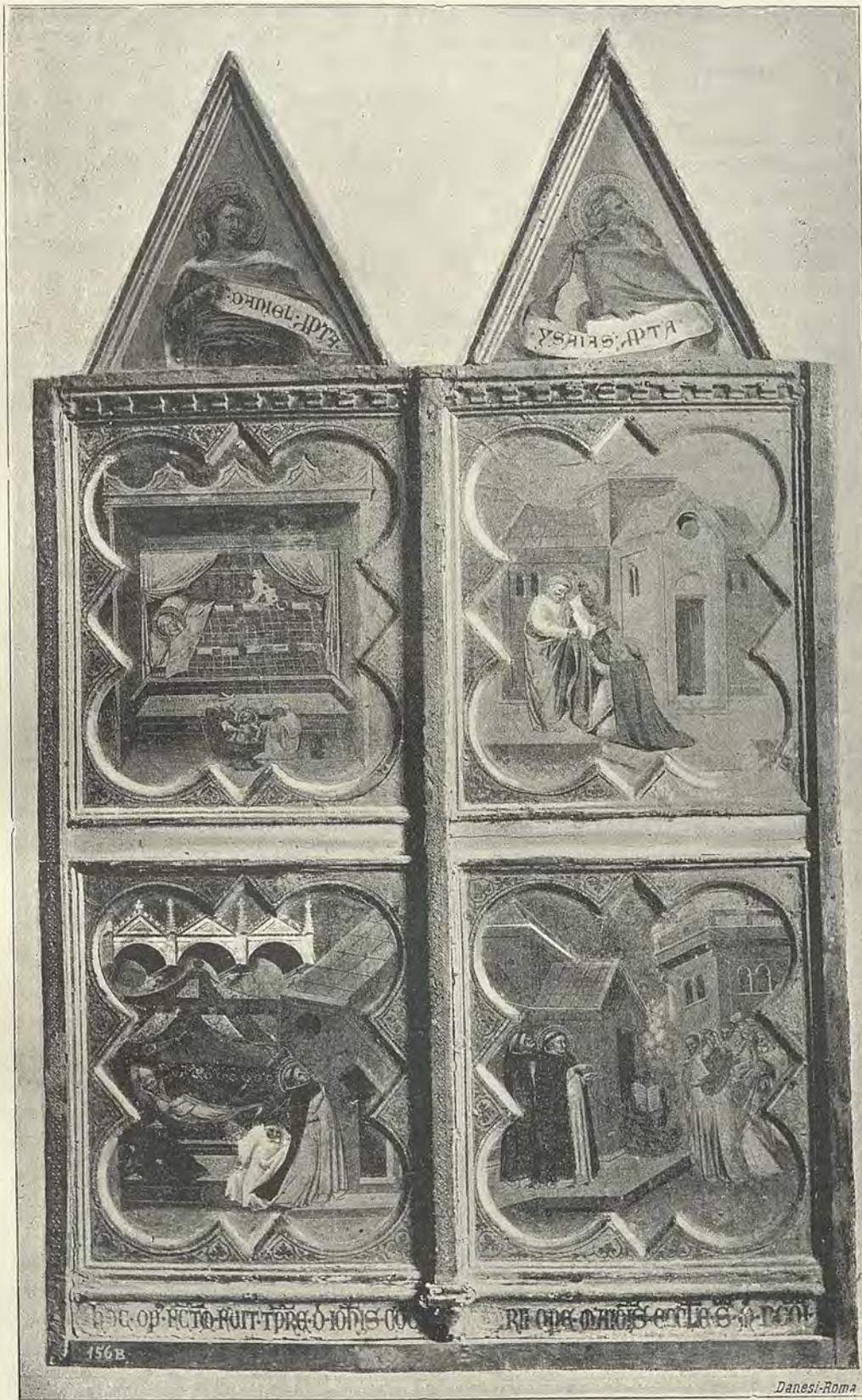
che naturalmente s'informa a questi due differenti indirizzi; e queste qualità particolari noi ritroviamo appunto, e avanti ritrovarono altri, negli affreschi rappresentanti il Trionfo della Morte e il Giudizio. Ma negli affreschi dei quali parliamo, un altro studio è per noi non privo d'importanza: quello delle figure di donna, dalla fisionomia sempre eguale, le quali, e per il tipo, e per la riproduzione di un difetto così comune e così facile a riscontrarsi nella scultura della Scuola pisana, ci ricordano certe statue femminili di quell'epoca, così originali e caratteristiche per la mala intesa costruzione e impostatura del collo sul torso. Nello stesso pergamo di Giovanni la statua allegorica di Pisa ha il collo allungato, esageratamente proteso e fuor di proporzione; così l'Arcangelo San Michele, come alcune statuette degli Evangelisti, fra uno specchio e l'altro del pulpito stesso: ed è errore in cui cade principalmente l'artista quand'è costretto a dare un movimento qualunque alla testa, comunissimo nelle statue della chiesetta della Spina e in moltissime altre i cui esempj è inutile qui riportare. Ora, questo difetto tutto proprio, o meglio, questo modo così speciale d'intendere il movimento del collo sul torso, lo ritroviamo in molte figure dei nostri affreschi, come a mo' d'esempio, nella donna con la corona in testa, con le mani al seno congiunte, la seconda nella prima fila in basso, a destra, dell'affresco del Giudizio, come in quella che suona la cetra nel Trionfo della Morte. Oltre che, i tipi femminili hanno più dello statuario che del vero, e ci riproducono teste a noi famigliari di sculture pisane, e si rassomigliano tutti per le faccie larghe e le gote piuttosto piene: che è pure una caratteristica, la quale si riscontra nelle sculture di quella Scuola e che ne fa un po' insieme il difetto principale. Per queste considerazioni e per le altre già fatte, ci pare non dubbio che questi affreschi debbano tenersi di Scuola pisana, e da attribuirsi anche a quell'artista che della Scuola pisana fu nel secolo decimoquarto il più insigne rappresentante.

## IV.

Non fu mai Pisa ricca di pittori: ma nell'epoca appunto nella quale gli Orcagna o i Lorenzetti avrebbero dovuto dipingere nel Camposanto, non v'era forse chi avesse potuto farlo degnamente, senza costringere i governanti d'allora, come in altre epoche, a chiamarli di fuori? Ed è egli possibile, che avendo proprio allora un artista d'incontrastata abilità, non si fossero essi serviti dell'opera di lui per decorare le interne pareti dell'insigne monumento, edificato dalla pietà e dalla magnificenza dei concittadini? Questo, invero, non ci è parso, nè ci pare assolutamente credibile. "Ma fra tutti i discepoli dell'Orcagna, scrive lo stesso Vasari, niuno fu più eccellente di Francesco Traini, il quale fece per un signore di Casa Coscia, che è sotterrato in Pisa, nella cappella di San Domenico della chiesa di Santa Caterina, in una tavola in un campo d'oro, un San Domenico ritto, di braccia due e mezzo, con sei storie della vita sua, che lo mettono in mezzo, molto pronte e vivaci e molto ben colorite.<sup>1</sup> E nella medesima chiesa fece, nella cappella di San Tommaso d'Aquino, una tavola a tempera, con invenzione capricciosa che è molto lodata, ponendovi dentro San Tommaso a sedere, ritratto di naturale: dico di naturale, perchè i Frati di quel luogo fecero venire un'immagine di lui dalla Badia di Fossanuova, dove egli era morto l'anno 1323. Da basso, intorno al San Tommaso, collocato a sedere in aria con alcuni libri in mano, illuminanti con i raggi e splendori loro il popolo cristiano, stanno in ginocchioni<sup>2</sup> un gran numero di dottori e cherici di ogni sorte, vescovi, cardinali e papi; fra i quali è il ritratto di papa Urbano VI. Sotto i piedi di San Tommaso stanno Sabello, Ario, Averrois ed altri

<sup>1</sup> Per le notizie relative a questo quadro: V. BONAINI: *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV.*

<sup>2</sup> Veramente son ritratti in piedi. Per le correzioni a queste notizie vedi le note al Vasari: *Edizione Sansoni. Firenze, '78.*



STORIE DI SAN DOMENICO, DI FRANCESCO TRAINI

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. La nascita di San Domenico.</p> <p>2. La visione di papa Innocenzo III.</p> | <p>3. Apparizione di San Pietro e San Paolo a San Domenico.</p> <p>4. L'esperimento dei libri ortodossi agli eretici di Montréal.</p> |
|---|---|

(Nel Seminario arcivescovile di Pisa).

eretici e filosofi, con i loro libri tutti stracciati. E la detta figura di San Tommaso è messa in mezzo da Platone che le mostra il Timeo, e da Aristotile che le mostra l'Etica. Di sopra un Gesù Cristo, nel medesimo modo in aria, in mezzo ai quattro Evangelisti, benedice San Tommaso, e fa sembante di mandargli sopra lo Spirito Santo, riempendolo d'esso e della sua grazia. La quale opera, finita che fu, acquistò grandissimo nome e lodi a Francesco Traini, avendo egli nel lavorarla avanzato il suo maestro Andrea nel colorito, nell'unione, e nell'invenzione di gran lunga. „<sup>1</sup>

A proposito di tal quadro i citati Cavalcaselle e Crowe scrivono, " che per quanto concerne l'esecuzione si può dire che questo dipinto fu lavorato come una miniatura. I contorni sono netti, fini e precisi; le forme accuratamente disegnate. Le figure alte e svelte, più che espressione forte ed energica, ne hanno una riposata e tranquilla, nè i lineamenti mancano d'una tal quale nobiltà d'espressione e dolcezza di carattere. Le estremità, ma specialmente le mani, sono piccole e colle dita lunghe e magre. E come il dipinto difetta alquanto di rilievo (difetto però che per noi non si riscontra nè in questo quadro e molto meno nell'altro del San Domenico), così il colorito non è vigoroso, ma chiaro bensì e nelle carnagioni roseo, mentre prende nelle vesti tinte gaie e vivaci, mostrando sempre la grande diligenza con la quale fu eseguito il lavoro, qualità che da per sè stesse rivelano come l'artista sia piuttosto seguace della scuola senese che della fiorentina. „<sup>2</sup> E per l'altro trittico rappresentante San Domenico e i fatti della vita di lui, osservano, " che tutte quelle tavole che riunite formano un sol quadro, mostrano nelle loro rappresentazioni i caratteri identici e la medesima esecuzione tecnica già osservata nel quadro di San Tommaso d'Aquino, e sono una riprova di quanto si affermò più volte, non essere cioè lo stile del Traini se non una mescolanza della maniera fiorentina e della maniera senese, le quali alternandosi nella loro espressione e mutuamente giovandosi, lo servirono tanto efficacemente da farlo divenire il miglior artefice che abbia fiorito in Pisa nel secolo xiv. „<sup>3</sup> Poichè dunque gli affreschi nostri non possono attribuirsi all'Orcagna, risentendo della Scuola senese e di quella fiorentina, e poichè fu appunto il Traini l'artista che si servì delle due Scuole per giungere a così splendido risultato, noi non esitiamo a credere il Trionfo della Morte e il Giudizio Universale opere di lui.

## V.

Le notizie che si hanno intorno a Francesco di Traino, o Traini, come più comunemente è chiamato, non son molte pur troppo: certo pare incredibile che un artista di così gran valore operasse così poco, e giustamente scrive il Bonaini, " non so persuadermi che un artefice così eccellente e perfetto, giudicato superiore all'Orcagna medesimo, ne lasciasse solamente queste due tavole, e che tutto quello che fece lo disperdessero gli uomini. „

Sappiamo solo che in una procura scritta il giorno *Tertio Kal. Septembris, more pisano*, dell'anno 1322, si trova ricordato *Francesco olim Traini Pictore*,<sup>4</sup> che nel 1341 dipinse lo stendardo per la Compagnia delle Laudi nella chiesa di Santa Maria Maggiore, e che nel 1345 dava terminato il quadro di San Domenico, il cui felice riuscimento può avere indotto, secondo il Bonaini, i frati di Santa Caterina a ordinare al Traini il dipinto del San Tommaso.

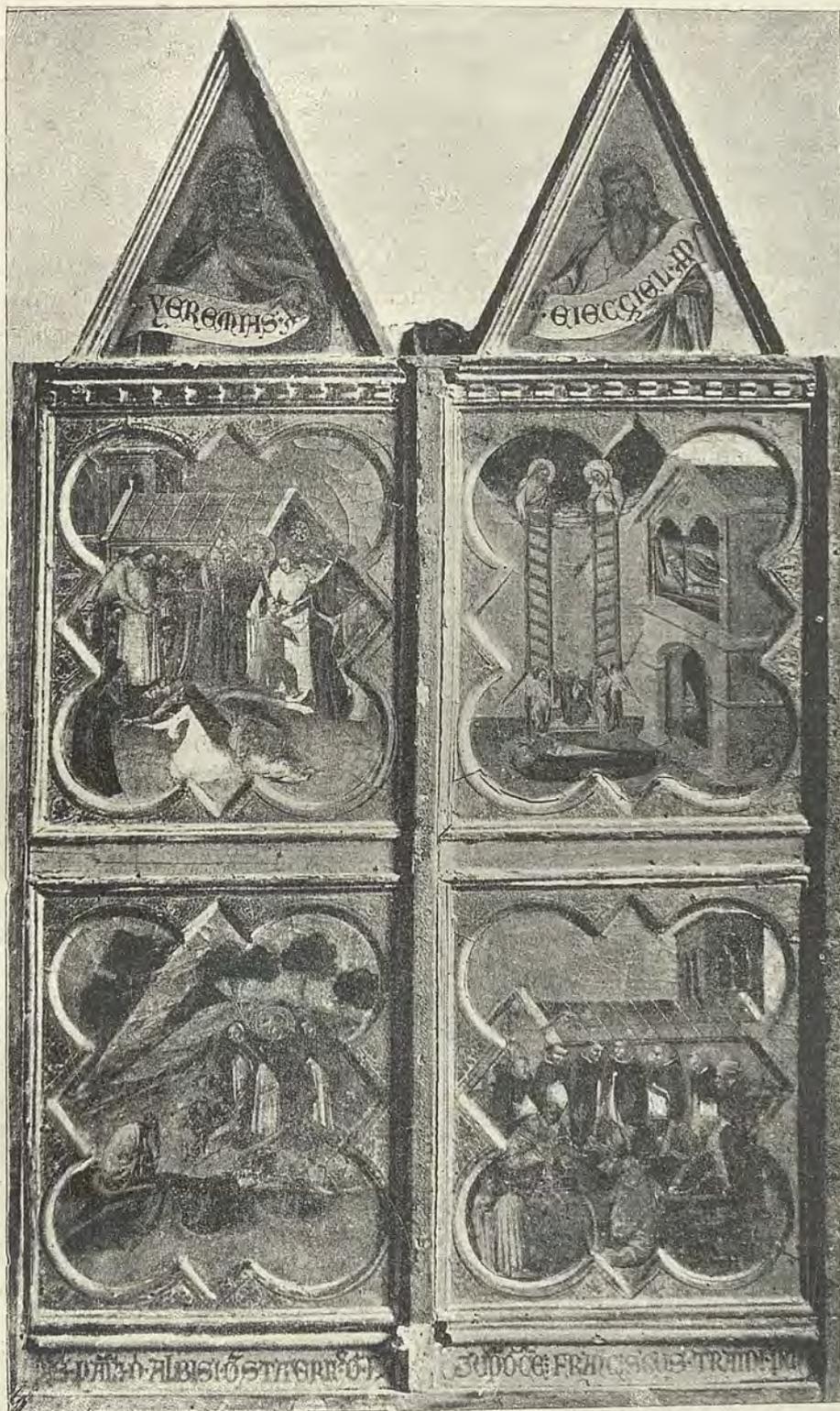
Ma dal '22 al '41 che cosa faceva il nostro artista? Il Milanese ci dice, che in un libro di entrata e uscita dell'Opera di San Giovanni Fuoricivitas di Pistoia, che va dal 1310 al gen-

<sup>1</sup> VASARI, ed. Sansoni, vol. I, p. 611 e seg.

<sup>2</sup> CAVALCASELLE e CROWE, loc. cit., vol. II, p. 170 e seguito.

<sup>3</sup> CAVALCASELLE e CROWE, loc. cit. vol. II, p. 175.

<sup>4</sup> CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della pittura*, vol. II, p. 168.



STORIE DI SAN DOMENICO, DI FRANCESCO TRAINI

- |  |  |
|--|--|
| 1. Il nipote del cardinale Stefano de' Ceccani di Fossanuova richiamato in vita per le orazioni del Santo. | 3. Il sogno miracoloso di F. Guala, priore di Brescia. |
| 2. I pellegrini salvati nella Garonna.   | 4. La traslazione del Corpo di San Domenico.           |

(Nel Seminario arcivescovile di Pisa).

naio del 1349, si legge, che fra i migliori maestri di dipingere che siano in Firenze per la tavola dell'Opera di San Giovanni e *quelli che meglio la fare' bona* dopo il Gaddi, Stefano, Andrea Orcagna, Nardo suo fratello e Puccio Capanna, si nomina *Maestro Francesco, lo quale istae in botegha dell'Andrea* (e non è dubbio che costui non sia il Traini): sicchè è a credersi che in alcuno di quegli anni appunto, nei quali non si hanno notizie di lui, ei fosse in Firenze con l'Orcagna a perfezionarsi nella pratica dell'arte.

Certo nell'osservare la composizione dell'affresco del Camposanto pisano, rappresentante il *Giudizio*, vien fatto di ricordare il *Paradiso* di Andrea dipinto in Santa Maria Novella a Firenze, in cui la disposizione generale delle figure somiglia tanto al nostro: sebbene per il *Giudizio* di Pisa possa riscontrarsi un richiamo molto significante nel quadro stesso del Traini, ov'è rappresentato San Tommaso. Anche qui il Salvatore entro la mandorla che illumina coi suoi raggi la figura del Santo, in alto: ai lati gli apostoli; in basso, spartita da ambe le parti, una folla di uditori, religiosi, dottori, vescovi, cardinali e pontefici: ed Averroé ai piedi sconfitto, che ci ricorda tanto la mezza figura del re Salomone nell'affresco del Camposanto. Questo del resto potrebb'essere un argomento tanto per dimostrare che il Traini non avrebbe avuto bisogno di cavare dall'Orcagna l'ispirazione dell'affresco pisano, come per istabilire invece ch'egli dall'Orcagna abbia tratto l'ispirazione per il suo quadro: ma poichè certi tipi e certe figure che si trovano nelle pitture d'Andrea a Firenze si possono riscontrare nei quadri del Camposanto di Pisa, così potrebbe sembrar facile stabilire che il Traini del collega o maestro abbia sentito l'efficacia.

Ora i due Orcagna (Nardo e Andrea) in che anno presero a dipingere gli affreschi nella cappella di Santa Maria Novella a Firenze? Chè se queste pitture furono eseguite, secondo converrebbe supporre, dopo il 1345, se non anche molto più tardi, come avrebbe potuto il nostro pittore ispirarsi a quelle o studiarle, essendo egli appunto in quegli anni a Pisa, a lavorare ai quadri per la chiesa di Santa Caterina? " Certo, scrive il Bonaini, non avverrà facilmente ch'io pensi che un pittore sì stupendo e sì pratico qual esso era nel 1344, fosse discepolo a tale il cui nome apparisce sol fra i professori di cotal arte nel 1350; e, quello che è più, che si fa all'opera, che allora conduce, aiutato dal fratello Bernardo, o più veramente che si fa a dipingere in sua compagnia quale artista minore. Come credere poi che Andrea avesse discepoli nel dipingere prima del 1358, se solo in quest'anno si matricolò per pittore? „<sup>1</sup> E d'altra parte, pur correggendo l'errata affermazione del Bonaini sulla matricolazione di Andrea, che avvenne invece nel 1343, e pur convenendo che con questa nuova data il Traini non potrebbe egualmente essergli stato scolaro, come può affermarsi ch'egli dell'Orcagna non studiasse le opere e non fosse nella bottega di lui, se oltre il documento pubblicato dal Milanese, di cui abbiám parlato sopra, i caratteri della sua pittura ci dimostrano l'influsso subito dalla maniera del maestro fiorentino? Vorrà dire piuttosto che il Traini, dal momento che gli Orcagna tutti si segnalavano nelle arti tanto da meritarsi, come scrive il Cavalcaselle, l'amore e l'ammirazione dei posteri, sarà andato a Firenze nella bottega di Cione e di Nardo, il maggiore dei figli, anch'esso pittore, e dove certo sarà stato anche Andrea, e avrà perfezionato con loro e per loro la maniera sua; ma converrà anche supporre, che molto innanzi della matricolazione Andrea, avesse, o in unione del fratello o solo, operato, e le memorie di quell'opere andate disperse: perchè non ci persuade nè potrà persuadere alcuno che Andrea, figlio e fratello di artisti e artista esso pure, nato nel 1308, non lavorasse di pittura fino al 1350, quando è accertato essere stata la pittura la sua prima professione, molto più ch'egli figura tra i migliori artisti di dipingere che siano in Firenze già dal 1348. Ci par quindi logico supporre che gli affreschi di Santa Maria Novella siano stati dipinti molti anni innanzi la tavola da lui fatta, e prima ancora del 1341; o piuttosto che il Traini, essendo con gli Orcagna, potesse anche senza studiarne le opere,

<sup>1</sup> BONAINI, loc. cit., p. 14. Andrea Orcagna si matricolò fra i pittori nel 1343. Vedi VASARI, edizione Sansoni, vol. I, p. 591, nota 1.



SAN DOMENICO CHE RICHIAMA IN VITA IL NIPOTE DEL CARD, STEFANO DE' CECCANI,

educarsi con loro a quello stile, che doveva illustrarlo e renderlo il miglior artista di Pisa, degno anche di stare al paragone dei migliori che allora operassero anche fuori.

Fu certo questa comunanza di studio e forse d'operare, che tanto operò in un artista dell'ingegno e del sapere del Traini, ed è naturale che dei maestri qualche cosa sia rimasto nello scolare, o collega che dir si voglia: chè faremmo un torto al pittore pisano supponendo e affermando il contrario. Poichè se il Traini (è pur necessario tener conto anche di questo) fosse andato nella bottega degli Orcagna non ancora pittore, sarebbe certo diventato uno dei tanti imitatori delle opere, o un più o meno abile seguace della maniera di loro; ma essendovi andato già innanzi nell'arte, è naturale che abbia solo modificato o corretto lo stile e lo abbia anche migliorato, pur sempre conservando le qualità proprie e individuali. E per questo sono perfettamente nel vero i signori Cavalcaselle e Crowe quando scrivono che l'Orcagna temperò con la grazia senese la severa maniera della Scuola fiorentina, e che il pisano Traini studiandone i lavori, se forse non fu in Pisa coi Lorenzetti e con Simone di Martino, seppe talmente fondere i caratteri dell'Orcagna da lui imitati con quelli de' maestri senesi, da cavarne quella maniera e quel colorire che abbiamo nelle sue opere osservato.<sup>1</sup> Ma forse essi così scrivendo non ricordavano di aver affermato nella Vita stessa del Traini (vol. II, pag. 165), che non potevano ammettere quello che circa l'educazione artistica di lui dice il Vasari, una volta che Francesco Traini lavorava di pittore a Pisa sin dal 1322: lo che del resto non proverebbe nulla, e di sopra abbiamo detto anche su questo il nostro parere. Sta di fatto, che nelle due tavole del Traini è facile riscontrare l'influsso dell'Orcagna; e non è punto strano anzi per noi è probabilissimo, che tornato a Pisa incominciasse a lavorare per il Duomo, e l'Operaio ben dovesse conoscerne e apprezzarne le qualità artistiche quando gli affidò il lavoro per la chiesa di Santa Caterina; chè lo stendardo per la Compagnia delle Laudi non potè certo essere solo argomento da garantire l'Operaio dell'artistico valore di lui. Ma ecco perchè invece di supporre, con poca o punta probabilità di esattezza, che un artista senese avesse potuto mettere in pratica il concetto di un artista fiorentino, ci par più logico e più vero il credere che un pisano abbia lavorato a quelle pitture, le quali della maniera pisana di quell'epoca serbano evidentissimo il carattere. È quindi pur questa volta da giustificare il Vasari se a prima vista le giudicò dell'Orcagna, e si capisce come poi tutti abbiano il giudizio di lui fatto proprio; perchè oltre il poco scrupolo suo nelle ricerche relative agli artisti che andava illustrando, sta di fatto che anche l'Orcagna avea dipinto a Firenze, a Santa Croce, se non completamente, almeno in parte, lo stesso soggetto.

Ma aveva veramente bisogno il Traini di porre in opera il concetto dell'Orcagna, quando viveva a Pisa, per tacer d'altri, come scrive il Bonaini, Fra Bartolommeo da San Concordio, grande maestro di scienza divina e profana, e per ciò solo capace di guidare la mano dell'artista in un'opera che chiedeva tanta dottrina come il San Tommaso? E chi ha avuto, per merito proprio o per altrui, lo che non scemerebbe punto il valore dell'artista, che con tanta maestria ha saputo rendere quel pensiero e rappresentarlo così abilmente, chi ha avuto una concezione così grandiosa e superiore, vero monumento, come chiama quel dipinto il Rosini, del sapere meraviglioso degli artefici di quell'età, non poteva averne un'altra simile col Trionfo della Morte, dove tanta filosofia e sentimento e sapere son evidenti? Sarebbe strano forse che l'Orcagna si servisse della concezione sublime del nostro artefice per riprodurla nella chiesa fiorentina e togliesse dal collega l'ispirazione per i nuovi affreschi, come il collega aveva per lui migliorato il suo stile, tanto da farsi reputare fin superiore al maestro? E superiore al maestro davvero lo dimostra, scrive il Ticozzi, il famoso suo quadro di San Tommaso, nel quale e con la novità e la grandiosità della composizione e con l'evidenza dei volti, compensa largamente i difetti che vi si riscontrano, non suoi ma del secolo in cui operava.

<sup>1</sup> CAVALCASELLE e CROWE, *Storia della Pittura*, vol. III, p. 9.



SAN TOMMASO D'AQUINO, DI FRANCESCO TRAINI

(Nella chiesa di Santa Caterina di Pisa).

Non son dunque i Lorenzetti i soli, oltre gli Orcagna, che sarebbero stati capaci di creare una composizione come il Trionfo della Morte del Camposanto pisano!

## VI.

Ricordiamoci pure quanto ci dicono i più volte citati Crowe e Cavalcaselle intorno alla caratteristica delle pitture del Traini. I contorni netti e precisi, le forme accuratamente disegnate, le figure alte e svelte, i lineamenti non privi di nobiltà, di espressione e di carattere, le estremità ma specialmente le mani piccole dalle dita lunghe e magre. Ed a proposito degli affreschi comunemente attribuiti all' Orcagna, essi affermano che il disegno è rozzo, le estremità e le articolazioni grosse, pesanti e volgari, ed aggiungono: " non è per la scadente esecuzione, ma per la composizione che questi due dipinti si fanno notare, e noi vedremo che non avremo da cercar molto per iscoprire in questo stesso Camposanto altre storie dello stesso genere. " <sup>1</sup>

Abbiamo già dimostrato come invano cercherebbe e troverebbe lo studioso altre storie dello stesso genere nel nostro Camposanto, e quale distanza passi fra la pittura degli Anacoreti e le due che illustriamo, e questa distanza notammo anche con le stesse parole degli eruditi scrittori; ma pur parrebbe, a tutta prima, che ci dovesse essere una differenza notevolissima fra i dipinti del Traini e gli affreschi di cui ci occupiamo.

Negli affreschi rappresentanti il Trionfo della Morte e il Giudizio i contorni, è vero, sono un po' gravi, ordinarj e trascurati; ma fatta pur la parte alla differenza di tecnica, che esiste fra il dipingere su di una tavola levigata e il buon fresco sopra un rozzo muro, fatta pure la parte che va data, e non poca, ai numerosi restauri, questa rozzezza non si riscontra in tutte le figure: fini, eleganti e graziosamente mosse sono le estremità della Madonna del Giudizio; ed egualmente gentili quelle della dama a cavallo, che tiene un cagnolino, nel Trionfo della Morte; e benchè molte altre siano nel disegno scorrette e più ordinarie, pure tutte serbano quella speciale caratteristica che al nostro pittore è propria, di dar sempre cioè un certo movimento arcuato alle dita delle mani, specialmente dell'indice e del mignolo, caratteristica che si riscontra nella mano del San Domenico con la quale sostiene il giglio e in quella del San Tommaso delle due celebri tavole, così come nelle figure degli affreschi che al nostro artista vogliamo attribuire.

Ma anche la caratteristica delle mani dalle dita lunghe e piccole non possiamo erigere a regola, chè pur nei quadri del Traini, nelle otto storie relative alla vita di San Domenico, per esempio, come c'è accaduto di osservar negli affreschi, talvolta prendono forme più incerte, più corte ben di sovente, e perfino addirittura grossolane. Le carni rosee divengono negli scuri verdognole, tanto, come abbiam già detto, negli affreschi per la tinta di preparazione, quanto nei quadri: e basta vedere da vicino gli scuri delle estremità del San Domenico e di alcune parti del volto, per accorgersi di questo specialissimo carattere distintivo, e per noi non privo di importanza. Anche le vesti han sempre tinte gaie e vivaci nelle varie opere di lui: e questo confermano i signori Cavalcaselle e Crowe.

Il modo com'è disegnata la bocca, piuttosto stretta, dal labbro superiore grosso e arcuato al centro, dagli angoli cadenti e segnati sempre o con un tratto o con uno scuro, ci par non dissimile nelle figure dei quadri e in quelle degli affreschi; come pure eguale è sempre l'andamento del contorno del ciglio, e nelle varie opere la costruzione e l'incasatura degli occhi, oblungi e dalla cornea tenuta sempre chiarissima, in modo che risalta anche da lontano. Altre importanti caratteristiche poi sono, oltre quella maniera speciale di segnar l'occhio, il modo di render la pupilla, che è sempre contornata esternamente da una linea scura che ne segue, o in parte o nell'intero giro, l'andamento, e la maniera

<sup>1</sup> CAVALCASELLE e CROWE, loc. cit., vol. II, p. 163.

di segnare il sopracciglio, riprodotto sempre con un segno arcuato sul quale, sopra, son ripetuti tanti piccoli tratti trasversali.

E quel difetto caratteristico della scuola, come abbiamo già osservato attribuendo quelle pitture ad artista pisano, cioè l'errata impostatura del collo sul torso, come si vede in alcune figure degli affreschi così può egualmente ritrovarsi nei quadri di lui: nella figura di Aristotile, p. es., nel San Tommaso, e nel giovine piangente per la morte di Napoleone, il nipote del cardinale Stefano de' Ceccani, nel San Domenico, per non citar che questi due. Persino nella forma degli alberi e delle montagne vi sono evidentissimi caratteri di somiglianza.

Nei concetti poi quanti punti di contatto fra gli episodj degli affreschi del Camposanto e le storie del San Domenico, e più che nei concetti nel sentimento che avvisa e rende così originali tutte quelle pitture! Già accennammo che il San Tommaso ci ricorda il Giudizio per la disposizione delle figure e per lo spirito che informa il quadro: ma il gruppo dei ciechi e zoppi e infelici invocanti la Morte come richiama alla mente i miseri pellegrini nel quadro del San Domenico, i quali tutti alzano le braccia e congiungono le mani verso il santo, in atto di ringraziamento per averli tratti salvi alla riva! E come, anche meglio, ce lo ricordano i ciechi, gli attratti e i poverelli stendenti le braccia al Santo, che nella rappresentazione della morte di San Domenico, son posti nel primo piano del quadro, a destra!

E nel gruppo dei cadaveri del Trionfo della Morte, quel primo papa, di cui non si vedono che la testa e le braccia conserte, come ricorda, per la maniera ond'è messo e per il modo con cui è modellato e inteso il chiaroscuro del volto, la figura di papa Innocenzo III dormiente; e fra i tementi dell'ira divina nel Giudizio come rivivono le figure dei personaggi piangenti attorno al corpo di Napoleone risuscitato dal Santo, nello stesso quadro di San Domenico! Nella quale storia sino il costume delle femmine è eguale a quello che indossano alcune donne dei nostri affreschi, e i varj atteggiamenti delle mani che si contorcono o si uniscono nell'espressione del dolore e della disperazione, in quel quadretto così pieno di sentimento, sono ripetuti, rassomigliandosi, nei reprobj del Giudizio. Sino il movimento del cavallo, che in questo stesso quadro volge gli occhi e li fissa stupito sul cadavere del giovane, è ripetuto non meno mirabilmente dall'affresco del Trionfo della Morte. E nella storia infine, ov'è rappresentato l'esperimento meraviglioso dei libri ortodossi fatto da San Domenico a confusione di certi eretici in Montréal, anche questi, dal turbante in testa, dai capelli ad anella scendenti sulle spalle, non son altro che ripetizioni della figura simile esistente fra i reprobj nella prima fila superiore del Giudizio Universale. Innumerevoli sarebbero gli esempj e i punti di confronto da citarsi, se noi volessimo perderci ancora in minuziose analisi. E dunque per il carattere, per lo stile, pel sentimento, pel concetto, che noi stimiamo fermamente autore degli affreschi del Camposanto pisano non poter essere che il Traini: il Traini che per essere stato in bottega delli Orcagna o per aver studiato le opere loro, ne risentì una influenza che trasmise nelle proprie, il Traini che col quadro del San Tommaso dimostrò ingegno e cultura vastissime, sapere meraviglioso; con quello del San Domenico maestà e grandiosità di stile, e colle otto storiette la varietà e il sentimento suo, riuscendo a rappresentare mirabilmente passioni e avvenimenti d'indole tanto svariata.

Chi dunque riuscì a concepire col San Tommaso così dotta invenzione, che ritrae lo stato degli studj letterari e teologici e le opinioni dominanti nel secolo xiv, può ben avere ideato e condotto a termine l'affresco rappresentante il Trionfo della Morte, che ritrae pur esso lo stato dello spirito umano e i sentimenti ascetici di quell'epoca. E se gli storici dell'arte attribuirono queste pitture all'Orcagna, si fu perchè, oltre certi caratteri superficiali, parve loro ch'egli solo sarebbe stato capace fra gli artisti di quel tempo, di concepire un quadro con tanto sapere e tanta filosofia: e quelli che le vorrebbero del Lorenzetti stimarono che l'artista che ha dipinto l'affresco del Buon Governo nel pa-

lazzo pubblico a Siena, avrebbe certamente potuto dar vita a un'opera d'arte così magistrale: ma nessuno ha mai pensato che era appunto in quell'epoca in Pisa un artista come il Traini, che dipingeva per il Duomo lo stendardo della Compagnia delle Laudi e per Santa Caterina i due celebri quadri di cui abbiamo parlato. E quando si chiamavano pittori di fuori ad abbellire le interne pareti dell'insigne Camposanto, non è presumibile che il Traini fosse lasciato in disparte appunto da quell'operaio per cui aveva fatto il lodatissimo quadro di San Domenico, da quel Giovanni Coco, che il Bonaini ci descrive uomo di legge e amante delle belle arti, sotto la cui amministrazione venne scolpita la statua di Nostra Donna sulla porta reale del duomo (1345), e per eccitamento del quale, Tomeo dipintore coloriva un'immagine di San Cristoforo nella stessa chiesa.

Basta quindi ricordare i caratteri del Trionfo della Morte e del Giudizio Universale per concludere che questi affreschi siano da attribuirsi al Traini, il quale appunto mescolando la maniera fiorentina a quella senese, e di entrambe giovandosi, riescì a diventare il miglior artefice che abbia fiorito in Pisa nel secolo xiv, e a superare di gran lunga lo stesso Orcagna, come scrive il Vasari, nel colorito, nell'unione e nell'invenzione.

IGINO BENVENUTO SUPINO.

<sup>1</sup> BONAINI, loc. cit., p. 9 e 10.

## CAPOLAVORI NUOVAMENTE ILLUSTRATI

(I DISEGNI DELLE TESTE DEGLI APOSTOLI NEL CENACOLO DI LEONARDO DA VINCI)



A nessuno vorrà essere negata certamente la qualifica di capolavoro ad un'opera d'arte quale il Cenacolo di Leonardo. Ma nello stesso tempo chi non avrebbe a convenire che lo stato suo di conservazione è dei più deplorabili, causa il deperimento da antico tempo subito e dei conseguenti ritocchi reiterati, che corrispondono oramai ad una quasi completa ridipintura? Stando le cose in questi termini, riesce vie più prezioso qualunque dato ci vien fatto riscontrare, atto a ricostruire nella nostra mente l'immagine di quello che l'opera del sommo maestro possa essere stata, appena uscita dalle sue mani.

Sono insomma le copie antiche, o per meglio dire le contemporanee all'originale, quelle che noi dobbiamo consultare per rievocare con maggiore o minore approssimazione l'originale pressochè perduto. Fu provvida misura quindi quella adottata or sono pochi anni dal direttore della Pinacoteca di Brera di trasportare nel locale del Cenacolo, nell'antico refettorio di Santa Maria delle Grazie, alcune riproduzioni del dipinto di Leonardo, di spettanza della Pinacoteca medesima. La più pregevole e più prossima all'originale, anche per la vastità delle proporzioni, è quella proveniente dal refettorio dell'antico monastero di Castellazzo, presso Milano, da tempo raso al suolo, senza che ne sia rimasta traccia di sorta. Portata nella Pinacoteca di Brera e collocata nell'ultima fra le sale destinate di poi alla raccolta dei quadri moderni acquistati dall'Accademia, il presente direttore della Pinacoteca la fece trasferire dal muro sulla tela, e dopo provveduto ad un accurato restauro nelle parti essenziali, senza alterarne sostanzialmente il carattere, la fece appendere vicino all'insigne originale, con evidente utilità per i visitatori di quel santuario dell'arte.

L'attribuzione poi ad Andrea Solari, o Andrea da Milano, della importante copia, per parte del comm. Bertini, apparisce giustificata dalle caratteristiche che rivela, massime nei colori, divergenti in parte da quelli del dipinto originale, nonchè in certi particolari del paesaggio, pure variato, che scorgesi nel fondo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La data approssimativa circa l'origine di questo affresco si avrebbe a ricavare da quanto indica la lapide che stava incastrata esternamente nella parete meridionale del refettorio: *Ad Coenā (Coenobitarum) utilitatem restauravit, auxit atque exornavit*

*Coenobium hoc Don Balthassar Sudatus a Mediolano Dei Gratia Prior ejusdem Monasterii MD=XIV.* (Vedi: GIUSEPPE BOSSI, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*).

Dopo di questa, va notata la più piccola fra le copie antiche recentemente acquistate per la Pinacoteca, una tavola legittimata dalla iscrizione: *Cesar de Magnis fecit*. Il lombardo Cesare Magno, che fu spesso confuso erroneamente con Cesare da Sesto, e che si è riesciti a conoscere meglio solo in questi ultimi tempi, dev'essersi applicato altre volte a riprodurre composizioni del grande maestro toscano, potendosi ora stabilire con sufficiente certezza che non proviene d'altra mano che dalla sua una tavola della Pinacoteca di Napoli, gratuitamente attribuita fin qui a Niccolò dell'Abate, nella quale vedesi ripresa la nota composizione della Madonna delle Roccie di Leonardo. Ma di questa e di cose altre attinenti al pittore Cesare Magno verrà l'opportunità di discorrere in altra occasione.

Il soggetto sul quale vuolsi qui richiamare l'attenzione del lettore si è quello degli otto fogli appartenenti a S. A. R. la Granduchessa di Weimar, che contengono dieci studi di teste degli Apostoli corrispondenti a quelli del celebrato Cenacolo.

Essendo stata conferita recentemente alla nota casa Braun di Dornach in Alsazia, la concessione di riprodurre col solito sistema di fotografia al carbone inalterabile in grande formato eguale all'originale i preziosi disegni, la nobile proprietaria si è resa grandemente benemerita, agevolando così viemaggiormente gli studi e le osservazioni comparative intorno ad un'opera di rinomanza mondiale.

La suddetta pubblicazione poi viene corredata da una dotta illustrazione esplicativa, elaborata dall'egregio signor dottore Carlo Ruland, Direttore del Museo granducale di Weimar, che fornisce ragguagli interessantissimi intorno all'argomento. Non possiamo fare a meno quindi di tenerne conto in questo luogo e di riportarci ai medesimi per quanto riguarda l'origine e la qualità dei fogli medesimi.

Il dottor Ruland, dopo di avere accennato ai molteplici studi per l'insieme e pei particolari del Cenacolo che si trovano in diverse raccolte, specie in quelle di Windsor, di Venezia, dell'Ambrosiana, nei quali si vede tuttora seguito da Lionardo l'antico motivo, abbandonato in seguito, di collocare Giuda, isolato, dalla parte opposta del tavolo, rispetto al Redentore e agli altri apostoli, passa di poi a rammentare un'osservazione del Lomazzo, nel suo *Trattato dell'arte della pittura*, pubblicato nel 1585 (libro III, cap. 5), dove, venendo egli a parlare dei diversi modi di dipingere, accenna pure a quello detto *a pastello*, e soggiunge: " il che si fa in carta, e fu molto usato da Leonardo da Vinci, il quale fece le teste di Cristo e degli apostoli a questo modo, eccellenti e miracolose, in carta. „<sup>1</sup> Ora, poichè gli otto fogli di Weimar, dall'impronta altamente leonardesca, sono realmente eseguiti con colori a pastello, riesce per lo meno assai plausibile la congettura che vi si abbiano a ravvisare quelli medesimi dal Lomazzo segnalati. Il Ruland mostra di non dubitarne, ed entrando in argomento ne ragiona nel modo seguente:

" Che queste teste *eccellenti e miracolose* si fossero conservate era cosa nota da una sessantina d'anni in qua, ma pochi si peritavano di prestarvi piena fede, e pareva che la fortuna di possedere degli studi per l'opera più eminente di Leonardo, condotti ad un grado di compimento così prossimo a quello della esecuzione dell'affresco, fosse troppo grande per non suscitare dei dubbi. Dal tempo dell'accennata comunicazione del Lomazzo i fogli rimasero presumibilmente sepolti in qualche palazzo italiano. Non fu se non passato il quarto lustro del nostro secolo, che fecero la loro ricomparsa fra le cose possedute dall'instancabile ritrattista e raccoglitore sir Thomas Lawrence. Dopo la sua morte (1830), a mezzo del negoziante di antichità Woodburn, di Londra, pervennero, insieme alla maggior parte della sua importante raccolta di disegni, in possesso del principe di Orange, di poi

<sup>1</sup> Ci piace riferire qui per intero il passo del Lomazzo: " Non tacerò, „ egli dice, " di un altro certo modo di colorare, che si dice a pastello, il quale si fa con punte composte particolarmente in polvere

di colori che di tutti si possono comporre. Il che si fa in carta, ecc. Ma quanto è difficile questo nuovo modo, tanto è egli facile a guastarsi. „

re Guglielmo II dei Paesi Bassi. Dopo la morte di lui (1850) avrebbero dovuto essere venduti all'asta con tutta la raccolta di quadri e di disegni; ma furono invece preventivamente ritirati per conto di una delle coeredi, la principessa Sofia, ch'è appunto la Granduchessa di Sassonia d'oggi. Gli otto fogli non erano stati veduti se non di sfuggita da alcuni conoscitori, quali Passavant, Hermann Weber, il dottor Wolff ed altri, ed annotati nei loro diari a seconda dell'impressione provata da quegli amici dell'arte in presenza degli *stupendi e pregevolissimi* disegni. Pervenuti in Germania i cartoni nel modo indicato, divennero d'allora in poi l'ornamento il più artistico del salotto della Granduchessa nella sua residenza in Weimar. Ma anche nella principesca sede non furono veduti se non raramente da persone cognite, e forse non mai esaminati seriamente in relazione alla loro legittimità. Ora poi i fogli stessi riprodotti parleranno da sé in questo senso. Nonostante vorrà essere concessa in proposito qualche osservazione speciale.

“ Gli avversari stessi dell'autenticità, come lo Springer (il quale per altro non aveva veduto i disegni se non per breve tempo e in circostanze poco favorevoli), riconoscono senza difficoltà che la loro origine va riportata ad un artista *di grande vaglia*. Ma in qual modo mai dovremmo spiegarci che un artista *di vaglia*, che copiasse per sé o per altri un'opera d'arte, manifestandosi come compita di tutto punto avesse ad andare a tastoni in modo così poco sicuro da mostrare quasi in ciascuna delle dieci teste le tracce di ripetute varianti, quali risultano dai doppi e dai triplici contorni? Tutto poi si spiega non appena avvertiamo che quello che ci si offre sono i *pentimenti*, la elaborazione graduale di un'idea per mezzo della mano consapevole dell'artista creatore. Osserviamo, per esempio, la testa del San Giovanni (foglio V, uno dei meglio conservati nella serie), e di leggieri avvertiamo come siano occorsi diversi tentativi prima che la palpebra abbassata abbia ottenuto la posizione corrispondente all'intenzione dell'artista. Anche i segni dell'attaccatura dei capelli dovettero essere modificati più volte. Parimenti nella testa di Sant'Andrea (foglio III) occorsero diversi tentativi innanzi che fosse trovato il movimento appropriato del capo; le mani protese, come in atto repulsivo, furono maggiormente scostate fra loro, per soddisfare all'espressione voluta dello stupore e dello sgomento. In altre teste si riscontrano notevoli differenze intrinseche in confronto dell'affresco: Jacopo minore (foglio II) è più molle, è inteso più giovanile di quello che apparisce nell'esecuzione; Matteo (foglio VIII) è interamente senza barba, una testa quasi ispirata da un busto o da una gemma di un giovane imperatore romano, mentre che sul dipinto è messo in relazione più intima colle altre teste di apostoli mediante una leggera modificazione dell'espressione e un accenno di barba al mento. Modificazioni di tal fatta non possono derivare da un copista intento a riprodurre un originale generalmente ammirato. Così pure la circostanza che in alcuni fogli apparisce leggermente schizzato il compagno prossimo e disegnata la sua mano quando invade il campo dell'altro, circostanza che in taluno risvegliò dei sospetti, dal nostro punto di vista riceve facilmente la sua spiegazione. E invero non è a reputarsi che Leonardo avesse fatto un cartone completo dell'affresco in grandezza pari a quello dell'originale (com'ebbe a fare invece con quello della battaglia d'Anghiari); la tradizione non ne fa menzione di sorta; un cartone gli era tanto meno necessario in quanto egli si disponeva ad un'opera da eseguirsi, non già in vera pittura d'affresco da condursi rapidamente, ma con colori ad olio, coi quali molto più agevolmente gli erano concesse le variazioni e i ritocchi definitivi sulla parete. Secondo ogni probabilità, egli si sarà contentato di schizzi man mano perfezionati dell'intera composizione (quali sono quelli che possono aver servito da originali alle stampe antiche del Cenacolo), di studi di singole teste da modelli acconci (Richter, tav. 47, 48, 50 ed altre), di motivi di panneggiamenti (ibid., tav. 49), ecc., e da ultimo degli studi di queste nostre teste, accuratamente elaborate rispetto ad espressione, forma e colorito, come ulteriore preparazione pel dipinto. Per facilitarci poi il compito, per evitare il pericolo che l'addentellato di una testa con quelle attigue avesse ad essere turbato, gli servirono questi accenni alle parti più prossime come sicuri punti di

ritrovo. La dolce inclinazione della testa di San Giovanni non poteva essere definitivamente fissata senza che fosse tenuto conto in ogni linea della testa di San Pietro, fervorosamente chinata in avanti, non che della sua mano. Anche quest'ultima non prese la sua forma definitiva se non nella sua correlazione colla figura attigua, come si rileva anche dalle variazioni sul foglio del San Giovanni.

“ Tali ed analoghe osservazioni vorranno esser fatte da chiunque si ponga ad esaminare gli otto fogli indicati senza idee preconcepite, e paragonandoli con una stampa dall'affresco. „

In una nota quivi il dottor Ruland segnala la stampa di Rodolfo Stang, come la più fedele all'originale. Quanto a quella celebrata del Morghen, non ne contende il pregio, ma osserva che il Matteini, del disegno del quale il Morghen si servì per incidere l'opera sua, erasi conformato più ad una copia di Marco d'Oggiono che all'originale. E noi possiamo soggiungere che questa copia non dovette essere altra se non quella ora riconosciuta per opera di Andrea Solari, già da noi rammentata. Come mai il pittore Giuseppe Bossi, nel suo ponderato lavoro intorno al Cenacolo di Leonardo da Vinci, avesse potuto attribuire a Marco d'Oggiono detta pittura del refettorio di Castellazzo, è cosa inesplicabile da parte di un uomo pur dotato di tanto senso per l'arte. Qualunque intelligente la vede oggidi collocata nel refettorio delle Grazie non potrà a meno di avvertire la differenza che corre fra essa ed un'altra copia più piccola, dipinta sulla tavola, trasportata pur essa dalla Pinacoteca nella sala del Cenacolo, e nella quale si scorgono i tipi propri di Marco d'Oggiono. La mediocrità di questo dipinto tuttavia ci obbliga a ritenere, d'accordo col commendatore Bertini, che sia stato compito da qualche garzone o aiuto di Marco.

Prosegue quindi l'egregio illustratore dei fogli di Weimar descrivendoli partitamente colle indicazioni seguenti:

“ I. San Bartolomeo, capigliatura bionda-rossiccia, barba leggiera idem; la veste quasi bianca con orlo giallo.

“ II. San Iacopo minore, capigliatura bruna e barba leggerissima; la veste rossa con orlo bianco; la mano destra dell'apostolo messa in evidenza più che nell'affresco.

“ III. Sant'Andrea, testa energica di vecchio con iscarsi capelli; sopra la veste gialla una sopravveste quasi bianca.

“ IV. Giuda; dalla capigliatura e barba oscure, in abito rosso e manto giallognolo; dietro a lui San Pietro, canuto di capelli e di barba, chinato a destra verso Giovanni.

“ V. San Giovanni, testa di spiccato tipo di Leonardo, di bellezza molle, quasi femminile; capel bruno e veste indicata solo a rapidi tratti e leggiera intonazione.

“ VI. San Tommaso e Sant'Iacopo maggiore, entrambi bruni di capigliatura, il primo piuttosto oscuro, l'altro tendente un po' al rosso.

“ VII. San Filippo, senza barba, capigliatura bruno-oscuro; sull'abito grigio-chiaro un manto rosso. Questo foglio per isfregagioni o altre avarie subite ha sofferto assai; lungo il collo e massime presso l'occhio sinistro si rendono sensibili i malaugurati ritocchi; a destra, al basso, apparisce la mano di Matteo.

“ VIII. San Matteo, senza barba, i capelli bruni-chiari in veste di un grigio-leggero. Della differenza fra questa testa e quella corrispondente nell'affresco già si è ragionato di sopra.<sup>1</sup>

“ Gli otto fogli pertanto contengono dieci teste dell'affresco; mancano il Cristo e i due ultimi apostoli a destra. È assai verosimile che siano esistite anche queste due teste di apostoli, come le altre dieci, e possibile che si trovino tuttora nascoste in qualche luogo. La supposizione più volte espressa, che avessero a trovarsi in una raccolta privata inglese, non è stata confermata dalle indagini fatte all'intento per vie diverse. Il Lawrence ad

<sup>1</sup> Avvertiamo che i colori qui indicati non corrispondono quasi in nulla a quelli dell'affresco.



Fig. 1. - LE TESTE DI GIUDA E DI SAN PIETRO  
Dal disegno originale presso S. A. R. la Granduchessa di Weimar.

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE - Anno VII, fasc. I, pag. 45.



Fig. 2. - LA TESTA DI SAN GIOVANNI  
Dal disegno originale presso S. A. R. la Granduchessa di Weimar.  
(Fotografia Braun, Clément e C. a Dornach).



ogni modo non le possedette; nella raccolta del re dei Paesi Bassi, per compiere la serie, erano rappresentate da due copie dell'affresco in matita colorata.

“ Per quanto concerne la testa di N. S., la Galleria di Brera ne possiede una bensì, a matita nera e rossa, disegnata in iscala minore, ma è tanto danneggiata, da non potervisi altrimenti ravvisare la mano di Leonardo nello stato in cui si trova.

“ Stando alla tradizione sarebbe stata appunto la testa del Redentore quella che avrebbe mandato a lungo l'esecuzione dell'affresco, non riuscendo Leonardo a contentarsene, finché v'avrebbe posto termine con sollecitudine in seguito ad istanze a lui fatte ripetutamente. Ammessa per vera una simile versione, s'intenderebbe perchè forse non sia sussistito mai uno studio preparatorio così elaborato per la testa del Cristo, come sono quelli per gli apostoli; in allora si potrebbe congetturare che quello di Brera fosse lo stesso che il Lomazzo dice avere veduto e che a ragione avrebbe indicato per opera di Leonardo. ”

Fin qui il dottor Ruland, la cui competenza, sia per la sua cultura generale, sia per la circostanza della lunga dimestichezza coi fogli di Weimar a lui concessa, aggiunge autorità al suo giudizio. Ma poi che per un altro verso questa circostanza medesima potrebbe far nascere il sospetto di una prevenzione in favore della tesi assunta per parte del sullodato illustratore dell'opera d'arte, sarà interessante d'ora in poi il constatare se altri giudici autorevoli, chiamati ad interpretare la natura eletta del Vinci si accorderanno con lui nell'argomento dato.

Per questo ci piacerebbe rivolgerci ad un critico qual'è, per esempio, il dottor Jean Paul Richter, l'autore dell'opera importante, dal titolo: “ The literary Works of Lionardo da Vinci, ” pubblicata a Londra nel 1833. Egli che alla innata finezza d'intuizione accoppia una conoscenza estesissima del prezioso materiale artistico spettante a Leonardo, dovrebbe trovarsi fornito di sicuri requisiti per portare un equo giudizio. Non ci parrebbe improbabile, a vero dire, ch'egli avesse qualche riserva da fare, qualche obbiezione da contrapporre alle osservazioni del dottor Ruland. Fra altro potrebbe darsi, ch'egli avesse a muovergli i quesiti seguenti: Le teste degli apostoli, di Weimar, sono esse realmente quelle accennate dal Lomazzo, e quando pure lo fossero, rimane escluso interamente il dubbio che lo scrittore, per quanto di tempo remoto, ma non per questo attendibile in modo assoluto rispetto a perspicacia critica, avesse potuto credere del maestro dei disegni d'altra mano? È stringente l'argomento delle titubanze che si scorgono nei contorni dei disegni, dei pentimenti che vi appaiono di frequente, per dedurne che non possono rinvenirsi se non in istudi originali del maestro, o non è ammissibile che anche chi si fosse applicato a ricavare dei particolari da un esteso originale, posto a una certa distanza dall'occhio, si trovasse naturalmente nel caso di tentare prove e riprove per riescire ad uniformarsi meglio all'esemplare? D'altra parte se l'artista non è un copista materiale e pedissequo, qual meraviglia che all'occorrenza si sia talvolta scostato quasi inconsciamente dal suo prototipo, aggiungendo del suo qua e là nell'interpretazione di un dato oggetto?

Quanto al sospetto suscitato dalla circostanza, che l'autore dei disegni abbia aggiunto sopra parecchi fogli certe parti spettanti a figure di un foglio attiguo, potrebbe darsi che non tutte le persone competenti avessero a trovarlo così infondato come lo ritiene il signor Ruland. Poichè egli ammette, com'è ragionevole, che la serie dei disegni di che si ragiona non vuol essere considerata come parte di un *cartone* propriamente detto, da essere riportato sul dipinto, non si saprebbe perchè il disegnatore stesso avrebbe avuto bisogno di ripetere certe teste e di disegnare certe mani sporgenti sulla figura di un vicino, là dove la cosa riesce abbastanza naturale per parte di chi avesse ricavato dal dipinto quanto gli si presentava in un dato campo rispondente a un dato foglio. In proposito si osservi quanto si verifica nei due fogli riprodotti nella tavola unita (fig. 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>).

Ma v'ha di più. Studiando i fogli di Weimar propriamente nel locale dell'antico refettorio di Santa Maria delle Grazie in presenza dell'opera eseguita dal maestro e delle repliche degli scolari, l'intelligente avrebbe occasione di confrontare i disegni noti coll'una

e colle altre per trarne opportune conclusioni. Nè vi sarebbe da meravigliarsi che avesse a trovare per avventura nei disegni di Weimar un nesso più stretto colla copia già accennata, come probabile opera di Andrea Solari, che coll'originale del maestro per eccellenza. Per quanto sia vero, che il confronto coll'originale riesce malagevole, anzi pressochè impossibile nello stato di rovina in che si trova l'opera di Leonardo, pure qualche argomento concreto per venire al chiaro non avrebbe forse a mancare. Di nuovo vorremmo quindi riportarci alla imparzialità di competenti giudici, domandando se la testa del San Giovanni, per la pienezza delle forme, non trovi più perfetto riscontro nel dipinto del Solari anzichè in quello di Leonardo, o se in quest'ultimo non appaisca alquanto più allungato l'ovale del viso; se la testa del terzo apostolo a sinistra (Sant'Andrea), non appaisca più decisamente di profilo nel disegno, di quello che sia nel Cenacolo di Leonardo e in maggiore conformità quindi colla testa corrispondente dell'altro affresco; in fine, per non accennare se non le cose più palesi, se non si possa, diremo così, toccare con mano che la collocazione della testa dell'apostolo Iacopo il maggiore (seduto immediatamente alla sinistra del Redentore), rispetto all'apertura della finestra indicata dietro il suo capo, non coincida più esattamente con quella della copia che con quella dell'originale.

\*  
\* \*

Il quesito concernente i disegni degli apostoli, di Weimar, del resto, se dev'essere risoluto spassionatamente, vuol essere considerato anche con mira indipendente dalla loro maggiore o minore affinità coll'affresco, cioè va considerato in relazione al carattere proprio della loro fattura. Possiamo acquistare la convinzione ponendoci davanti ai medesimi ed esaminandoli attentamente, massime quelli meno alterati da ritocchi e da sfregamenti, com'è, per esempio, il foglio colla testa di San Giovanni e la mano di San Pietro, che portino l'impronta sicura di studi condotti direttamente dalla mano del maestro? La risposta, chi non l'intenderebbe, dipenderà essenzialmente dal concetto che ci saremo formato di lui, dopo averlo studiato nel suo complesso. Ma i concetti variano in conclusione fra gli studiosi di Leonardo, e mentre alcuni, anco fra i più giovani, sono piuttosto facili ad accogliere quanto per tradizione c'è stato indicato (materiale abbondantissimo, principalmente in materia di disegni) altri si sono attenuti a norme più rigide, discernendo il patrimonio artistico del maestro da quello de' suoi seguaci ed imitatori. Primo fra questi, nel numero dei viventi, il dottor Jean Paul Richter già nominato, il quale, come discepolo del compianto senatore Giovanni Morelli, accolse nella sua opera un criterio distintivo da lui messo avanti, altrettanto semplice quanto determinato. Si tratta di un segno esteriore, che, mentre non suole presentarsi fra altri artisti, è familiare invece al Vinci: quello cioè a dire che risulta dall'essersi egli servito consuetamente della mano sinistra, per cui, come erasi abituato a scrivere a rovescio di quanto vien fatto comunemente, cioè da destra a sinistra, così, solo fra tutti, deve aver praticato analogamente nel disegnare, potendosi osservare che nessun altro all'infuori di lui (fra i contemporanei di certo) usò condurre diagonalmente da sinistra a destra le tratteggiature parallele, indicanti le parti d'ombra nel disegno. Questo particolare il Richter, dopo maturo esame fatto insieme al Morelli, lo riscontrò in realtà così determinante per qualificare l'opera genuina di Leonardo, da convincerlo doversene fare una sicura norma di giudizio. Infatti chi si ponga a svolgere i fogli dei due grandi volumi pubblicati dal Richter troverà, che le numerose e preziose tavole con disegni riprodotti dalla *héliogravure* Dujardin di Parigi ci mostrano tutti gli svariati soggetti loro trattati nel modo indicato, almeno in via assolutamente prevalente. In queste tavole poi, massime quando s'abbia davanti agli occhi la figura umana, si troverà sempre l'impronta di uno spirito, di una grazia e spesso di una profondità decisamente superiori a quanto sa rivelare ogni altro disegnatore, non che i tratti caratteristici, le forme proprie del maestro. Nelle pubblicazioni che non hanno tenuto conto

di questo distintivo invece si troverà, da chi le esamini con buon intendimento, una parte di cose eterogenee, le quali scostandosi dalle produzioni genuine di lui vogliono essere in realtà ripartite fra i più e meno diretti suoi discendenti in arte, non che fra i suoi plagiari. E in vero, che tanto i primi quanto i secondi siano riesciti più volte ad ingannare perfino

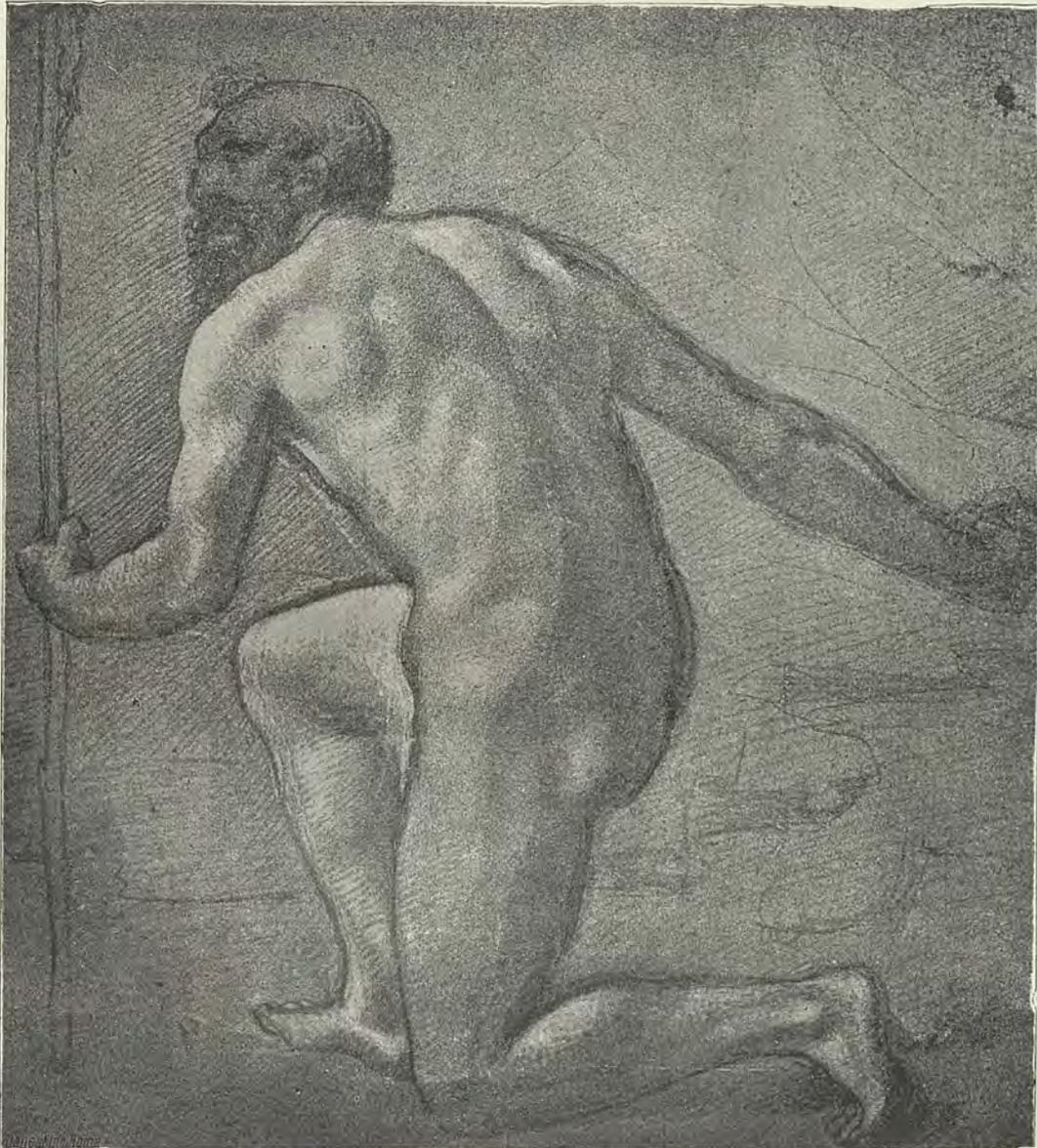


Fig. 3ª. - SAN GIROLAMO PENITENTE, DA UN DISEGNO ATTRIBUITO A LEONARDO DA VINCI

(Nella raccolta r. di Windsor).

gli appassionati e gli scrittori più eruditi, è cosa che abbiamo ragione di credere avrà a palesarsi vieppiù quanto più la scienza critica sarà andata perfezionandosi.

Ora, se il dottor Richter, com'è a ritenere, non avrà trovato motivo per ricredersi nel suo modo di vedere, quale potrà essere di conseguenza la sentenza sua intorno alle teste degli apostoli di Weimar? Si può pensare ch'egli sarebbe per accoglierli in una seconda edizione della sua opera, come una emanazione immediata del genio vinciano, o non è più probabile che abbia a considerarli come derivazioni indirette da lui, cioè di mano al più di un emulo del maestro?

Ci consta bensì che il dottor Bode nel noto suo libro intorno alla scultura italiana, tanto ricco di utili nozioni, ebbe a sollevare una obbiezione rispetto all'accennato distintivo dei disegni di Leonardo che si connette all'uso della mano sinistra. Mentre egli infatti lo ammette per gli studi dove le teste e le figure sono rivolte a destra, sostiene *al con-*



Fig. 4<sup>a</sup>. - STUDIO PER L'ADORAZIONE DE' MAGI, DI LEONARDO DA VINCI

(Da un disegno del Museo del Louvre).

*trario che nelle figure e nelle teste rivolte a sinistra, l'artista regolarmente ebbe a condurre la matita e la penna colla mano destra.*<sup>1</sup> E a conferma adduce l'esempio di uno studio per un San Girolamo della raccolta di Windsor (vedi fig. 3<sup>a</sup>) dove le tratteggiature infatti vanno diagonalmente da destra a sinistra, ma che non ci pare poi riveli nell'anatomia l'intelligenza nota di un genio, il quale anche a questa parte dello scibile umano ebbe a rivolgere

<sup>1</sup> V. *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, p. 292.

tanta e così penetrante attenzione, e quindi non si presti ad essere presentato come esempio genuino della sua mano.

La riserva del dottor Bode d'altronde viene alla sua volta contraddetta da esempi molteplici e di peso, e com'ebbi già a dimostrare altrove, tali esempi ci vengono forniti senza meno dalle più ragguardevoli raccolte di disegni del maestro, come sarebbero quelle pubbliche di Firenze, di Milano, di Venezia, di Colonia, di Parigi, di Windsor, non che da parecchie collezioni private, fra le quali si distinguono quelle di S. M. il Re a Torino, dei signori Valton e Bonnat a Parigi e Malcolm a Londra.<sup>1</sup> L'autore vi si rivela costantemente *mancino*, come esecutore, quale suole esserlo nella scrittura, a differenza di ogni altro artista. Tanto è vero che questo fatto si nota non meno dove si tratta di semplici studi di teste, che in quelli di figure intiere ed eziandio d'altri oggetti e composizioni, nelle quali poi, come nell'unita fig. 4<sup>a</sup>, ci si presentano alternativamente le figure rivolte a destra e a sinistra; si nota, bene inteso, quando uno sia in grado di sceverare il grano dal loglio, ossia di distinguere quanto si ha sensatamente ad attribuire alla mano del maestro medesimo da quanto invece si è infiltrato di estraneo, ossia di mano d'imitatori o di scolari. Nè crediamo di andare errati asseverando che solo in qualche caso, in ispecie dove vuole essere indicata la rotondità dei corpi, si vedono dal Vinci adoperati i tratti in senso opposto; come s'intende che nella scrittura dovette uniformarsi all'uso comune quando voleva farsi intendere direttamente.

Ora, tornando al caso concreto dei disegni di Weimar, quando si avesse da applicare ai medesimi il criterio accennato, quale conclusione ne deriverebbe? C'è da metter pegno che tanto il signor Bode quanto il Richter abbiano a trovarsi d'accordo nell'escluderli dal novero delle cose spettanti alla mano del sommo artista.

Rimarrebbe allora da rintracciare il vero autore, il quale per le peregrine qualità del disegno stesso non si avrebbe a riscontrare per certo se non fra uno dei migliori pittori lombardi del tempo. Se sia per avventura quello stesso Andrea Solari, al quale si propende ad aggiudicare la più pregevole copia del capolavoro di Leonardo, poi che i termini di affinità sono parecchi fra i disegni e l'affresco, è cosa che non manca di verosimiglianza, ma che vuole ad ogni modo essere ulteriormente studiata e raccomandata all'attenzione degli intelligenti, i quali in primo dovrebbero adoperarsi a rintracciare dei disegni sicuri di mano dell'insigne pittore milanese.

GUSTAVO FRIZZONI.

<sup>1</sup> In apposito articolo del giornale *Arte e Storia* del 25 marzo 1888 ci siamo presi cura di addurre specificatamente gli esempi tolti dalle raccolte suindicate a sostegno del nostro assunto, dando un elenco

di disegni genuini, con tutte o parte delle figure rivolte a sinistra, le quali senza eccezione vedonsi ombreggiate con tratti condotti da sinistra a destra in senso diagonale.

# IL MODELLO DEL VERROCCHIO

## PER IL RILIEVO DEL DOSSALE D'ARGENTO



COME nel campo della pittura, per giudicare ed apprezzare un'opera, gli studi, i bozzetti, gli schizzi e i cartoni degli antichi maestri hanno di frequente una maggiore importanza e un più alto interesse del quadro stesso, la cui impressione è troppo spesso turbata dalle tracce di collaborazione di scolari, da cambiamenti dei colori e da altri guasti subiti nel corso del tempo; così è grande, ed anche più, il valore di uno schizzo o di un modello di mano dell'artista per lo studio di lavori plastici. Ciò perchè il materiale in cui questi sono eseguiti fa sì che la riuscita dell'opera dipenda spesso da altri elementi all'infuori della maestria dello scultore: i difetti nella struttura della pietra, le accidentalità nella fusione del bronzo o dell'argento possono generare dei

guasti, che nemmeno la più abile mano d'artista è in grado di riparare. Inoltre lo scultore ha bisogno, più ancora che il pittore, dell'aiuto di scolari e di colleghi, ai quali spesso, quando si tratti di grandi commissioni, deve affidare tutta l'esecuzione di alcune parti. Perciò nelle opere del Quattrocento, in cui il movimento artistico fu così straordinariamente vivo, bisogna distinguere sempre attentamente la parte del maestro nell'invenzione e nella composizione da quella de' suoi collaboratori nell'esecuzione.

Precisamente di Andrea del Verrocchio ci sono conservate varie opere plastiche che non sono all'altezza dei lavori eseguiti propriamente dalle mani dell'artista, onde si ritiene che la loro esecuzione in marmo sia stata affidata a' suoi scolari. Basti accennare ad alcune Madonne in rilievo e al monumento sepolcrale del cardinale Niccolò Forteguerri in Pistoia, come pure al fregio col rilievo rappresentante la morte di Francesca Tornabuoni, conservato nel Bargello, e alle quattro statuette di Virtù nel possesso del signor M. E. André in Parigi, che sono gli unici frammenti del monumento sepolcrale che Giovanni Tornabuoni fece erigere alla sua sposa, morta di parto, in Santa Maria sopra Minerva in Roma. Però appunto del Verrocchio possediamo fortunatamente grandi e piccoli modelli in terra cotta di molte opere plastiche, alcune delle quali ci sono ancora conservate, altre non sono più ritrovabili. Questi modelli riproducono le forme artistiche del grande maestro in tutta la loro precisione e nella freschezza originaria della prima concezione. Citiamo, ad esempio, lo schizzo in terra cotta per il monumento Forteguerri nel South Kensington Museum, lo studio per il Davide di bronzo, quelli di un giovanetto dormente, di una Santa Maddalena e di una Deposizione, tutti nel Museo di Berlino, la statuette in terra cotta di un putto ignudo montato su di una palla in possesso del signor Dreyfus in Parigi e gli studi di due angeli nella collezione Thiers nel Louvre, il modello in terra cotta di una



IL MODELLO DEL VERROCCHIO PER IL RILIEVO DEL DOSSALE D'ARGENTO.



Madonna in rilievo, della quale esistono parecchi esemplari, nel Museo di Santa Maria Nuova in Firenze.

A questi lavori che già si conoscono e che per la massima parte furono restituiti al Verrocchio dal Bode, ci sia permesso di aggiungerne qui uno finora sconosciuto, il quale non solo è superiore ad ogni dubbio, perchè sta in relazione diretta con un'opera certa del maestro, ma anche per l'eccellente esecuzione e per l'ottima conservazione merita di avere uno dei primi posti fra i lavori autentici dello stesso genere. È questo il modello in terra cotta del rilievo rappresentante la *Decollazione di San Giovanni Battista*, sull'altare d'argento proveniente dal San Giovanni Battista e conservato nell'Opera del duomo di Firenze, modello posseduto dal signor A. de Eperjesy, consigliere all'ambasciata d'Austria-Ungheria in Roma. Mentre finora non si conoscevano che i piccoli modelli di due figure di questo rilievo eseguito dal Verrocchio nel 1478 al 1480, cioè quelli posseduti dal barone Adolfo Rothschild in Parigi e rappresentanti l'uno il paggio che guarda atterrito la scena, l'altro il guerriero che afferra la mazza; qui invece vediamo il modello di tutto il rilievo, nella proporzione di 32 centimetri di altezza e 39 centimetri di larghezza. La liberalità del possessore ci permette di dare una fototipia del suo tesoro.

Che si tratti di un modello plasmato dal Verrocchio per essere eseguito in argento, e non già di uno schizzo preparatorio, è dimostrato dalla finitezza con cui sono espressi fino i più piccoli particolari, come gli ornamenti delle armature e i ricci dei capelli. Ma ciò che conferisce a questo modello un valore speciale è la differente posizione e il vario atteggiamento di alcune singole figure, che, nel riprodurre il rilievo in argento, furono riprodotte con qualche variazione e in parte anche imperfettamente. Per esempio, nel modello, la posizione del paggio che tiene il bacile è più naturale e più libera che nel rilievo, in cui il corpo del giovanetto è duramente girato intorno al proprio asse; l'atteggiamento del Battista col capo chinato profondamente sulle mani abbassate, esprime in modo più commovente la santa rassegnazione con cui il santo attende il colpo mortale; così pure l'espressione momentanea del raccapriccio e dell'orrore nei due guerrieri che fan da spettatori nel fondo è resa con maggior vivacità nel modello che nel rilievo. E mentre in quello la schiena e le gambe del carnefice sono ben modellate e in ogni tocco della stecca sull'argilla si vede la mano provetta del maestro, in questo invece la stessa figura somiglia piuttosto ad uno scheletro coperto della pelle, il cui piede sinistro si libra nell'aria, mentre nel modello è saldamente piantato a terra. Il braccio destro del guerriero, che nel modello è reso giustamente di scorcio, in modo che si vede solo la mano che afferra la mazza, nel rilievo è riuscito troppo lungo e sembra quasi spezzato; e così pure è diversa la posizione del cavaliere che sta all'estremità del rilievo.

Da queste differenze fra il modello e il lavoro come fu eseguito si vede inoltre che quello non può nemmeno essere una copia dal rilievo stesso. Basta confrontare la testa ricciuta del paggio col Davide di Firenze, e la schiena del carnefice con quella del giovanetto dormente in Berlino, per vedere come il Verrocchio sia indubbiamente l'autore del modello di cui ci occupiamo. Del resto il Vasari nomina espressamente i modelli che Verrocchio ha fatto per i rilievi in argento sull'altare di San Giovanni. Ora appunto, a proposito del Verrocchio, del quale il Bode espose con tanto successo, non senza però esser vivamente contraddetto da alcuni, la parte straordinaria ch'ebbe nello sviluppo dell'arte fiorentina del suo tempo, non è senza importanza l'aggiungere un nuovo lavoro all'elenco delle sue opere riconosciute autentiche. E speriamo anche che ci sia dato fra breve di riprodurre e di aggiungere all'elenco stesso un'altra opera, pure conservata a Roma, non citata nell'artistica letteratura, meravigliosa per il sentimento e la fattura: cioè il busto in terra cotta, grande al naturale, di un San Giovannino, esistente nella splendida collezione del conte Stroganoff a Roma.

HERMANN ULMANN.

# NUOVI DOCUMENTI

## Documenti

relativi al Tura, a Michele dello Scalcagna, al Verrocchio, a Guido Mazzone, a Pellegrino Munari, al Boccaccino, ad Antonio Lombardi, a Cristoforo Solari.

*Documento per la determinazione approssimativa della data della nascita di Cosmè Tura.*

### I.

Cesare Cittadella suppose che Cosmè nascesse nel 1400, Laderchi nel 1406, Frizzi nel 1379, Luigi Napoleone Cittadella fra il 1420 e il 1430. Questi si approssimò più al vero; e se si tien conto che nel 1451 il pittore era ancora in giovane età e a fianco del giovane Galasso pittore ferrarese, la ipotesi del Cittadella può essere circoscritta in un termine più angusto di tempo, cioè verso il 1430. E tale limitazione può farsi anche con la scorta del seguente documento del 1431, in cui è parola di Cosmè figlio di Domenico Tura, calzolaio, come di un bambino.

Vsus Gosme filij dominici ture callegarij.

In Christi nomine amen. Anno Eiusdem Natiuitatis Millesimo quadringentesimo trigesimo primo Indictione Nona Die uigesimo octauo Mensis Junii ferrarie in palatio curie infrascripti domini Marchionis in Introitu uersus audientiam consilij presentibus testibus uocatis et rogatis. Tulio de zirondis notario filio quondam magistri peregrinj. Nicolao filio barthalamei de Verona ambobus de contrata sancti romani ciuitatis ferrarie et alijs.

Egregius et honorandus legum doctor dominus Aldrouandinus de guidonibus generalis factor et procurator factorio et procuratorio nomine Illustris et excelsi domini domini Nicolai marchionis esten-

sis etc nati olim Illustris et Magnifici domini domini Alberti Marchionis estensis ad infrascripta et alia facienda sufficiens habens mandatum una in solidum cum alberto de bonacossis etiam generali factore et procuratore dicti dominij prout apparet publico instrumento scripto manu Constantini de lardis notarij cancellarij dicti domini Marchionis Jure usus patrie nostre ciuitatis ferrarie Inuestiuit dominicum calegarium filium quondam thure de contrata buccecanalium patrem et legitimum administratorem gosme infantis eius filij presentem stipulantem et recipientem nomine et uice dicti gosme sui filij et pro ipsius filijs legitimis et descendentibus et pro illis personis que de iure et secundum formam et consuetudinem vsuum ciuitatis ferrarie succedunt et succedere possunt et debent in vsibus de vno clusu domus cuppato plano murato partim et partim gradizato posito ferrarie in contrata petrisaine in uilla calaone iuxta hos confines uidelicet Juxta unocapite uiam de calaone alio capite scursurium. vno latere heredes magistri antonij cestarij et alio latere dictum dominicum et leum calegarios fratres hereditario nomine quondam ser Johannini lanaroli iure usus ab ecclesia sancte iustine de ferraria uel iuxta alios plures seu ueriores confines dicte rei. de qua re quondam Matheus sogarius fuit inuestitus dicto iure usus soluendo omni anno in festo sancti Michaelis sex imperiales prout fit mentio in catastro de iure olim illorum de guatarellis ad cartas septem pro quibus ex imperialibus exigitur soldos duos et denarios tres marchesanorum prout continetur et apparet per libros exactio-num vsuum et de dicta Investicione facta dicto Matheo apparet instrumento scripto manu ser Jacobi de gualenguo notarij stipulato anno domini

Millesimo trecentesimo sexagesimo sexto. Die tercio mensis Junij. Et quam rem ser Johanninus lanarolus olim filius et heres dicti quondam Mathei legauit dicto gosme in suo testamento scripto manu venture de ceruarolla notarij stipulato anno domini Millesimo quadringentesimo trigesimo die duodecimo Mensis Julij. Et Inuestiuit dictus factor et procurator factorio et procuratorio nomine predicto dictum dominicum ut supra stipulantem et recipientem de dicta re cum introitu et exitu suo suisque certis iustis finibus et coherentijs et cum omnibus et singulis ad ipsam rem spectantibus et pertinentibus et cum licentia intrandi standi et apprehendendi tenutam et corporalem possessionem dicte rei ad usum concessa sua auctoritate propria ad habendum tenendum possidendum usufructandum meliorandum et non deteriorandum et quicquid sibi placuerit iure usus perpetuo faciendum. Quam rem sic ad usum concessam ut supra dictus factor et procurator factorio et procuratorio nomine predicto obligando bona dicti domini Marchionis presentia et futura promisit dicto dominico ut supra stipulanti et recipienti legitime ab omni persona comuni collegio et uniuersitate auctorizare et defendere in causa et extra omnibus dicti domini Marchionis litibus et expensis quantum est pro facto proprio tantum dicti domini tantum. Acto tamen inter dictas partes quod dictus dominus Aldrouandinus de suo non teneatur in aliquo. Et pro usu et nomine usus dicte rei ad usum concessa ut supra dictus dominicus pater et legitimus administrator dicti gosme et eius uice et nomine ipsum gosmam et eius heredes et bona obligando pro quo ipse dominicus promisit de rato et rati habicione de omnibus et singulis in presenti instrumento insertis. Sub obligacione omnium suorum bonorum presentium et futurorum et pena infrascripta dare et soluere promisit dicto factori et procuratori presenti et stipulanti factorio et procuratorio nomine pro dicto domino Marchione et eius ac sue camere uice et nomine omni anno in festo sancti Michaelis sex imperiales. Sub pena dupli dicti usus solenni stipulatione promissa et prout continetur in statutis comunis ferrarie de hoc loquentibus. Ita tamen quod non liceat dicto usuario neque suis ut supra iussuum dicte rei uendere uel alienare alicui persone irrequisito dicto domino Marchione seu suis officialibus ad hec deputatis irrequisitis. Et si uendere uoluerit seu uoluerint primo teneatur et debeat et teneantur et debeant requirere et appellare dictum dominum

Marchionem seu suos officiales de emptione iuris sui dicte rei et eidem domino Marchioni emere uolenti seu suis officialibus pro eo emere uolentibus dare et uendere teneatur et teneantur pro minori pretio quam alicui alteri persone secundum quod continetur in statutis comunis ferrarie de hoc loquentibus. Sed si dictus dominus Marchio seu sui officiales pro eo emere uoluerint seu uoluerint, tunc liceat dicto usuario et suis ut supra ius suum dicte rei uendere cuicunque emere uolenti preterque ulli uenerabili loco maiori persone seruo uel ancille dummodo ius illud uendat seu uendant persone habili et sufficienti ad soluendum dictum usum. Saluo semper iure dicti domini Marchionis in refuctacione et inuesticione dicte rei. Et insuper dictus dominicus dedit et soluit Iohanni de papia Massario camere dicti domini Marchionis presenti et recipienti In pithionis partim et partim in monetis eris soldos uiginti marchesanorum pro caposaldo seu vigesima parte pretij dicte rei. Qui positi sunt ad introitum In Iornali introitus dicte camere ad cartas triginta sex. Quam Inuesticionem et omnia et singula suprascripta dicte partes promiserunt sibi inuicem presentibus et stipulantibus ut supra firma et rata perpetuo habere et tenere et in aliquo non contrafacere uel uenire per se uel alium modo aliquo ratione uel causa de iure uel de facto. Sub pena solenni stipulatione promissa librarum decem marchesanorum et obligacione omnium bonorum dicti domini Marchionis et dicti domini presentium et futurorum cum refectione damnorum et expensarum litis et extra. Qua pena soluta uel non predicta omnia et singula sunt firma.

Ego Duleinus etc (de Dulcinis)

(R. Archivio di Stato in Modena. — Camera Marchionale "Catastrum", segnato S, a carte 122. 6).

## II.

*Documento intorno a Michele di Nicolaio o Michele dello Scalcagna.*

Di questo scultore fiorentino "ottimo fabbricatore di figure," aiuto del Ghiberti nel lavoro delle famose porte del Battistero, sappiamo dal seguente documento ch'esso fece un'ancona, forse in terra cotta, per la chiesa di Belfiore, edificata da Lionello d'Este.

Magistri Micaelis de florentia magistri Imaginum habuit mandatum (*nota in margine*).

Mandato Illustris ac excelsi dominj nostri, dominj Nicolai marchionis Estensis etc. vos factores generales ipsius darj et soluj faciatis magistro micaeli de florentia fabricatorj optimo figurarum libras viginti marchesorum, pro parte solutionis et satisfactionis vuis anchone quam ipse conficit pro ecclesia quam prefatus dominus noster, construi facit apud locum Belfloris prope hanc suam urbem et faciatis eum fieri debitorem quia postea compensabuntur sibj.

Ludouicus casella Seruitor die quinto martij 1440 Leonellus.

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Mandati, registro 1439-40 a carte 75).

## III.

*Documento relativo all'andata del Verrocchio a Venezia per eseguire il monumento di Bartolomeo Colleoni.*

Ill.<sup>mo</sup> princeps ex.<sup>mo</sup> que dux et domine domine mi Singularissime. . . . .

Vno maestro el quale voria atore a fare bartolamio da bergamo in su vno corsiero ha facto vno caualllo naturale de stracie che . e . bella fantasia teme nel pasare ad andare a Venesia non li sij facto pagare la gabella pregami ne scriua due parole a Vostra ex.<sup>ta</sup> li sij raccomandato che questo non . e . mercantia questa monstra cusi lo raccomando a quella, Et venera a Vostra ex.<sup>ta</sup> a mostrarlo ali piedi dela quale mi raccomando. Florencie adi xij de luio 1481

Eiusdem Ex.<sup>mo</sup> ducalis dominationis Vestre

Seruus fidelissimus

Antonius de montecatini

*Di fuori:* Illustriss.<sup>mo</sup> principi ex.<sup>mo</sup> que duci et domino domino Herculi estensi duci ferrarie etc.

Se[r.<sup>mo</sup>] lige Lucuntenenti ge[nerali] domino meo Singulari

Cito ferrarie

(R. Archivio di Stato in Modena — Cancelleria ducale — Carteggio degli Ambasciatori Estensi a Firenze).

## IV.

*Guido Mazzoni, autore della " Pietà ", nella chiesa della Rosa in Ferrara.*

Tommasino Lancilotto lasciò scritto nella sua cronaca che " Guido in Ferrara nella chiesa . . .

fe uno bello sepolcro. „ Il Tiraboschi suppose che fosse quello della chiesa di Santa Maria della Rosa, mentre il Baruffaldi, Cesare Barotti, Cesare Citadella l'attribuirono a Pietro Lombardo. Il Cicognara suppose invece che fosse opera giovanile di Alfonso Lombardo, e il Burckhardt la ritenne opera giovanile del Mazzoni. Noi, accogliamo questa opinione, notando i molti riscontri tra la " Pietà „ di Ferrara e quelle di Busseto e di Modena. I seguenti documenti ne danno la prova materiale.

MccccLxxxv.

Zobia adj v. mazo

Illustrissimo nostro Signore ducha de dare adi soprascripto la Infrascripta quantita de dinari che per soa Signoria se fano buoni alfontico per lo infrascripto pano dato a mastro tomaxo donapoli sarto dela Illustrissima madama nostra per le Infrascripte Caxone lo quale dise che la Illustrissima madama lo doneria a linfrascripte persone videlicet 142 bracia cinque 1/2 di panno bigio fiorentino disse che la Illustrissima madama lo donaua ala moiere de mastro paganino da modena depintore che feze il sepolcro in santa maria dala roxa per farsse una Camora a fiorini 2 il braccio L. 33. 0. 0.

Illu.<sup>mo</sup> nostro Signore a li.° c. 190

Fontico . . . . . a l.° c. 196

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Bolletta — Memoriale del soldo G a carte 33).

## V.

Mcccc°Lxxxv

Illustrissimo nostro signore etc per conto deli dinari, et altre robe donate, e remesse de dare per una sua ragione leuata de questo carte 164

E adi v. de magio lire cinquantacinque soldi diexe marchesini per braccia 5 1/2 de pano biso fino, e braccia 1. de ueluto morello per dare alla moglie de maestro paganino da modena dipintore che fece il sepolchro in S. Maria da la rosa: e braccia 3. de dalmascho nero per dare a messer Andrea poeta da bressa quale ge dona la Illustrissima Madonna et al memoriale carte 33. L. LV. S. X. d.

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Bolletta, Memoriale del soldo a carte CLXXXX).

VI.

*Documento relativo a Giovanni Aretusi, detto il Munaro, padre di Pellegrino da Modena.*

Mcccc°lxxxvij

Ill.<sup>mo</sup> nostro Signore messer hercule etc, per compto di dinari che piglia sua Signoria de le Intrate del soldo de dare. . . . .

Et a di iij de aprille lire cento octantaquattro soldi undexe marchesini, per sua Signoria a francesco belliardo, per tanti che lui assegna hauere pagati in fare fare dodexe de forzieri coperti di cuore a lire 14 soldi 10 marchesini el paro, li quali fece mastro zoanne artuxe uel munaro depintore in modena computa L. 10. 11. 0. marchesini per spexe a uandare ditti forzieri, et per pezi 150 doro per dorare li arme, Como al m.<sup>le</sup> c. 8 posto da dicto francesco in questo. . L clxxxuij.° s. xj. d.

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Bolletta — Memoriale del Soldo, 1487, a carte CXLV).

VII.

*Documenti riguardanti il Boccaccino a Ferrara.*

Nel 1497 Boccaccino, liberato a Milano dal carcere, si era ridotto a Ferrara, ove abitava in una casa che Ercole I d'Este gli aveva assegnato. Il documento, trascritto dopo il seguente, dimostra che anche nel 1499 il pittore si godeva la stessa casa.

Pro Domino Tito Strozza (*nota in margine*).

Mandato Illustrissimi principis et Excellentissimi Domini Domini Herculis Ducis ferrariae etc Vos factores generales ipsius Dari et Solui faciatis Mag.<sup>co</sup> Equiti Domino Tito Strozze. Iudici xij Sapientium ferrarie libras triginta marchesorum pro pensione Domus In qua habitat Bohacinus pictor Exellentie Sue Et ponantur ad Expensas.

Simon de fabro Scripsit 16 Decembris 1497

Thebaldus

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Mandati, registro 1498, a carte 2).

VIII.

Al nome de dio Mcccc°lxxxx° vuij°

Spesa de le pesone de case che se pagano à piu persone.

E a di xj aprile Lire trenta marchesine et per sua Signoria à mastro bochazino depintore per la pesone li paga sua p.<sup>ta</sup> Signoria ogni anno dela casa doue lui habita e questo per lo termine de lanno proximo passato in la festa de San piedro portoli contati Jacomo di cognosciuti da rezo cancelliere de messer Tito Stroza: come al zor.<sup>lo</sup> 3. 3. 3. de vssita a c.<sup>to</sup> . . . 15 L xxx. s. — d. —

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Conto generale a carte LXIIIJ).

IX.

*Antonio Lombardi a Ferrara nel 1506 come provvisionato del Duca d'Este.*

1506

Continua la Deputazione del Illustrissimo nostro Signore.

Per la prouisione de mastro Antonio lombardo schulptore a ducati xx doro il mese a soldi 62 per ducato . . . . . L 744. 0. 0.

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Registro, 1495-1511, a carte 25 t.).

X.

*Compenso a Cristoforo Solari per il gruppo di Ercole e Caco.*

Intorno a questo gruppo eseguito da Cristoforo Solari, detto il Gobbo, demmo notizie nell'opuscolo: "Un ignoto gruppo marmoreo di Cristoforo Solari", (Modena, 1883). Aggiungiamo ora questo documento a quelli già riprodotti.

Al nome de Dio: 1517.

E a dj 31 marzo a messer hieronimo Ziliollo contati schudi 114 doro in oro dal sole a soldi 62 luno comprati de sua commissione per darli per nome del Signore ad uno schulptore decto il gobbin . . . . . L 353 s. 8 d.

(R. Archivio di Stato in Modena — Camera ducale — Libro de le Partite (dell'amministrazione di Alfonso I d'Este) MDXVII-1518 a carte 132).

A. VENTURI.

## Antonello da Messina

chiamato alla Corte di Galeazzo Maria Sforza

(DOCUMENTI INEDITI).

Nel compiere recentemente alcune ricerche all'Archivio di Stato di Milano, e scorrendo le carte del periodo sforzesco, mi venne sott'occhio una lettera del duca Galeazzo Maria, in data del marzo 1476, nella quale si accenna ad un *pictore ceciliano* residente a Venezia: siccome quella lettera si riferisce al proposito di Galeazzo di avere alla sua corte quell'artista siciliano, essendo morto a quel tempo Zanetto Bugatti, che da oltre sedici anni era stato al servizio di casa Sforza in qualità di pittore ritrattista, <sup>1</sup> così la induzione che il pittore menzionato nella lettera ducale fosse l'Antonello da Messina, non mi parve affatto fuor di proposito, giacchè ci è noto come questo celebre pittore di ritratti si fosse nuovamente stabilito a Venezia a partire dal 1475. In mancanza però della indicazione del nome di questo artista, la induzione doveva necessariamente rimanere nel campo di una semplice ipotesi.

Fortunatamente, nel continuare lo spoglio dei documenti, ebbi incidentalmente a portare l'attenzione sopra un'altra lettera, datata da Venezia, nella quale si menzionava "Antonelo depinctore", e che, in modo non dubbio, si presentava come una risposta alla lettera ducale precedentemente esaminata. I due documenti, venendo a completarsi a vicenda, mi parvero meritevoli di essere pubblicati.

Risulta dalla lettera ducale come, essendo morto il Bugatti, Galeazzo Maria incaricasse tosto Leonardo Botta, oratore presso la Repubblica veneta, di ricercare un pittore siciliano, del quale egli aveva ammirato un ritratto che il fratello suo, il duca di Bari, <sup>2</sup> aveva recato a Milano: Galeazzo raccomandava vivamente perchè il pittore avesse a portarsi

<sup>1</sup> Zanetto Bugatti fu dapprima al servizio di Francesco Sforza, che nel 1460 lo incaricò di eseguire il ritratto della figlia Ippolita: Galeazzo Maria spediva il pittore in Francia nel 1467 coll'incarico di eseguire il ritratto di Bona di Savoia, sua promessa sposa: il Bugatti lavorò nel 1472 a Vigevano all'oratorio di Santa Maria delle Grazie, e l'anno dopo a Milano alla chiesa di San Celso. Il Calvi nelle sue notizie sugli artisti dell'epoca sforzesca, ritenne che il Bugatti sia sopravvissuto al duca Galeazzo, ucciso ai 26 di dicembre del 1476. La lettera ducale ora pubblicata non lascia alcun dubbio che l'artista sia morto invece al principio di quell'anno.

<sup>2</sup> Duca di Bari nel 1476 era Sforza Maria Sforza, alla cui morte solamente, quel titolo passò a Lodovico il Moro.

alla corte Sforzesca, dove avrebbe trovato la migliore accoglienza e vantaggiose condizioni.

L'Antonello da Messina stava in quel tempo lavorando già da otto mesi ad una pala d'altare, destinata alla chiesa di San Cassiano commessagli da Pietro Bono patrizio veneto. Questi, edotto della richiesta del duca di Milano, pur mostrando vivo desiderio di assecondare i desideri di Galeazzo rivolgeva a questi la preghiera perchè fosse concesso all'Antonello di condurre a termine la pala "la quale serà de le più eczelente opere de penelo che habia Ittalia e fuor d'Ittalia." Il patrizio veneto, menzionando l'Antonello, dice "el lator de la prexente Maistro Antonelo", il che ci indurrebbe a ritenere che lo stesso artista siasi recato a Milano ed abbia presentato la lettera del suo committente al duca Galeazzo: ma il significato della lettera però lascierebbe qualche dubbio in proposito, mirando ad ottenere che l'Antonello possa indugiare qualche giorno a mettersi al servizio del duca di Milano, allo scopo di condurre a termine la pala di San Cassiano. Tale contraddizione si potrebbe eliminare coll'ammettere che realmente l'Antonello siasi sollecitamente portato a Milano per presentarsi a Galeazzo, e trattare le condizioni colle quali sarebbe stato assunto in servizio del duca, riservandosi però di ottenere, colla lettera di Pietro Bono, la licenza di poter ritornare a Venezia, per alcuni giorni, allo scopo di ultimare la pala. Ad ogni modo non ci è dato di poter accertare se la fama, dal pittore acquistata a Milano (*Mediolani quoque fuit percelebris*, come riferisce il Maurolyco), siasi basata non solo sulle opere, ma anche sulla effettiva presenza dell'Antonello alla corte Sforzesca.

LUCA BELTRAMI.

### I.

Dux Mediolani etc.

M.<sup>1</sup> Leonardo. Essendo morto magistro Zanetto nostro pictore, quale retraseva dal naturale in singulare perfectione, havemo pure volunta de havere uno altro che in simile artificio ne satisfaxa. Et pero havendone portato lo Ill.<sup>o</sup> Duca de Bari nostro fratello una figura cavata dal naturale per uno pictore ceciliano, quale stanza in quella città, quale molto ne è piaciuto, volemo che, ricevuta questa, mandate per Aloysio Cagnola mercadante et cittadino nostro milanese che cognosce et è informatissimo del dicto pictore, et fatilo condurre da voi. Et li persuaderete con tucte quelle parole

ve pareranno expediente, che voglia venire da noi con tucte sue cose, peroche satisfacendo l'opere sue al nostro desiderio gli faremo tale tractamento che se contentera essere venuto. Et se per il venire suo gli bisognasse denari alcuni, datigli perche ne li faremo respondere secondo voi ne scriverete: fate che omnino vengha da noi. Dat. Viglevani, die 9 Martii 1476

Cichus

(diretta al Milite Leonardo Botta  
oratore a Venezia)

Recept. 13 Martii hor. 22

(doc. inedito. Arch. di Stato: Milano. Pittori).

II.

Ill.<sup>mo</sup> domine, domine mi excellent.<sup>mo</sup> Premessa ogni reverente mia raccomandazione, questo per significar a la V.<sup>ra</sup> Ill.<sup>ma</sup> Signoria. Achadendomi a honor de la gloriosa nostra dona farssi una palla nel tempio de San chasan de Viniexia, mia ventura et idio mediante tal mia bona voluntà, ho vogiuto ch'el lator de la prexente nominato Maistro Antonelo solessimo (sic) depentore se trovò in questa zitta, al qual non sparagnando [io] denar alchuno, dal mese d'avosto prossimamente passato detti tal opera, la quale sin questo di creduta in chotal termine, che in zorni 20 serebe perfeta e finitta: la qual opera Ill.<sup>mo</sup> mio Signor sera de le più eczelenti opere de penelo che habia Ittalia e fuor d'Italia. Unde havendo vostra Ill.<sup>ma</sup> Sig.<sup>a</sup> gustato de le sue opere per lettre sue a la magnifizenzia de

l'orator suo de qui, ha schritto non con puocha instantia, ditto maistro da la eczelenzia vostra con ogni suo inzegnio li persuadi che l' vegni et chonferito li hebe per se per suma bontà e merto de eso maistro desideroxo chompiazer a la eczelentia vostra de haver respeto zircha al fato mio. Io hodoendo tal chaxone me chonferii da la magnifizenzia de l'orator per intender se la requesta dela Ill.<sup>ma</sup> Sig.<sup>a</sup> Vostra era de sorte che dito pentore potesse finir la pala, e poi conferirse a la eczelenzia vostra, unde intexo el desiderio de la serenita vostra chome bon et fidel servidor suo, persuaxe el ditto maistro dovese senza algun respeto chonpiaxer a la Signoria Vostra, e pertanto suplichio chome minimo servidor de la sublimita vostra e de grazia spezial dimando che la ditta pala posa esser per esso maistro Antonelo finitta, la qual son zerto chome Signor benigno mi vestirà di sua grazia chome dimando

E meritando per le optime vertu e chondezion de eso maistro Antonelo richomandarlo a la Ill.<sup>ma</sup> Signoria Vostra, reverentemente chomo suo bon servidor quello richomando, oferendomi quanto so e poso prestissimo ai chomandi de la Ill.<sup>ma</sup> Sig.<sup>a</sup> Vostra a la qual humelmente me richomando. Dat. die XVI marzo MCCCCLXXVI in Venicxia

Petrus Bonus nobilis Venetus  
et servus serenitati vestre

(a tergo) Ill.<sup>mo</sup> et excell.<sup>mo</sup>

Domino domino Galiacio Sforce

Dei gratia Duci Mediolani

(doc. inedito. Arch. di Stato di Milano. Pittori).

# RECENSIONI

EMILIO MOTTA. *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci* (nuovi documenti).

È un articolo di 27 pagine, pubblicato nell'*Archivio storico lombardo*, a. XX, fascicolo IV, a. 1893. La parte più importante del medesimo risulta dalla comunicazione che vi è fatta di un documento che si riferisce ad un'opera eseguita da Leonardo da Vinci a Milano insieme ad Ambrogio de Predis o Preda. Si tratta, come osserva il Motta, bibliotecario della Trivulziana, di una supplica al duca di Milano, pur troppo non datata, ma che per i suoi caratteri paleografici facilmente si lascia aggiudicare al periodo 1484-1494, non dopo forse, nè prima certo, ch'egli ebbe la fortuna di scoprire nell'Archivio di Stato milanese (*Sezione storica: Famiglie, Pietra*).

Poi che si può constatare che si riferisce alla nota composizione denominata la Madonna delle roccie che si trovava nella chiesa di San Francesco di Milano, ci sia lecito riprodurne qui il testo, quale è trascritto letteralmente dal benemerito Motta:

“ Ill<sup>mo</sup> et Ex<sup>mo</sup> Signore,

“ Alias li vostri fidelissimi servitori Johanne Ambrosio Preda et leonardo de vinci florentino se conveneteno cum li scolari de la conceptione de sancto francesco de Milano, de farli una ancona de figure de relevo misa tuta de oro fino et uno quadro de una nostra dona depinta a olio et dui quadri cum dui angeli grandi depinti similiter a olio, cum hoc che dovesero eligere ala extimatione de dicte opere dui de dicti scolari et lo patre frate Augustino per lo tertio, et facta dicta extimatione, et montando dicte opere più de octocento libre de imperiali quale sono andate in spexe che dicti scolari fusseno obligati satisfacere ali dicti supplicanti del soprapìù de dicte libre octocento supra

secundo sarebe declarato per dicti tri. Et non obstante che dicte due opere siano de valore de ducati CCC como apare per una lista di dicti supplicanti data a dicti scolari et che dicti supplicanti habiano instato cum li dicti commissarj vogliano fare la dicta extimatione cum lo suo sacramento, attamen non la voleno fare nisi de equitate volendo loro extimare la dicta nostra dona facta a olio per lo dicto florentino solum ducati XXV licet sia de valore de ducati cento como apare per una lista de essi supplicanti et lo quale pretio de ducati cento hano trovato da persone quale hano voluto comprare dicta nostra dona: ex quo sono astricti havere ricorso da V. S.

“ Supplicando humelmente ala prelibata V. S. che premissis attentis, et che dicti scolari non sono in talibus experti, et quod cechus non judicat de colore, se dignia provedere senza più dilatione de tempo aut che dicti tri commissarij fazano secundo lo suo sacramento la extimatione de dicte due opere, aut che siano electi due extimatori in talibus experti, videlicet uno per parte, quali habiano ad extimare dicte due opere, et che secundo la dicta extimatione sia statim per dicti scolari satisfacto ali dicti supplicanti aut che essi scolari lasano ali dicti exponenti dicta nostra dona facta a olio, considerato che solum la dicta ancona de relevo monta le dicte libre octocento imperiali quale hano hauto dicti supplicanti, le quale sono andate in spexa utsupra, como è justo et conveniente et credeno sia mente de V. Signoria alla quale se recomandano.

“ A tergo:

“ Supplicatio Johannis Ambrosij de predis et Leonardardi de vincijs florentini. „

Questo documento interessante va studiato sotto vari aspetti.

Come sintassi per verità non può se non lasciare alquanto da desiderare. Del resto fa duopo riportarsi a quei tempi nei quali si usava di uno stile, di un modo di esprimersi alquanto diverso dal nostro, e l'uso del latino frammisto all'italiano era di prammatica.

Quello che risulta chiaramente, non ostante certe espressioni un po' ambigue e confuse si è, che Leonardo da Vinci ebbe ad eseguire realmente il quadro della Madonna delle roccie per la chiesa di San Francesco in Milano. Questo poi viene citato successivamente dalle Guide della città, come quell'opera che aveva avuto il suo compimento con l'aggiunta di due figure d'angeli ai lati, i quali come si vede furono dipinti dall'ormai noto milanese Ambrogio de Predis.

Ora all'atto pratico quello che importa di stabilire si è, a quale delle due Madonne, a quella di Parigi o a quella di Londra, tuttora esistenti, vada applicato il tenore del documento, per quanto concerne in ispecie il grande maestro fiorentino. A prima vista si avrebbe a vedervi una testimonianza indubbia a favore dell'esemplare che trovasi da parecchi anni incorporato alla grande Galleria nazionale di Londra. Ne riceverebbe conferma l'opinione già manifestata in proposito da una parte della recente critica germanica, che essendosi occupata molto di Leonardo ha ritenuto di dover mettere in prima linea l'esemplare di Londra in confronto di quello del Louvre. Ma se è giusto che non convenga contentarsi di un'apparenza del vero, noi crediamo che un ulteriore studio dell'argomento senza idee preconcepite debba condurre precisamente ad una conclusione contraria (vedi fototipia).

I documenti intorno ad opere d'arte, massime quelli più remoti, possono facilmente dar luogo ad equivoci e quindi ad interpretazioni erronee, ove non vengano intesi in armonia colle opere stesse alle quali si riferiscono. Ed è importante anzitutto che si badi di non applicare un documento, spettante ad una data opera, ad altra che a quella fosse stata sostituita. Ora nel caso concreto noi reputiamo sia accaduto per l'appunto questo fatto. In proposito lo scrivente non saprebbe se non riconfermare quanto trovasi stampato nella sua monografia intorno alla Galleria nazionale di Londra, inserita nel suo volume *Arte italiana del Rinascimento*,<sup>1</sup> là dove esprime il suo sentimento nei termini seguenti:

<sup>1</sup> *Arte italiana del Rinascimento, saggi critici* di GUSTAVO FRIZZONI (con 30 tavole in fototipia). — Milano, fratelli Dumolard editori, 1891, pag. 260.

“ quando si siano debitamente confrontati fra loro un dipinto coll'altro, cosa oggi sensibilmente agevolata mediante le ottime riproduzioni fotografiche della ditta Braun, non è altrimenti lecito di stare in forse e di dubitare a quale dei due sia da dare la preferenza, come sola opera originale di mano del grande maestro. Come non riconoscere infatti nell'esemplare del Louvre la sovrana finezza e perfezione d'indole tutta toscana, nell'altro invece una edizione posteriore d'impronta lombarda, eseguita quindi da qualche allievo in Milano? Le forme delicate e vivamente sentite che si osservano nel primo, tanto nei visi quanto nelle estremità, nelle pieghe e financo nelle erbe e nei fiori che adornano il suolo, corrispondono in tutto al concetto del più peregrino degli artisti, quelle dell'altro, più gonfie, meno intese, meno elette in genere, agl'intendimenti di pittore subordinato, per quanto si voglia diretto seguace del maestro. Fra le varianti poi da notarsi nel confronto di un dipinto con l'altro emerge quello del braccio destro dell'angelo inginocchiato dietro il bambino Gesù, il cui gesto dimostrativo rivolto verso il San Giovanni inginocchiato dal lato opposto sotto la protezione della Madonna costituisce un motivo, che ha il valore come di un intercalare di Leonardo, quale si riscontra anche nel suo Cenacolo e in parecchi suoi disegni. <sup>1</sup> Ora noi non ci peritiamo di osservare che l'esistenza di questo motivo, visibile nella tavola del Louvre, riesce altrettanto caratteristica in un originale del maestro, quanto meno è ammissibile l'avesse inventato il copista, il quale invece lo trovò superfluo e volle sopprimerlo nel dipinto che ora trovasi a Londra. „

Che se ci si avesse a rispondere tali osservazioni essere ormai rese vane dal fatto, che il nuovo documento legittima innanzi tutto il quadro di Londra, il quale è quello appunto proveniente dalla chiesa di San Francesco, dov'ebbe a trovarsi fin verso la fine del secolo scorso, noi replicheremmo che nessuno saprebbe pur negare la possibilità, che in origine l'esemplare di Parigi si fosse trovato in quella chiesa e che solo più tardi fosse stato sostituito da quello che ora trovasi a Londra. E il ragionamento in favore di tale versione sarebbe il seguente: Se è vero che il documento riferito appartiene all'incirca all'epoca fra il 1484 e il 1494,

<sup>1</sup> Si pensi al gesto di San Pietro nel Cenacolo. Pei disegni si osservi fra altri quello dell'unità figurina A, con una mano di struttura ossea, tanto analoga a quella dell'angelo nel quadro primitivo.

come ritiene il Motta, noi rimontiamo con esso agli anni del maestro toscano nei quali egli doveva ancora serbare abbastanza fresche le impressioni

nuovo libro del signor Morelli, comparso nel periodico *The Academy* del 3 maggio 1890, per quanto tenero della Madonna delle roccie della sua Na-



STUDIO DAL NUDO, DA UN DISEGNO DI LEONARDO DA VINCI

(Nella raccolta r. di Windsor).

e le pratiche dell'arte portate a Milano dal paese natio, più fresche ad ogni modo (se non ci facciamo illusione) di quello che appariscano nell'originale di Londra. L'arguto critico inglese, signor Claude Phillips in un suo articolo intitolato: *Il*

tional Gallery, osserva ch'essa porta chiaramente l'impronta della maniera posteriore milanese in quanto si distingue dallo stile anteriore, fiorentino, dell'esemplare francese. Di un altro valente inglese poi sappiamo, ch'ebbe a suggerire l'ipotesi, che una copia

della pittura ora al Louvre avesse potuto essere ordinata prima che Leonardo fosse andato in Francia, e che il maestro stesso avesse dato al copista qualche suggerimento sul modo di eseguire il dipinto.<sup>1</sup>

Il buon senso inglese anche in questo caso a dir vero ci sembra aver colto nel segno. V'ha una circostanza da notare nel documento scoperto dal signor Motta, la quale, unita a quanto si è detto di sopra, riesce quasi di assoluta conferma. I supplicanti si lagnano che gli scolari della Concezione di San Francesco avessero voluto stimare il quadro di Nostra Donna, fatto ad olio da Leonardo, solo 25 ducati, quantunque il valore di ben 100 ducati fosse stato accettato da persone che avevano voluto comperare detta N. D. Ciò li induce a ricorrere al Duca per chiedergli ch'essi, o abbiano ad essere soddisfatti di quanto loro spettava a norma di quanto avrebbero stabilito due arbitri, o che gli scolari stessi rilasciassero ai supplicanti detta N. D. fatta ad olio.

Che vuoi di più? La differenza fra l'offerta di 25 ducati e la stima di 100 è di tanto, da mutare quasi in certezza la congettura che la supplica fosse stata esaudita nel senso della definitiva restituzione del dipinto centrale a Leonardo da Vinci, dal quale poi il re Francesco I, divenuto più tardi suo Mecenate, l'avrebbe acquistato o ricevuto in omaggio.

Tale dunque avrebbe ad essere l'interpretazione da darsi al documento, essendo noto che l'esemplare della Madonna del Louvre proviene dalla raccolta del re cavalleresco, mentre le due figure d'angeli di Ambrogio de Predis rimasero a Milano, ben lontane dalla maestria del grande toscano, e vi si trovano tuttora in una casa patrizia.

Nè dalla nostra persuasione ci saprebbe distogliere la considerazione, che uno scrittore così antico quale il Lomazzo (a. 1585) avesse descritto per opera di Leonardo l'esemplare in allora esposto nella chiesa milanese, a meno che ci si potesse dimostrare, che un autore ciarliero ed inconcludente quale il nominato vada ritenuto per assolutamente attendibile nelle sue affermazioni, e non avesse potuto dare per opera del maestro una riproduzione variata da un suo originale passato ad altri lidi, quasi un secolo prima.

Tanto meno poi vi sarà da preoccuparsi delle indicazioni dei successivi scrittori di Guide, i

quali, come si sa, sogliono seguire l'esempio delle pecore, che quel che fa la prima l'altre fanno.

Alla fine noi non vogliamo negare che il quadro, sostituito al primitivo nella chiesa di San Francesco, abbia pure i suoi pregi e che possa fors'anco essere stato eseguito con qualche indicazione ed aiuto del maestro; tant'è vero, che le copie antiche, che se ne vedono fra noi in diversi luoghi sono generalmente desunte dall'esemplare ora a Londra, facilmente discernibile per la variante nel braccio destro dell'angelo, dov'è soppresso il gesto intimamente leonardesco, di che si è fatto parola.

La seconda parte dell'articolo dell'ing. Motta tratta più particolarmente di Ambrogio de Predis e apre nuovi orizzonti sulla sua attività pittorica al servizio di Massimiliano I, imperatore. C'informa pure intorno ad un campo di attività finora ignoto, al quale attese tanto il pittore nominato quanto il suo fratello Bernardino, quello cioè a dire della fabbricazione degli arazzi.

G. F.

#### L'arte lombarda e i maestri Comacini.

L'opera dell'on. Giuseppe Merzario sui *Maestri Comacini*, edita dalla ditta Agnelli di Milano, è una storia artistica che si svolge attraverso dodici secoli rintracciando e illustrando i monumenti dell'arte comasca per tutta l'Italia e negli altri paesi d'Europa, dai tempi longobardi fino al secolo nostro. È una storia assai istruttiva perchè spiega e fa vedere, diremo quasi, in azione i risultati del lavoro collettivo, che è uno dei caratteri dell'arte comasca; la quale si esplicò, non già esclusivamente per la vigoria di singoli artisti, ma per continuità di tradizioni conservate e trasmesse di secolo in secolo dalle maestranze.

Di queste il Merzario trova i primi esempi nelle eterie greche e nei collegi romani; dai quali ultimi è molto probabile che derivassero le Associazioni di artisti durate per tutto il medio evo; e in Como, dove già fiorirono fino dai tempi romani dei valenti architetti, come quel Mastio che ebbe commissioni di lavori da Plinio il giovine, è quasi certo che all'età imperiale risalgano i principî di quelle corporazioni dei maestri di muro, edificatori di opere meravigliose, i quali nei secoli barbari portarono l'arte loro in tutte le regioni italiane.

Le iscrizioni dei tempi romani ci attestano l'esistenza in Como di un sodalizio di barcaioli —

<sup>1</sup> Vedi: *Italian Art in the National Gallery* by J. P. Richter Ph. D. London, Sampson Low, 1883, p. 103.

*collegium nautarum comensium* — ma accanto a questo ne dovevano fiorire altri, di cui non ci sono pervenute memorie così remote: tra gli altri, quello dei maestri d'arte, potè sorgere e disciplinarsi per le necessità che furono frequenti delle grandi edificazioni nella capitale dell'Insubria durante gli ultimi secoli dell'impero. E così si spiega come nei primi tempi della dominazione longobarda i maestri comacini e le loro colleganze avessero tanta importanza, che il re Rotari nel suo editto del 643 fermò pubblicamente e solennemente le norme che dovevano regolare le contrattazioni dell'opera loro; e un secolo di poi il re Liutprando sviluppò con maggior larghezza la legge data dal suo predecessore, promulgando nel 741 quelle serie di disposizioni che formano il Manovalorio delle mercedi dei comacini.

Da questo momento incomincia veramente a delinearsi con precisione la storia delle maestranze comasche: delle quali l'on. Merzario segue le vicende nei secoli con una larga erudizione e con una critica geniale, mostrando come i maestri comacini, designati spesso con una più generica denominazione come maestri lombardi, perchè *lombarda* fu l'architettura che essi esercitarono e propagarono, continuassero a fiorire nell'età di Carlomagno, alla quale risalgono i primi ricordi della loro migrazione fuori d'Italia.

E dopo avere esaminata la questione più volte discussa dell'origine del primo risorgimento artistico in Italia, che l'autore conclude esser dovuto non ai Greci, nè ai Toscani od ai Veneti, sibbene ai maestri lombardi, il Merzario viene illustrando, secondo l'ordine cronologico, l'opera dei maestri comacini dal secolo XI al secolo XIV, dapprima nell'Italia superiore, dove restano monumenti insigni dell'arte loro, oltre le chiese di stile lombardo nel territorio Comasco, il Duomo di Trento, la chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo, i Duomi di Borgo San Donnino, Parma, Ferrara, la cattedrale di Modena e la basilica di Sant'Antonio da Padova, e poi nelle altre regioni italiane, da Bologna fino in Puglia, non esclusa la Toscana e l'Umbria, dove il nome comasco è legato alla storia delle chiese più famose e specialmente a quella del tempio di San Francesco in Assisi.

A questo punto del suo libro l'autore, che non tralascia mai di collegare l'opera degli scultori e

pittori a quella più estesa degli architetti, spiega come avvenisse il passaggio dallo stile romano-bizantino o lombardo allo stile lombardo-gotico, e quali rapporti si stabilissero, durante le migrazioni dei comaschi in Germania e in Francia, tra le loro maestranze e la massoneria; e riprendendo la storia della loro operosità mostra come cotesti artefici ingentilissero le forme dell'arte gotica, specialmente in quei solenni monumenti, che sono il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, il San Giovanni di Monza e la cattedrale di Como.

Ma noi non possiamo seguire 'passo passo lo scrittore nella illustrazione che egli fa con sentimento d'arte e con sicura dottrina di erudito di tutte le opere nelle quali i maestri comacini ebbero parte durante le signorie dei Visconti e degli Sforza, illustrazione la quale occupa gli ultimi capitoli del primo volume e costituisce un importante contributo di notizie ed osservazioni nuove per la storia più generale dell'arte italiana nel medio evo e nel Rinascimento.

Col secondo volume ricomincia il Merzario a esporre le peregrinazioni e i lavori degli artisti comaschi fuori di patria: e prima a Venezia e nelle terre venete, dove operarono gli architetti e scultori della famiglia Lombardi, originaria da Carona; poi a Ferrara e a Ravenna, e in altre città emiliane e romagnole, nella Liguria, nella Toscana e nell'Italia meridionale, e finalmente fuori d'Italia.

Questi capitoli del secondo volume ci conducono fino al nostro secolo, e tra essi sono particolarmente osservabili quelli dove è narrata la partecipazione dei maestri comacini nella fabbrica dei primari templi e palagi di Roma, a cominciare dall'età gloriosa di Bramante e di Michelangelo.

Insomma per dire brevemente quale sia la importanza del libro del Merzario, abbiamo qui una storia della diffusione dell'arte lombarda in tutto il mondo civile per fatto delle maestranze comasche: e non solamente Como, ma tutta la Lombardia deve esser grata all'autore della fatica spesa ad erigere questo importante ricordo che delle glorie artistiche lombarde tramanderà la memoria alle generazioni future.

R. D'A.

## MISCELLANEA

---

**Madonna di Baldassarre Peruzzi.** — A proposito del restauro degli affreschi di Baldassarre Peruzzi, eseguito nella cappella Ponzetti nella chiesa di S. M. della Pace, del quale si parla nel

vansi alcuni fogli che concernono la Spagna. Probabilmente saranno frammenti, ma non ostante, procedendo da lui, vorranno esser prese in considerazione dai suoi estimatori. Una parte è scritta



fascicolo V, anno VI (1893), a pag. 381, siamo lieti di poter offrire una riproduzione della Madonna che è sull'altare e che prima del restauro era appena visibile.

**Appunti del senatore Giovanni Morelli a proposito della Galleria del Prado e dell'arte spagnuola.** — Fra le note inedite lasciate dal defunto senatore Giovanni Morelli di Bergamo, tro-

in francese, e l'intestazione ce ne spiega il perchè, trattandosi, come si vede, di alcuni suggerimenti di modificazioni da introdursi in una prossima edizione del catalogo della Pinacoteca del Prado per quanto concerne i maestri italiani e le opere loro. Il Morelli tuttavia deve essersi astenuto dal consegnare le sue note all'autore del catalogo, ma trovandosi con lui in ottimi rapporti personali al tempo della sua gita in Spagna nel 1872, ebbe a

comunicargli a voce, se non altro, la parte più importante delle sue osservazioni critiche, e il signor de. Madrazo non ommise di tenerne conto nella sua sesta edizione del 1889. (Segue qui il tenore delle sue note manoscritte).

“ *Quelques observations que le soussigné se permet de soumettre au jugement de Don Pedro de Madrazo:*

“ *Allori Alessandro*, n. 5 (Portrait d'enfant). Selon moi, c'est une copie d'un portrait de Don Garcia, fils de Cosimo I<sup>er</sup>, granduc de Toscane, peint par Angelo Bronzino.<sup>1</sup>

“ *Fra Beat' Angelico*, n. 14 (L'Annonciation). D'autres tableaux de son contemporain Fra Filippo Lippi, représentant le même sujet, se trouvent à Munich, dans l'église de Saint Laurent à Florence, et dans la Galerie Doria-Pamphily à Rome.<sup>2</sup>

“ Celui-ci, qui montre clairement l'influence de Masaccio sur Fra Beat' Angelico, devrait appartenir aux dernières vingt années du peintre (1435-1455).

“ *Lucia Anguissola*, n. 15 (Portrait du médecin Piermaria). Les sœurs Anguissola ou Anagussola (comme se signa quelquefois Sofonisba), appartenaient, autant par le père que par la mère Ponzoni, à deux illustres familles de Cremona et non pas de Faenza.<sup>3</sup>

“ Sofonisba Anguissola fut appelée à Madrid par Philippe II en 1559, et avait alors à peu-près 19 ans. Elle était la plus âgée des quatre sœurs (Voir Vasari).

“ *Jacopo da Ponte, dit le Bassano*. Son père Francesco était de Vicence et élève de Bartolomeo Montagna. Plus tard il alla s'établir à Bassano. Les premières œuvres de Jacopo, qu'on voit encore dans les collections comunales de Vicence et de Bassano, ressemblent tout à fait à celles du père.

“ Vers la moitié du siècle le Parmigianino étant devenu dans l'Italie supérieure le peintre à la

mode, nous voyons même quelques peintres vénitiens, tels que Jacques Bassano et André Schiavone imiter la manière tant soit peu affectée du peintre de Parme, les estampes duquel se trouvaient alors très répandues en Lombardie.

“ Jacques Bassano fit aussi un voyage à Rome.

“ *Giovanni Bellini*, n. 60. La signature est légitime, l'œuvre appartient évidemment au dernier décennium du xv<sup>e</sup>. C'est bien dommage qu'une brutale restauration nous empêche d'y voir la peinture originale!<sup>1</sup>

“ *Pietro Bellotti*, n. 61. Cette tête de vieille appartient à *Nogari*, peintre de Venise, qui s'amusa à imiter tantôt Rembrandt, tantôt Murillo.<sup>2</sup>

“ *Angelo Bronzino*. Il ne s'appellait pas *Allori*.<sup>3</sup> Ce beau portrait d'un jeune joueur de violon n'appartient pas, selon moi, à l'école de Florence, mais à celle de Parme, et me rappelle la manière du Schedone.

“ *Idem*, n. 68. Je regarde ce portrait comme l'œuvre d'un peintre flamand, très proche à *François Pourbus*.<sup>4</sup>

“ *Bernardino Campi*, n. 72. Ce n'est pas à Bernardino, mais à Antonio Campi fils de Galeazzo et frère de Giulio, qu'appartient ce St. Jérôme, signé clairement: *Antonius Campus*. Antonio Campi fut à Madrid; Bernardino ne quitta jamais la Lombardie.<sup>5</sup>

“ *Carpi Girolamo*, n. 82. Ce portrait n'appartient aucunement à Girolamo Carpi, la manière duquel se rapproche beaucoup à celle du Garofalo, son maître. Ce portrait, selon moi, est l'œuvre d'un peintre florentin de l'école du Bronzino, peut-être de Alessandro Allori.<sup>6</sup>

“ *Vincenzo Catena*, n. 108. Qui connaît les tableaux de Rocco Marconi, qui se trouvent dans l'église de San Pantaleone et dans la collection du prince Giovanelli à Venise, ne peut hésiter un seul moment à reconnaître dans cette peinture la manière et le pinceau du même artiste. Rocco

<sup>1</sup> Il Madrazo, accogliendo l'avvertimento trattarsi di una effigie del giovinetto, figlio del granduca, rimase in errore certamente conservando il nome del tardo scolare di Angelo Bronzino come quello dell'autore del quadro.

<sup>2</sup> Altra importante tavola collo stesso soggetto, cui vanno unite le effigie di due devoti, egualmente opera di Fra Filippo, vedesi nella scelta raccolta del signor L. Mond di Londra.

<sup>3</sup> Questo errore circa la derivazione della famiglia si trova nell'edizione del 1872. In una nota marginale al catalogo osserva inoltre il Morelli che Lucia nacque dopo il 1540; tant'è vero ch'essa fu sorella minore della celebre Sofonisba, la quale nel quadretto della Galleria Morelli in Bergamo si segna *adolescens* nell'anno 1559, e dev'essere nata nel 1540.

<sup>1</sup> Come ho espresso nella mia rivista della Galleria, un restauratore coscienzioso potrebbe tuttora recarvi rimedio.

<sup>2</sup> Sta tuttora sotto il nome del Bellotti nell'ultimo catalogo.

<sup>3</sup> È abbandonato infatti il nome di Allori nella edizione più recente.

<sup>4</sup> Alla sua volta il nuovo catalogo, dopo descritto il soggetto, soggiunge: “ dudamos de su autenticidad. ”

<sup>5</sup> Corretto.

<sup>6</sup> Nella mia rassegna della Pinacoteca ho espresso l'opinione che questo ritratto possa essere un'opera del Bronzino stesso, e persisto a credere che un esame ulteriore del medesimo avrebbe forse persuaso il Morelli ed altri che io stia nel vero.

Marconi, come on le voit ici mieux qu'ailleurs, avant de suivre la manière de son concitoyen Paris Bordone, avait appris l'art sous la direction de Marco Baxaiti.<sup>1</sup>

"*Correggio*, n. 132 (*Noli me tangere*). Mons. Jules Meyer dans son très remarquable ouvrage sur Correggio, publié en 1871, met en doute l'originalité de ce tableau. Quant à moi, j'y vois une peinture tout à fait abîmée, mais originale du maître. Tous les autres tableaux de cette collection attribués au Correggio ne me semblent que des copies. Du n. 133 (Descente de la croix) il y a une répétition dans la Galerie comunale de Bergamo; le n. 134 (Décollation de Saint Placido, etc.) est une copie de la grande toile qui se trouve dans la Galerie de Parme.<sup>2</sup>

"*Daniel Crespi* est né à Busto Arsizio et non pas à Burto Arsizio, gros bourg dans le Milanais.

"*Gerino da Pistoia*, n. 168 (La Vierge et St. Joseph adorant l'enfant Jésus). Je doute que cette attribution soit juste, ce tableau me paraissant évidemment appartenir à un peintre de la vallée du Po.

"*Giorgione*, n. 236 (La Vierge avec l'Enfant, Sainte Brigitte et Saint Hulf). Je vois clairement le jeune Titien dans ce beau tableau. Le type de la Vierge est celui de la femme soupçonnée adultère par son mari dans la fresque de l'école de Saint Antoine à Padoue; fresque qui fut peint par le Titien en 1511.<sup>3</sup>

"*Giulio Romano*, n. 237 (Sainte Famille). Appartient à un imitateur de Jules, mais non pas à lui même.

"*Il Greco*. Sous le n. 528 il y a un portrait de vieillard sans nom, qui appartient sûrement au Greco.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Si confronti quest'opera anche con quella della Deposizione dalla croce nella Galleria dell'Accademia di Venezia, importante opera dell'età fresca di Rocco Marconi. Il Madrazo nell'ultimo suo catalogo soggiunge rispetto al quadro del Prado: "El Sr. Morelli, diligente critico bergamasco, lo atribuye a Rocco Marconi, discipulo sobresaliente del Giorgione y del Bellino."

<sup>2</sup> Il dubbio intorno all'autenticità di questi ultimi due quadri è espresso anche dal Madrazo. Quanto a quello della Madonna coi due Putti, già riprodotto in zinecopia in questo periodico, s'intende, a dir il vero, come qualche dubbio intorno alla sua autenticità non sia da escludersi.

<sup>3</sup> È strano che nell'ultima edizione questo quadro figurì sempre sotto il nome di Giorgione, mentre l'autore soggiunge: "Esta preciosa tabla, procedente del Monasterio del Escorial, al qual lo dio Felipe IV, es para muchos inteligentes, y para nosotros, obra de Tiziano."

<sup>4</sup> Qui c'è errore di numero, poiché il 528 è una composizione (Gesù col Centurione) di Paolo Veronese, nè è possibile quindi sapere a quale ritratto il Morelli intendesse applicare la sua osservazione.

"*Guercino*, page 120. Plus que les Caracci le Guercino a pris pour modèle pendant quelque temps Guido Reni, dont on peut se persuader mieux qu'ailleurs en examinant sa belle fresque de l'Aurore dans la Villa Ludovisi à Rome.

"*Guido Reni*, les n. 258, 259, 262 et 267 (une Cléopâtre, une Madonne avec l'Enfant, une Assomption et un portrait d'une jeune femme), me semblent plutôt des copies.<sup>1</sup>

"*Lorenzo Lotto*, page 136. Le Lotto nacquit à Treviso<sup>2</sup> et non pas à Bergame. Le beau tableau qui représente la mort de Saint Pierre Martyr dans l'église d'Alzano, appartient sûrement au Lotto, et le doute du baron de Rumohr n'a aucun fondement. En 1523 L. Lotto était encore à Bergame, et ce tableau-ci est évidemment le même que l'Anonimo avait vu à Bergame dans la maison de Zanin Casotto.

"*Bernardino Luini*, page 138. L'Académie milanaise a été instituée par Lodovico Sforza dit le Moro, et non pas par son père Francesco Sforza.

"Le n. 289 (les Enfants Jésus et Saint Jean se baisant) est évidemment une copie.<sup>3</sup>

"*Palma il Vecchio*, n. 322 (Adoration des pasteurs). Ce tableau tout retouché, est sans aucun doute l'œuvre de *Bonifazio Veronese*, l'élève de Palma, et l'un des plus brillants coloristes de l'école vénitienne.<sup>4</sup>

"*Palma il Giovine*, n. 323 (Mariage de Sainte Catherine). C'est au *Tintoretto* qu'on devrait, selon moi, attribuer cette peinture.<sup>5</sup>

"*Parmigianino*, n. 324 (Amour tendant l'arc). Est une copie du tableau qui se trouve à Vienne.<sup>6</sup>

"*Pontormo*, n. 340 (Sainte Famille). N'est pas l'œuvre du Pontormo.

"*Pordenone*, n. 341. Ce tableau, selon moi l'un

<sup>1</sup> Immutato il catalogo nuovo.

<sup>2</sup> Ora si sa che il Lotto nacque a Venezia, e una prossima edizione dovrà tenerne conto (V. il doc. pubbl. dal signor G. Bampo di Treviso).

<sup>3</sup> Ora il Madrazo avverte pure in proposito: "Copia o reproducción de los niños del cuadro num. 290." Quest'altro quadro è il bell'originale del Luini colla Vergine, San Giuseppe e i due Putti.

Intorno al n. 291, che rappresenta la figlia di Erode mentre presenta il bacile per ricevere dalla mano di suo sgherro la testa di San Giovanni, osserva il Morelli in margine al suo catalogo ch'è tutto ridipinto ma vero. Il Madrazo soggiunge che il Museo del Louvre possiede al n. 1355 un quadro molto simile a questo, dove manca la parte principale della figura dello sgherro.

<sup>4</sup> Viene riportato il giudizio.

<sup>5</sup> Ora: "Hay quien lo cree de Tintoretto."

<sup>6</sup> In contrapposto al termine di *repetition* tuttora mantenuto.

des plus intéressants parmi toutes les belles pages de l'école vénitienne que possède cette riche Galerie, a tous les traits caractéristiques au pinceau du Giorgione; aussi je crois de voir dans le type de cette Vierge celui de la Vierge du grand tableau du Giorgione dans l'église de Castelfranco. „

A questo punto rimasero interrotte le osservazioni del Morelli, e noi rimaniamo così defraudati di quanto egli avrebbe avuto da avvertire intorno a parecchi dei nostri più eminenti artisti, quali Raffaello, Tiziano, Paolo Veronese e via dicendo.

Quanto al soggetto col quale egli ha fatto punto nel suo breve manoscritto, già si è detto che il Madrazo non credette di modificare ufficialmente la classificazione sotto il nome del Pordenone, limitandosi semplicemente a soggiungervi: *El Sr. Morelli de Bergamo cree este cuadro de Giorgione*. A chi volesse sincerarsi intorno a così interessante problema col proprio giudizio visivo, consigliamo di confrontare la riproduzione del quadro di Madrid, apparsa nel precedente fascicolo del periodico, con la nuova fotografia isocromatica della ditta Alinari di Firenze dall'autentico quadro di Giorgione nella chiesa di Castelfranco e non v'è a dubitare che non si potrebbe se non confermare il raffronto fatto dal Morelli.

Uniti ai foglietti contenenti le note suindicate furono trovati alcuni altri di eguale formato, nei quali il Morelli fece alcuni appunti per suo conto intorno alla Spagna in genere, considerata sotto diversi aspetti. Per la sua singolarità parmi meriti di essere riportato qui quello che sta sotto la rubrica *Arte*, per quanto in alcune parti possa sembrare eccessivamente paradossale.

“ SPAGNA: ARTE. — No, per amore di tutto quanto v'ha di divino, di bello, di buono nell'arte, questa di Spagna non merita davvero il nome di arte.

“ Io ti piglio i tre grandi pittori spagnuoli, i soli che siano degni di tal nome: Velazquez, Murillo e Zurbaran; ebbene, ponti senza preoccupa-

zione dinanzi alle migliori opere loro, e vedrai che non ne esce alito alcuno di quella divina fragranza che dalle opere dei nostri grandi artefici da Giotto a Raffaello, dirò perfino da Gaddo al Domenichino, ti viene incontro e t'inebria e ti rimuove quanto hai di divino nell'animo tuo.

“ Velazquez è un mirabile coloritore, e se il saper interpretare, sorprendere e imitare la natura reale nella semplicità dei mezzi con cui essa ottiene i grandi effetti, costituisce da solo l'arte, Velazquez merita di essere annoverato fra gli artisti sommi; ma per me questa sua rappresentazione meravigliosa della parte cutanea dell'uomo non è ancora l'arte vera, o, se vuoi, non è che la scorza, non l'essenza dell'arte.

“ Di lui non vedi che ritratti, sia di mascalzoni, sia di buffoni e nani di corte, oppure di tutta quella generazione di cretini che costituiva la corte di Filippo III e di Filippo IV. Due soli quadri da chiesa, una SS. Trinità (goffa e senza spirito di sorta), e un'Adorazione dei Re Magi nella maniera del Ribera, e un solo quadro così detto storico che rappresenta la resa della fortezza di Breda (opera nel genere dei quadri degli olandesi v. d. Helst, Flink o Ferd. Bol), stupenda per semplicità, per verità e per maestria di tavolozza. Velazquez è il pittore dell'aria, dell'ambiente. È un magistero che ti sorprende, ti abbaglia, t'incanta a prima fronte, ma che alla lunga ti lascia freddo e che finisce per nausearti. Murillo non ha che la grazia e la trasparenza del colorito, ma è pittore senza poesia. Zurbaran nella esecuzione è più coscienzioso degli altri; è semplice, ha una tavolozza chiara e bellissima, ma tanto i frati di lui quanto le Madonne del Murillo, non ti parlano al cuore, non ti danno da pensare, non ti rivelano nulla di nuovo.

“ L'arte vera e caratteristica che fiorì in Spagna è la *statua di legno colorita*. Essa è di un realismo che alle volte ti spaventa; l'ultima sua espressione sarebbe la statua di cera cogli occhi di vetro, colle sopracciglia di pelo e colla parrucca, l'antipode della statua del Giove olimpico di Fidia. — GIOVANNI MORELLI. „

G. F.

## CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Il senatore Giulio Monteverde ha terminato la modellatura e formatura del monumento alla duchessa di Galliera, per il camposanto di Genova. È un gruppo colossale di tre figure: la Munificenza in mezzo, alla sua sinistra il Genio della dovizia, alla sua destra il Genio del commercio, anzi propriamente Mercurio. Quest'ultima figura, forse la più pregevole, sta accoccolata in atto di affibiarsi al piede il talare, mentre nella mano libera riceve il denaro che la Munificenza gli versa da una patera.

Il lavoro è degno dell'insigne artista.

\* \*

Nella fonderia Nelli sono stati fusi due dei quattro gruppi che, oltre i bassorilievi e la statua centrale, compongono il monumento al Garsfield, opera di Giulio Tadolini destinata alla città di Cordoba nella Repubblica Argentina. Gli altri due gruppi erano già fusi da un pezzo; così che fra poco il gigantesco lavoro sarà compiuto. Lo stesso scultore ha finito ora due busti maggiori del vero, ritratti delle LL. MM. il re e la regina d'Italia. Egli li ha elegantemente lavorati in marmo e riprodotti in bronzo per commissione dei sovrani.

\* \*

G. A. Sartorio prepara un ingente numero di quadri e studî per farne una speciale esposizione in Londra, nella prossima primavera. Egli torna in Inghilterra, dove s'è trattenuto qualche tempo nella scorsa estate, oltre che per esporvi i suoi lavori, anche per dipingervi un quadro di soggetto, o meglio d'ambiente inglese. A questo fine, lusingandosi di potere eseguir l'opera qui in Roma, il Sartorio recava da Londra alcuni studî assai belli; ma ora pensa che essi non gli bastino, e, con alta

coscienziosità artistica, va ad attingere nuove ispirazioni e nuove forme sul luogo.

I quadri che esporrà nella capitale britannica e che sicuramente gli procureranno fama e meritato compenso, sono:

Le Vergini Savie e le Vergini Follie, soggetto biblico svolto in trittico, a cui lavora da parecchi anni, sempre incontentabile, e, quel che più vale, sempre in progresso.

La Madonna col Bambino fra gli angeli, tondo d'intenzioni spiccatamente botticelliane.

Una cerimonia sacra pagana, tre mezze figure in costume e su fondo romano-bizantino.

La sera nella campagna romana, scena pastorale che parmi debba anteporsi ai tre lavori accennati, perchè invece di avere in mente questo o quell'effetto, questo o quello stile, l'autore ha dipinto con libero e profondo sentimento della Natura.

La Sirena, bellissimo quadro fantastico, certo una delle migliori pitture che finora il Sartorio abbia compiute. L'onda verdecupa del mare è piano e fondo del quadro. Un giovinetto pescatore, bruno, bello, ignudo, si china bocconi, si sporge dall'orlo della barca per ghermire in un amplesso la sirena che, supina, lieve, luminosa, gli guizza dalle mani a fior d'acqua.

\* \*

Filippo Cifariello ha consegnato il bronzo del suo gruppo, Cristo morto e la Maddalena, alla Galleria Nazionale Moderna, che lo sceglieva ed acquistava all'esposizione di Palermo del '91-92. La fusione è stata eseguita dai fratelli Brugo nella scorsa primavera. Il bronzo è lavorato con grande finitezza.

Il Cifariello, che sta terminando la riduzione (metà del vero) in marmo del suo gruppo "Ul-

timi fiori,, esposto in Napoli tre anni or sono, ha pure finito un busto di donna della più squisita fattura.

\* \* \*

Eugenio Maccagnani ha modellato due figure di Vittoria, con fine intendimento di stile greco, bassirilievi destinati a decorare il monumento capitolino a Vittorio Emanuele.

\* \* \*

Si attende con fiducia che, essendo di nuovo ministro della pubblica istruzione S. E. Guido Bacelli, la Galleria Nazionale Moderna sia messa finalmente tra i problemi artistici che bisogna risolvere con maggiore urgenza. Essa è stata fondata undici anni sono dal medesimo ministro, ma

pur troppo ancora non ha una collocazione, e, potrebbe dirsi, non ha ancora una vera esistenza. Buona parte delle opere acquistate dal Governo per questo grandioso Istituto, giace nei magazzini della Minerva o nelle sale del Collegio Romano. I molti quadri e le poche sculture che si trovano nella sede provvisoria della Galleria, al Palazzo delle arti, in via Nazionale, vi stanno alla rinfusa, senz'alcuna logica disposizione, così come ha imposto l'angustia dello spazio.

È tempo di rimediare allo sconcio e di trar vantaggio dalle ingenti somme spese in questi undici anni per l'incremento d'una Galleria, la quale, ad onta dei pregi di molte opere da essa possedute, rimane tuttavia senza valore, nascosta in parte, in parte disseminata.

---

*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*

---



LA MADONNA DALLE ROCCIE, ALLA NATIONAL GALLERY

(Fotografia Braun, Clément e C.)



LA MADONNA DALLE ROCCIE, AL LOUVRE

(Fotografia Braun, Clément e C.)



# DUE NUOVI PITTORI CINQUECENTISTI

PERGENTILE E VENANZO DA CAMERINO



NELLA recente gita fatta a Camerino col prof. Allan Marquand dell'Università di Princeton (America) ebbi occasione di visitare la chiesa di San Venanzo, e più d'ogni altra cosa fermò la mia attenzione un festoso quadro luccicante oro, d'autore fin qui sconosciuto, posto nel Cappellone, a destra di chi entra, che rappresenta la Vergine col Bambino, San Giovannino, Sant'Anna, San Giuseppe e San Gioacchino. Mi colpì senz'altro la notevole somiglianza con un altro quadro con gli stessi soggetti, già da me descritto, esistente nella chiesa di San Medardo di Arcevia, che il Ministero ha preso impegno di far riparare perchè giudicato d'importanza nazionale. Documenti inediti da me rinvenuti davano questa nostra tavola a due ignoti pittori, *Pergentile* e *Venanzo*.

Ora, il raffronto stilistico esattamente eseguito sul luogo, e quindi per mezzo di una fotografia fattami dallo stesso Allan, non ammette più alcun dubbio che non siano della stessa mano. Vi si riscontra in ambedue *il medesimo atteggiamento maestoso e quasi teatrale delle figure, il medesimo modo di disporle prospetticamente a scala, e di vestirle e di farle poggiare su nodosi bastoni, la medesima esuberante e ricchissima decorazione rabescata e dorata delle vesti* (che quasi supera lo stesso Crivelli), *la medesima tonalità delle tinte, i tipi, il paesaggio*, tutto, in una parola, corrisponde. La tela di Camerino fu fatta fare dal duca Varano nel 1518; la tavola di Arcevia dal nostro Municipio nel 1529. Tra queste date deve svolgersi adunque la vita artistica di questi due nuovi pittori, che dobbiamo ritenere camerinesi, e che andranno a completare e ad accrescere quella scuola locale quasi sconosciuta, la quale ha già fino dalla metà del Trecento bellissimi nomi nel campo dell'arte: *Frate Giacomo, Olivuccio* di Ciccarello creduto d'Ancona ma restituito a Camerino, *Arcangelo di Cola* ed il festoso ed amabile *Giovanni Boccasio* o *Boccati*.

Dando questa importante notizia mi propongo di pubblicar l'anno venturo un ampio studio su questi due nuovi pittori, sui quali prego gli eruditi camerinesi di fare indagini ulteriori e di comunicarmele.

Queste parole io scriveva nel mio periodico *Nuova Rivista Misena* fino dal novembre dell'anno scorso, ed ora vengo a sciogliere la promessa col dare in luce quanto fu potuto da me raccogliere in proposito, corredando le notizie con le incisioni dei due quadri ricavati dalle fotografie fatte espressamente dal signor Pompeo Morelli. Le quali, meglio di

qualunque descrizione, oltre al loro raffronto stilistico, serviranno a dare un'idea di questi due nuovi pittori, che meritano certo di figurare nella storia dell'arte marchigiana; storia che deve rifarsi e che per le nuove e continue scoperte promette di riescire di grande importanza e rifletterà novella gloria a questa bella regione, fino ad ora sì poco curata e studiata nelle splendide manifestazioni dell'arte sua.

Cominceremo dal quadro di Camerino, primo per cronologia e per importanza, del quale qui abbiamo quest'eccellente fotografia procuratami dall'amico prof. Milziade canonico Santoni, egregio cultore delle cose camerinesi, cui debbo anche alcune notizie.

Questo è in tela e misura in altezza metri 3.40 ed in larghezza metri 1.90. Fu fatto dipingere nel 1518 dal duca Giovanni Maria Varano, come dalla scritta che leggesi nel gradino:

IO . MARIA . PRIMVS DVX . CAMERINI 1518

per la chiesa della Santissima Annunziata, pur essa fatta edificare dallo stesso duca, aiutato da Caterina Cybo, nel luogo stesso ove narrasi che quattrocento anni fa, cioè li 9 gennaio 1494, un giovane bestemmiasse e maltrattasse una piccola immagine della Beata Vergine, e questa sparisse da quella casa e fosse poi rinvenuta da una pia vecchia. Dice il Lillii, storico camerinese, che il duca assisteva al trasporto ed all'innalzamento delle colonne, che sono grandi massi di arenaria locale. Due iscrizioni ricordavano la pietà di quei signori. Quella di Giovanni Maria diceva:

INTER MAGNIFICENTIAE SVAE MONVMENTA  
DEIPARAE VIRGINI SACRVM HOC TEMPLVM CONDIDIT

e dell'altra non si conosce il tenore.

Il prof. Conti, da cui togliamo queste notizie, nella sua Guida di Camerino, dopo aver parlato di altri quadri di questa chiesa, soggiunge: " Passando sotto silenzio alcuni dipinti di minore importanza, ma pur commendevoli rispetto allo stile, notiamo un'altra tela, che a prima vista si direbbe una tavola, dove sono ritratti a tempera la Vergine col Bambino che staccasi dal seno materno per rivolgersi a San Giovanni Battista, e ai lati San Giuseppe e San Gioacchino, figure piene d'affetto e d'espressione, quantunque la movenza del primo possa giudicarsi alquanto esagerata e teatrale. Dietro la Vergine sorge Sant'Anna, che il Ricci, nel suo *Itinerario pittorico*, scambiò con l'Addolorata. Tutte le figure vestono ricchi drappi dorati e damascati. "

Noi crediamo che il duca Varano, dopo aver fatto costruire questa chiesa di bellissima architettura, attribuita per lo stile a Rocco da Vicenza,<sup>1</sup> abbia pensato di farla decorare con questo quadro, e la scelta della Sacra Famiglia, col soggetto principale della Vergine Maria, cui volle aggiunto il piccolo San Giovanni, non la crediamo fatta a caso, ma voluta dallo stesso duca Giovanni Maria, per devozione ai santi del suo nome.

Abbiamo voluto ricordare queste notizie storiche perchè ci pare che accrescano importanza alla stessa opera d'arte. Il duca certamente si sarà valso di un artista che avesse avuto qualche rinomanza. Ma come mai, quantunque questa pittura fosse tenuta in molta stima, fino ad ora non se ne conosceva l'autore? Io credo che siano mancate le ricerche

<sup>1</sup> La chiesa dell'Annunziata di bellissima architettura si attribuisce a Rocco da Vicenza per la somiglianza che ha col santuario del *Glorioso* presso Sanseverino. Fu cominciata forse nel 1495 sotto Giulio Cesare Varano e compiuta sotto Giovanni Maria prima del 1509. In una cappella laterale sta un grande affresco rappresentante il battesimo di

Cristo imitato dal Perugino e che si ritiene del Pinturicchio e porta la data MD VIII. Presso Camerino è pure il tempio di Macereto monumento nazionale che si attribuiva a Rocco da Vicenza, ma che, per nuovi documenti pubblicati dal Santoni, è invece di Giovanni Battista Lucano di Bissone.



TELA CON LA SACRA FAMIGLIA NELLA CHIESA DI SAN VENANZO DI CAMERINO

in proposito, mentre quasi tutti gli storici del Sei e Settecento hanno affatto trascurato le notizie d'arte, e non ci fa davvero meraviglia se quei di Camerino abbiano fatto altrettanto. Però a lode del vero questo quadro fu tenuto sempre in gran cura, ragione per la quale lo vediamo ancora così perfettamente conservato, e quando la chiesa della Santissima Annunziata fu chiusa al culto si pensò subito di collocarlo nobilmente in San Venzano, dove fa bella mostra di sé fino dal 1875, anno in cui fu riaperta questa chiesa, rinnovata su disegno dell'architetto Poletti. In questa circostanza la tela fu ripulita dal pittore Filippo Serafini e si verificò che era dipinta ad olio e non a tempera, come parrebbe a prima vista.

Benchè questa bella riproduzione fotografica mi risparmi gran parte della descrizione, pure non debbo fare a meno di accennare alcune cose, che dalla medesima non si potrebbero bene ricavare.

L'angelo svolazzante sul lato destro del quadro tiene in mano una lunga striscia aperta dove leggesi questo motto:

REVERTERE AD VXOREM TVAM EX VOBIS  
ENIM NASCETVR MATER DEI

Ciò che sorprende più d'ogni altra cosa è la esuberante ricchezza della damascatura dorata delle vesti, specialmente del manto della Vergine e di quello di San Giuseppe, i cui arabeschi svariati e di vaghissimo intreccio, appena qui si possono distinguere. È una sovrabbondanza, è uno sfoggio, è una ricchezza forse soverchia, che disturba più che altro l'attenzione di chi ammira quelle figure maestosamente belle dei due Santi laterali, egregiamente trattate nell'anatomia delle forme erculee e vigorose. Anche lo sfondo architettonico ed il paesaggio sono molto bene resi e sono di un vaghissimo effetto di prospettiva.

Ed ora passando a descrivere l'altro quadro di Arcevia, che mi servi di guida e di sprone a questo studio, riporterò in parte la descrizione storico-artistica che ne feci dieci anni or sono, molto più che la fotografia non essendo riuscita come si desiderava, il lettore non può averne esattamente l'idea.<sup>1</sup>

Chiunque si faccia attentamente ad osservare i monumenti d'arte che arricchiscono la chiesa di San Medardo, collegiata insigne di Arcevia, come il coro di maestro Corrado Teutonico, i due quadri di Luca Signorelli, lo splendido altare in maiolica dei Della Robbia già illustrato in questo *Archivio*, e la croce astile di Cesarino del Roschetto da Perugia, della quale pure pubblicammo i documenti in questo *Archivio*,<sup>2</sup> non può fare a meno di

<sup>1</sup> Vedi *Arte e Storia* di Firenze, anno II, n. 26, e *La Posta* di Camerino, anno II, n. 8: *Di una tavola di Giuliano Presciutti da Fano*. In questo articolo erroneamente avevo dato questa tavola a Giuliano da Fano prendendo motivo dal pagamento fattogli dal Comune li 16 settembre 1529, e non avendo scoperto ancora gli altri documenti. Rettificai questo errore già nella mia lettera aperta all'architetto Sacconi. (*A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia di Ancona*, pag. 26; Foligno, Tomassini, 1888). In detta lettera esortavo anche il nostro conte Sacconi perchè si fosse adoperato a far riparare questo quadro, che come si può vedere anche dalla fotografia è rovinatissimo per molte screpolature e distacchi qua e là della pittura stessa, ma finora inutilmente. Rinnoviamo qui la stessa

preghiera tanto più che non si tratta di grande spesa; e una perizia fatta fare in proposito dal Centenari, quando egregiamente riparò i quadri di Signorelli, ammonta a cinque o seicento lire. Il Ministero ha promesso di farlo, ma quando lo farà?...

<sup>2</sup> Nel parlare di questa Croce dicemmo che aveva avuto molti restauri a danno della forma primitiva. Infatti nel libro dei capitoli di San Medardo abbiamo trovato che addì 28 ottobre 1606 fu deciso di mandarla a riparare a Roma essendo tutta guasta. Però si conserva ancora intattissima una bella *Pace* d'argento fatta fare dal priore di San Medardo, Tranquillo Veneri, forse al tempo della Croce, e che opportuni studi mi fanno ritenere dello stesso orafo perugino, come dimostrerò in un prossimo studio in questo *Archivio*, dove illustrerò pure un'altra *Pace*



TAVOLA DI SANT'ANNA NELLA CHIESA DI SAN MEDARDO DI ARCEVIA

non ammirare una bellissima tavola della prima metà del Cinquecento, la quale si trova a sinistra, nella prima cappella appena si entra. Di questa non se ne conosceva affatto l'autore, ed era da taluni assai erroneamente attribuita al Signorelli stesso; forse perchè sapevano che in detta chiesa questo celebre pittore avea dipinto due quadri, fra i quali uno appunto che nella cornice ed in altri accessori somigliava a quello che ora descrivo e di cui non si aveva alcuna memoria, all'infuori di una piccola iscrizione al lato sinistro del quadro stesso, di questo preciso tenore:

EX VOTO ETÆRE PVB. AN. DNI. MDXXIX  
DIE SECVNDA MENSIS JVLII

Detta iscrizione bastava di per sè stessa per non fare attribuire al Signorelli il dipinto; l'anacronismo era troppo evidente, poichè Luca morì nel 1521, e gli ultimi anni di sua vita ebbe trascorsi in Cortona sua patria. Tornando all'iscrizione, io sperava appunto con essa di trovare un qualche documento, giacchè così giustamente se ne precisava l'epoca. A tal uopo rovistando i vecchi libri dell'Archivio Storico comunale, per buona ventura mi cadde sott'occhio un *Bollettario* un po' malconco, dal 1527 al 1546, uno dei pochi che ancora si conservano. Pensai subito fra me: qui dev'essere certamente il pagamento fatto pel quadro eseguito nel 1529, giacchè troppo esplicitamente vi si legge che fu pagato con danaro del pubblico. Infatti mi detti subito a sfogliarlo, e vi estrassi le seguenti partite di pagamento, che si riferiscono tutte, esclusa la prima, alla fattura del quadro o Cona di Sant'Anna.

*XIJ Octobris (1528)*

a carte 23 recto.

*Magistro Venantio pictori florenum unum pro aureatura armorum Reverendissimi  
Domini Gubernatoris et comunis Rocche . . . . . flor. 1 bol. 00*

Senza data, ma Gennaio 1529

a carte 28 recto.

<i>Polidoro Ser Francisci Ser Mauritio Lutio Iacomo Rafaelis</i>	} <i>Deputatis a concilio super fabrica Sancte Anne flo- renos quinquaginta pro parte mercedis et salario pictorum facientium et pingentium conam Sancte Anne . . . . . " 50 " 00</i>

*Die 16 Septembris 1529*

a carte 42 verso.

*Magistro JULIANO DE PHANO PICTORI vocato ad extimandam conam Sancte Anne  
floreos sex . . . . . " 6 " 00*

ed una placca a forma di medaglione con la Vergine del Rosario, di quelle che attaccate ai rocchetti sogliono portare per insegna della Fraternita coloro che vi appartengono. Questi tre oggetti di oreficeria,

se non sono di Cesarino del Roscetto, appartengono però certamente a qualche artista del Cinquecento fino ad ora sconosciuto; e al Roscetto può attribuirsi solo il primo.

29 Novembris 1529

a carte 44 verso.

*Perthome officiali Montis (pietatis) florenos triginta per eum ex ordine Concilii solutos pictoribus pro parte picture Sancte Anne videlicet . . . . . flor. 30 bol. 00*

Die 29 Decembris 1529

a carte 45 verso.

*Polidoro Ser Francisci florenos decem et octo alias per eum de mense decembris 1528, solutos PERGENTILI ET VENANTIO PICTORIBUS ad computum picture Sancte Anne. Item florenos duos per eum eisdem solutos in eorum recessu ad computum supra-dictum in totum . . . . . " 20 " 00*

Die ultima Aprilis 1530

a carte 51 verso.

PERGENTILI ET VENANTIO	}	<i>Pictoribus florenos Centumquindecim bolonenos sexdecim pro residuo florenorum ducentorum septuaginta trium eis debitorum pro pictura cone Sancte Anne . . . . . " 115 " 16</i>
------------------------	---	---

Dalla pubblicazione di questi interessanti documenti vengono fuori chiari i nomi degli artisti che operarono questa tavola votiva, che, fatta fare da un Municipio per una circostanza sì solenne, non poteva non riuscire decorosa.

Per quante ricerche che abbiamo fatte non ci fu possibile trovare altri documenti di questi pittori nei nostri archivi, solo nel detto *Bollettario* nel 1528 si è notato il pagamento fatto allo stesso Venanzo pittore per la doratura di due stemmi. È facile dunque rilevare che il pittore principale della Cona fu Pergentile, ed il secondo dette i fondi d'oro alla tavola e lumeggiò i panneggiamenti, ed indorò la Cona istessa, che forse fu intagliata da quel Francesco di Paolo Veneto, abitante in Arcevia, che operava in quest'epoca.

L'aver solo accennati i nomi di cotestoro fa credere fossero già noti fra noi, ed anche lo stile non si allontana dalla maniera degli artisti umbri, con i quali si ebbe gran relazione, specialmente in questo periodo.

Anzi a me parve riscontrare gran somiglianza fra il tipo severo dell'Eterno Padre qui dipinto, con l'altro esistente nella parte superiore di un affresco, fra i tanti bellissimi che ornavano la chiesa di San Francesco di Nocera. I quali affreschi non sono affatto noti, e meriterebbero di essere interamente discoperti dallo intonaco che li ricopre, perchè appartengono ad una serie di artisti umbri che li contrassegnarono con varie date, tra cui ricordo quelle del 1494 e del 1505. Ce ne occuperemo in un prossimo studio.

Ma lasciando agli intelligenti d'arte di fare ulteriori ricerche e raffronti, servendosi in specie di questi due esemplari prototipi per rinvenirne altre opere che si devono trovare nelle nostre Marche; intanto vogliamo notare che uno di questi pittori, cioè Venanzo, si trovava già in Arcevia addì 12 ottobre del 1528, e Pergentile vi era pur esso se nel dicembre dello stesso anno ricevette da Polidoro di Ser Francesco 10 fiorini in acconto della Cona di Sant'Anna.

Dall'ottobre adunque del 1528 al maggio del 1530 si prova coi pagamenti loro fatti che fossero in Arcevia e certo vi devono aver eseguiti altri lavori oggi perduti, fra i quali

penso vi fossero quelle Maestà frescate nelle pubbliche vie e nei trivii che furono quasi tutte dipinte in quest'epoca con l'immagine di Sant'Anna e della Vergine, di San Sebastiano e di San Rocco: appunto in ricordo del voto solenne fatto dalla nostra Comunità nel 1527, allorché infieriva la pestilenza.<sup>1</sup>

Quasi tutte sono oggi perdute e solo rimane, mutilata dei due santi laterali appena ora visibili e fra i quali era certo San Sebastiano, la Maestà del Renale sotto Arcevia che per prodigi e miracoli fu poscia venerata e fu annessa ad una nuova chiesa muratavi all'intorno. Ne porgo qui la riproduzione facendo notare che gran parte del fresco fu guasto da pessimi ritocchi, e solo rimangono nella loro serena festività i due biondi angioletti che incoronavano la Vergine. Quello di destra specialmente ha molta analogia con l'altro angioletto dipinto nel quadro di Camerino che tiene in una mano la striscia aperta. Qui invece l'ha in mano il Bambino, e dallo studio della forma speciale delle lettere che vi sono scritte, mi convinco maggiormente che siano di un medesimo pittore.<sup>2</sup>

Per questi saggi adunque avutosi un buon concetto della loro valentia in questa nobile arte, furono scelti dal Magistrato di quel tempo per soddisfare ad un voto solennemente emesso in occasione di un pubblico contagio. Non erano neppure rari in quei tempi questi pubblici voti e si hanno spesso memorie di erezioni di chiese od altro in soddisfazione di essi. Noi infatti sappiamo, e monsignor Ridolfi da Tossignano vescovo di Sinigaglia

<sup>1</sup> Disgraziatamente si è perduto il libro delle *Riformanze* dal 1527 al 1528, che fino al 1760 si conservava nell'Archivio comunale, per cui non possiamo avere la solenne deliberazione consiliare di questo voto, nè altre notizie di questo periodo importante. Però da vari testamenti conservati nell'Archivio notarile si sa che in questo periodo furono costrutte alcune maestà per piccoli lasciti che ad esse si facevano per dipingervi qualche immagine cui il testatore portava speciale devozione. Così sappiamo che per una maestà nel trivio di Montefortino, *quae nunc costruitur*, nel 1527 una pia donna lasciava 20 bolognini perchè vi si dipingesse la figura di San Rocco; per una maestà in *fundo Pretellarum*, oggi Cupa di San Rocco, nel 1532 altra persona ingiungeva ai suoi eredi che vi facessero dipingere San Sebastiano e San Rocco, ed altri affreschi figuranti questi santi hanno la data del 1525 e del 1529, come quello nel monastero di Santa Lucia e nella chiesa parrocchiale di Rocchetta. Anche le odierne chiesoline di Sant'Anna presso Palazzo e Nidastore erano in origine vecchie maestà dipinte in quest'epoca a Sant'Anna e poscia ridotte a chiese. Di quella di Nidastore si ha ricordo che fu ridipinta da Ercole Ramazzani d'Arcevia per decreto del popolo di quel castello fatto li 14 luglio 1560, ove fu proposto "se pariva di fare arifare et depengere la Madona e santa Anna per essere guasta", e noi crediamo che il primo affresco fu dei nostri pittori perchè si sa che in quest'epoca Nidastore fu infestata dalla peste ed il Comune di Roccacontrada vi mandò i soliti capitani, uno dei quali, nel 1529, fu appunto quel Polidoro di Ser Francesco nominato nei pagamenti fatti a Pergentile e Venanzo in Arcevia. Presso le mura del castello di San Pietro sorge oggi una chiesina ove si venera

una immagine miracolosa detta la Madonna di Montevago. Questo affresco del 500, benchè molto sciupato, pure a colpo d'occhio ricorda la maniera di questi pittori, specialmente raffrontandolo con l'affresco della Madonna del Renale, col quale ha analogie evidentissime. Ne citiamo alcune. Il Bambino ritto in piedi sul ginocchio destro della madre pianta nell'istesso modo, e tiene nella sinistra una rosa e con la destra benedice il Castello di San Pietro in mezzo al quale si vede il famoso *Pino*, che da circa un secolo non esiste più. La mano sinistra della Madonna posa innanzi al Bambino nello istesso modo per reggerlo, nascondendo in questa maniera il pollice. La Vergine ha l'istessa larga scollatura sul seno con una trina nel giro della medesima ed un grosso filo di perle bianche le sta appeso al collo. La mossa del volto, l'espressione dolce e mite che traspare da quegli occhi dipinti a mandorla in ambedue gli affreschi corrispondono.

<sup>2</sup> Quantunque assai spropositata, pure mi piace riportare la iscrizione che leggesi in questa cartella perchè può servire di raffronto e di indagine con altre pitture che avessero invocazioni o motti somiglianti.

La riproduco tale e quale solo sciogliendo i nessi delle lettere, e non come si legge nelle tre incisioni in rame fatte dal Conti di Arcevia, dal Nini di Urbino e recentemente dal Santamaria di Milano, le quali diciture sono inesatte.

OR CHI PENSA MISARO PECCATORE  
AL TVO SIGNIORE INSINO (DA BAMBI)NO  
LA CROCE PORTA PER TIRARTI (A) ORONE

Ogni commento dal lato ortografico sarebbe inutile!

nella cronaca manoscritta della sua diocesi ce lo attesta, che nell'anno 1527 inferendo la peste che quasi aveva invaso tutta l'Italia, la Comunità ebbe ricorso a Sant'Anna alla quale per grata riconoscenza dedicò la chiesa che prima era detta Santa Maria di Piazza, e che poi anche nella pianta di Arcevia, disegnata nel 1594 da Ercole Ramazzani, vien detta di Sant'Anna. Non fa quindi meraviglia se due anni dopo venne commessa questa tavola a Pergentile e Venanzo per l'adornamento dell'unico altare. Nel 1532 si ha memoria, per una pergamena in data 26 marzo, che questa chiesa venne concessa alla Comunità dal cardinale Nicolò, abate commendatario del monastero di Santa Croce di



AFFRESCO DELLA MADONNA DEL RENALE PRESSO ARCEVIA

Fonte Avellana, cessione la quale poi venne confermata con indulto apostolico in data 7 aprile detto anno. In riconoscimento il Comune doveva pagare un fiorino all'anno al priore di San Donnino in occasione della festa del santo, e anche questo dimostra l'origine monacale di questa chiesa.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ecco parte della Bolla pontificia di Clemente VII, data a Roma li 26 marzo 1532.

“ *Dilectis in Christo Comunitati et hominibus terre Rocche Contrate Senogalliensis diecesis salutem in Domino. Ex parte vestra fuit propositum coram nobis quod cum Ecclesia Sancte Marie sita in Platea Terre predictae que membrum Monasterii S. Crucis fontis Avellane ordinis S. Benedicti Eugubine diecesis et ab eo dependens existit penitus diruta esset et nil in bonis vel fructibus et redditibus haberet, Revdus in Christo pater Dnus Nicolaus eadem miseratione Sancti Viti in Ma-*

*cello Martirum Diaconus Cardinalis dicti Monasterii perpetuus Commendatarius eandem ecclesiam cum omnibus eius juribus et pertinentiis vobis, ut in ea Imaginem Beate Anne Matris gloriose Virginis Marie QUAM EX VOTO DEPINGI FECISTIS HONORIFICE COLLOCARETIS, ipsamque ecclesiam quanto citius debite repareretis et restauraretis et in ea missas et alia divina officia in honorem earundem Virginis eius Matris decenter etc. celebrari faceretis etc., etc. Ita tamen etc., etc. „ E così seguono le condizioni della cessione confermata da questa bolla.*

Infatti si ha ricordo nei più antichi codici del comune che era chiamata *Santa Maria Fontis Avellanae* o *Santa Maria de Platea* perchè sorgeva sull'angolo della Piazza Maggiore dalla parte dell'Episcopio, e quasi di fronte al palazzo del Podestà, in oggi residenza del Municipio. Dallo statuto del 1447 dell'Arte dei calzolari e conciatori di pelle (*artis sutorie*) industria in allora fiorentissima per essere la primaria del paese, tanto decantata anche dal Panfilo nel suo poema latino *Delle lodi del Piceno*, si sa che apparteneva a questa corporazione di artisti.

Rinnovato il quadro e dato un nuovo titolo alla chiesa, la Comunità e Fraternità di artisti decise di rinnovarla dalle fondamenta, e a tale scopo si intesero con un architetto e scultore d'Ancona certo Girolamo Falini, con cui addì 4 aprile del 1534 fu rogato apposito strumento,<sup>1</sup> e con un fornaciaio abitante al Casale, certo Giandomenico di maestro Giovanni lombardo, il quale si impegnò di approntare in brevissimo tempo seimila e duecento mattoni per detta fabbrica.

Dovendosi dunque ricostruire questa chiesa fu pensato di collocare prima in luogo sicuro il quadro di Sant'Anna, e ciò si ricava da un altro strumento di deposito del 27 marzo 1534 fatto dai sindaci della chiesa di Sant'Anna ai sindaci della Fraternità di Santa Maria Maggiore, altra bella chiesolina che sorgeva lì presso di fianco alla attuale chiesa di San Francesco e disfatta sul principio di questo secolo.

Ciò dimostra in quanta considerazione si tenesse fin dal principio questo quadro, e lo dimostreremo anche con altre ragioni che diremo in appresso.

La nuova chiesa di Sant'Anna fu presto ricostruita, giacchè noi troviamo un istrumento di sentenza e lodo arbitrale dei maestri scarpellini Bernardino da Fabriano e Francesco da Monteaite, località presso Pergola, con la quale addì 10 ottobre 1535 stimano tutti i lavori in pietra scolpiti per questa chiesa da maestro Basilio dei Bosani da Ravenna e dai maestri scarpellini Giovanni di Vico di Girolamo e Pierantonio da Roccacontrada.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ecco l'istrumento nel suo originale:

" *Annis dictis (1534) tempore indictione etc. Die vero xxiiij Aprilis in dovana Dominorum Consulium juxta sua latera presentibus Dno Baptista Bastiani et Ser Alphonso Venerio de Roccha Contrata testibus. Magister hieronimus falini de anchona sculptor et architector promisit et pacto convenit cum Laurentio Ihoannis racchi Paulo mri becti et Perantonio Santis tardutii deputatis ab aliis artificibus artis concie Rocche Contrate cavare lapides et sculpturas facere de tot lapidibus usque ad quantitatem necessariam pro faciendo Pedestallum in duabus parietibus cappelle S. Anne noviter costruende vedelicet in pariete anteriori versus plateam magnam Communis et in pariete versus merchatale Communis altitudinis et usque ad altitudinem a planitie terre usque ad altitudinem a terra duarum pedum et plus si fuerit notatum in designum de quo apparet in folio cartis bombicine existentem penes dictos artifices deputatos de hiisdem lapidibus quos dicti deputati eligerunt et eis placuit omnibus sumptibus et expensis dicti Magistri hieronimi hoc tamen expresso quod dicti artifices teneantur et debeant cavare et fodere facere de lapidicinia pretarie lapidas et dictus Magister hieronimus debeat accedere seu mittere unum scarpellinum vel plures ad sgrossandum et eligendum lapides quos dicti artifices fecerint cavare et lapides quos dictus Magister hieronimus eligerit pro bonis ad fa-*

*ciendam dictum Pedestallum dicti deputati artifices teneantur facere conducere ad dictam terram Rocche contrate ad locum dicte cappelle eorum sumptibus et expensis et illis conductis dictus Magister hieronimus voluit teneri et obligatum esse conciare et in sculpturas redigere ad formam Pedestalli juxta designum omnibus suis sumptibus usque et per totum mensem Iunii anni presentis et asistere donec et quousque dicti lapides fuerint missi in opere et architectura per muratores dicte fabrice. "*

Segue poi una lunga dicitura di questo istrumento, con la quale, in poche parole riassumendo, i Deputati promettevano di pagare a maestro Basilio per sua mercede quello che sarebbe stato giudicato e dichiarato, *per duos alios magistros peritos in arte communiter eligendos.*

Dai Rogiti di Maurizio Luzi dal 1534 al 1536.

<sup>2</sup> Ecco il lodo arbitrale nel suo originale:

" *In Dei Optimi Maximi nomine amen.*

" *Nos Magister Bernardinus de Fabriano et Magister Franciscus de Monte Ajate Scolptores (sic) et Scarpellini, arbitri arbitratores amicabile compositores et amici comites sumpti positi vocati et electi per Perantonium Tardutii, Benedictum Francisci, et Paulum Mri Betti de Roccacontrada tamquam Scindicos Ecclesiae S. Annae de Roccacontrada ex una parte et Mrum Basilium de Bosanis de Ravenna stipulantem pro se*

Ricostruitasi adunque questa chiesa a spese della Corporazione detta *Artis sutorie* e del Municipio che largamente vi contribuì, si ricollocò a posto il famoso quadro, ma pochi anni vi sarebbe rimasto ancora se non fosse stato rifiutato da un illustre personaggio alla cui chiesa la Comunità, per farsi un merito, voleva che fosse donato.

Viveva allora in Arcevia Aurelio Filippini eremitano di Sant'Agostino celebre teologo predicatore e poeta che fu provinciale della Marca e calcò i primi pergami d'Italia e fu teologo al Concilio di Trento. Questi ritornando spesso in patria, veniva festeggiato dai suoi concittadini, i quali largheggiavano con ogni maniera di doni per sovvenire il suo

*et vice et nomine Magistri Joannis Vici Hieronimi et Magistri Perantonii scarpellini ex alia parte (qui semper ratam habebunt istam existimationem sententiam et laudum perdictos arbitros faciendum) quod de compromisso inter nos facto latius apparet manu mei Notarii infrascripti, causa et cagione apretandi et extimandi operam et sculpturam factam lapidum intagliatarum pro dicta Ecclesia S. Annae ac pretium et mercedem laboris ac operam dictarum lapidum intagliatarum prout latius continetur incompromisso mei Notarii. Unde viso compromisso inter nos facto et visis lapidibus intagliatis et operam factam per supradictos Magistros habito maturo consilio ab homine perito in arte visis juribus utrius cujus que pactis visis et habitis informationibus a dictis Perantonio Benedicto, Paulo et M.<sup>o</sup> Basilio et omnibus aliis viris etc. laudamus etc. etc.*

*“ Xpi nomine invocato et gloriosissimae Virginis Mariae etc. dicimus etc. laudamus etc. condemnamus supradictos Perantonium, Benedictum et Paulum Scindicos Ecclesiae S. Annae pro mercede et pretio laboris et operis sculpture et intagliature ditorum lapidum ut supra latius apparet ad dandum solvendum numerandum et satisfaciendum dicto M.<sup>o</sup> Basilio tam pro se stipulante quam productis magistris Joanne (Vici) Hieronimi et Perantonio hoc modo videlicet:*

*“ — Quatro quadri cioè piedistalla stimano lopra et facitura per suo premio scudi quatro per ciascheduno piedistalla. Dacemasi (?) et alebasi et scalini con la cornice che vanno da luno a laltro la mettemo stimamo et giudicamo che li si habi a dare per sua merce carlini quatro per ciascheduno piede per ciascheduno paro ad mensura de piede.*

*“ Le basi de pilastri per sua merce et premio estimamo giudicamo et sententiamo che li dia uno scudo de luno. —*

*“ Et ita dicimus proferimus et existimamus etc. etc. Lata data et per scriptis promulgata per supradictos M.<sup>um</sup> Bernardinum de Fabriano et M.<sup>um</sup> Franciscum de Monte Ajate arbitros ut supra in dovana Magnificorum Dominorum Consulum terre Rocche contrate ad bancum ditorum Consulum situm in platea magna etc. cui undique sunt bona dicti Communis Terre Roccecontrade et per me. Notarium infrascriptum scripta lecta et publicata sub anno d.<sup>ni</sup> millesimo quingentesimo trigesimo quinto Indictione VIII Tempore SS<sup>mi</sup> in Xpo Pris. Pauli Div: Prov: Pape III die vero X Octobris.*

*“ Presentibus Joanne Antonio scarpellino et Diamante Angelì de Villa Coste Comitatus Terre Rocce Contrate. „*  
Dai Rogiti di Carlo Pacini dal 1532 al 1540.

Di questo maestro Basilio si hanno notizie che fosse un bravo scultore e Giovanni di Vico di Girolamo credo fosse di quella famiglia d'artefici venuti dalla Lombardia che si stabilì a Palazzo d'Arcevia e dette poi origine alla famiglia Vici dalla quale escì il celebre architetto cav. Andrea Vici morto a Roma nel 1816, di cui fu erede il vivente architetto commendatore Andrea Busiri-Vici di Roma. Maestro Basilio scultore visse lungamente in Arcevia, ove ebbe due figli, Francesco e Giovanni Battista, che proseguirono l'arte sua, e nel 1569 insieme ai deputati del Comune Leone Emiliani e Christoforo di Ambrosio fu mandato a vedere certe pietre istriane cavate nella strada pubblica a Nidastore, come è detto in un pagamento fattogli il primo giugno detto anno. Non è fuor di proposito qui ricordare, che in quest'anno 1893 nel fare lo scavo per la condotta dell'acqua potabile per Corinaldo, nell'attuale strada a pochi metri dalla casa colonica della Società degli Uomini di Nidastore fu trovato un grosso pezzo di travertino (1.60 × 0.45) benissimo squadrate con segni d'intacche per legature di ferro con altre pietre, che certo deve avere appartenuto a qualche costruzione vicina. In quel punto si dovrebbe fare uno scavo perchè si sa che lì in antico correva una strada che riuniva direttamente le due città romane di Suasa e di Sentino, e molti trovamenti di antichità sono stati sempre fatti nelle vicinanze, specialmente dal compianto mio zio dott. Agostino Monti, e da chi scrive, come dalle analoghe relazioni inviate al Ministero.

Degli altri artisti sappiamo che Francesco da Monteaia, località sopra Pergola dove è una eccellente cava di pietra, ebbe un fratello per nome Marino che insieme allo scultore Francesco da Lugano nel 1525 scolpì l'altare della cappella del Corpo di Cristo o Sacramento per la Fraternita omonima, del quale recentemente sono stati trovati alcuni frammenti che rivelano ancora l'eccellenza di questi artisti comacini e lombardi, che numerosissimi in quest'epoca si trovano anche fra noi.

convento e la sua chiesa, pel restauro e pel miglioramento dei quali poneva esso ogni cura. Fu in una di queste circostanze, che il pubblico Consiglio deliberò di donare il quadro di Sant'Anna per l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria degli Agostiniani.

Riporterò le parole istesse che Frate Aurelio scrisse in suo Diario manoscritto che in quest'anno ho potuto esaminare nella biblioteca Classense di Ravenna, dal quale ho ricavato interessanti notizie anche per l'istoria dell'arte.<sup>1</sup>

#### 1554 MARTIO.

*Dominica passionis. Eo die publico consilio donata fuit Cona S.<sup>te</sup> Annae Ecclesiae nostrae pro maiori altare, sed quia quibusdam non placuit ex mercatoribus, nolui accipere, ne in patria haberem qui me rectis oculis non aspiceret.*

Del resto era assai naturale che i commercianti *artis sutorie*, che avevano tanto speso per riedificare la loro chiesa, non volessero che da essa si togliesse il suo principale ornamento, e molto bene fece frate Aurelio di non accettare il dono, per non destare malumori; ed egli ne fu bene ricompensato, perchè la Comunità istessa ed il popolo pensò ventitrè anni dopo di fargli fare il bel quadro per l'altar maggiore della sua chiesa dal valente pittore concittadino Ercole Ramazzani. Il quale poi a dir vero pose una grandissima cura a fare questo quadro dove figurò la Visita dei Re Magi, che anche oggi è reputato uno dei migliori lavori di questo discepolo di Lorenzo Lotto, che talora ha tradito la valentia del suo maestro.

Come in ultimo la piccola chiesa di Sant'Anna venisse chiusa e disfatta ed il bel quadro trasportato nella nostra Collegiata, noi lo abbiamo per altra pubblica decisione del generale Consiglio; e ciò dimostra che sino d'allora si teneva in molto conto questa pittura pensando al suo collocamento, mentre tante altre che forse avrebbero avuto un qualche pregio, pel disfarsi di tante chiese, sono andate miseramente perdute. Non più tardi del 1652 nei libri delle *Riformanze* si legge che siccome la chiesa di Sant'Anna in piazza non serviva che a ridotto di persone, così si levasse via il quadro di Sant'Anna e si collocasse in una delle cappelle di San Medardo, ed il sito di detta chiesa si consegnasse al cardinale Cesare Facchinetti. Pare però che in questo anno non fosse stato trasportato, perchè sedici anni dopo, cioè nel 1668, si trova nuovamente deliberata la traslazione del quadro di Sant'Anna alla Collegiata e la consegna di detta chiesa a monsignore Claudio Marazzani, allora vescovo, perchè potesse fabbricarvi, essendo sotto il vecchio Episcopio.<sup>2</sup> In questo anno io credo che venisse traslocato nell'attuale cappella e quivi adattato, come tuttora si vede.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Il Diario di Aurelio Filippini conservato nella Classense è mancante di alcune carte e comincia col 1541 e termina col 1573. Vi sono molte notizie su Roccacontrada e sul cardinale Seripando di cui il Filippini era amicissimo. Di notizie d'arte ve ne sono sulla fabbrica di un Coro fatto fare a Salerno nel 1562 dal cardinale Seripando che costò 500 ducati a proposito del quale scrive "1562 VIII Novembris Certiorem feci Cardinalem de Choro jam finito quod magnopere cupiebat. „ Vi sono anche notizie sulla costruzione della chiesa di Marsico fatta nel 1571, e per la quale molto si adoperò il Filippini. È mia intenzione pubblicare parte di questo Diario con note.

<sup>2</sup> *Riformanze* dal 1652 al 1656, pag. 31, dal 1665 al 1675, pag. 100. Nel concedere questa chiesolina al vescovo di Sinigaglia fu espresso il desiderio per

parte della cittadinanza che su quell'area dovesse sorgere un porticato compagno a quello che già esisteva di fronte nel palazzo Mannelli. Ciò non fu fatto.

<sup>3</sup> Nel 1889, quando fu restaurata la chiesa di S. Medardo, dal nuovo patrono di questa cappella, il compianto Marco Ottaviani, fu fatto togliere l'ornato barocco scolpito in legno nel 1668 che girava tutto attorno alla cona; e fu sostituito con vari ornati in stucco fatti dal plasticatore sig. Domenico Saleicci, i quali assai meglio armonizzano con il puro stile cinquecentistico della cona stessa. Però è desiderabile che gli sia data una velatura o colore che intoni con tutto il resto e speriamo che il conte G. B. Borgogelli, erede del signor Ottaviani, vorrà presto rimediare a questo inconveniente, e vorrà anche contribuire al restauro di questo bel quadro.

Premessa così questa parte storica riguardante la predetta tavola, vengo ora ad una esatta descrizione della medesima.

Essa è piuttosto di grandi dimensioni, misurando senza il restante della cornice m. 3 in altezza e m. 1.40 in larghezza. La parte superiore termina a tutto sesto, mentre nell'inferiore ricorre un basamento nel quale son dipinte tre piccole istorie che descriveremo ed allusive, come quasi sempre, ai soggetti principali del quadro. Nei lati estremi sono due piccole targhe, in una delle quali è dipinta in oro la storica torre (*Rocca*) di Arcevia in campo rosso, nobile insegna del nostro Comune, e nell'altra la già nota iscrizione. Peccato che la fotografia non abbia ben reso i motivi di decorazione che circondano queste due targhe, che sono assai caratteristici e dove si fa il solito sfoggio di stoffe damascate all'antico e piegate capricciosamente a sbuffi intorno alle targhe istesse, come presso a poco anch'oggi si suole usare intorno a qualche quadro che adorna i nostri salotti.

Le stesse stoffe sono dipinte nei due piccolissimi spazi posti sotto i contropilastrì scannellati e questo è un dato stilistico di cui si deve tener conto negli studi di raffronto. Per ciò specialmente, ci abbiamo speso in più qualche parola.

Sopra i lati estremi di questa base sono piantate due svelte colonnine con ornati di rilievo, accompagnata ciascuna da due contropilastrì scannellati, le quali formano una semplice ma elegante cornice al quadro istesso. Da queste si sviluppa una doppia cimasa che gira attorno al quadro e bellamente ne adorna la parte superiore, sulla quale in giro sono scolpite le seguenti parole:

#### DEIPARAE MATER ANNA SALVE.

Questi ornamenti sono dorati e nella loro purezza e semplicità ed eleganza rivelano lo stile dell'epoca nella quale vennero eseguiti. Sembra che i descritti ornati architettonici avessero avuto ai lati qualche piccolo accessorio, ma forse fu tolto per bene adattare il quadro in questa cappella. Nella lunetta superiore, su fondo d'oro, è dipinto il Padre Eterno in attitudine sì maestosa che meglio non si potrebbe esprimere. Accrescono severità e bellezza a quel volto senile, i bianchi capelli e la lunga barba che gli fluisce sul petto. Lo attorniano varie nubi tra le quali si scorgono graziosi angioletti natanti nell'aere e lo Spirito Santo nel mezzo, esso pure su fondo d'oro. Il braccio potente del Dio Padre, alzato in atto imperioso, sembra di momento in momento debba muoversi ad accennare un comando, tanta ne è l'espressione e la grazia.

Anche qui è gran peccato che la fotografia non sia riuscita, e che abbia invece alterato la forma del braccio e della mano aperta. Il bravo fotografo Morelli non poté ottenere nulla di meglio perchè la tavola è molto rovinata ed alcuni colori e l'oro specialmente si è oscurito ed alterato.

Nel bel centro del quadro sorge il gruppo principale che rappresenta Maria nell'atto di porgere il Bambino Gesù a Sant'Anna la quale lo accoglie ansiosamente fra le sue braccia. Tutte queste figure sono degne d'una speciale attenzione. Alla destra la Vergine sul fare raffaellesco, ha una sottoveste rossa molto incavata sul petto, con ricami e dorature. Il Bambino spicca per la sua naturalezza. L'acconciamento ed il tipo di Sant'Anna è quale proprio ad una vecchia si addice; infatti tiene in capo come un bianco manto che graziosamente le sta appunto sul petto con una borchia, non ha altri ornamenti come la Vergine ed ispira nel tutto una devota ammirazione. Questo gruppo è adagiato sopra una decorazione architettonica di poco rilievo, con basamenti o gradini dove ricorrono e a treccia raffaellesca e graziosissimi e capricciosi arabeschi con mascheroni, grifi e puttini che tra loro s'intrecciano; ed incomincia dalla parte inferiore, dove campeggiano due belle e maestose figure a metà quasi dal vero dipinte. In esse di leggieri si ravvisano gli sposi rispettivi di Sant'Anna e di Maria. San Gioacchino da un lato in posizione alquanto curva nell'atto di salire un gradino, col bastone alla destra, si volge a San Giuseppe, il quale,

repentinamente voltandosi, sembra rispondere ad una fattagli interrogazione, anzi con una mano fa un accenno. Ambedue sono avvolti con capriccio in lunghi paludamenti di ricca stoffa, e lo sposo di Sant' Anna ha nel suo tipo e nel suo vago acconciamento della testa all'orientale, la viva espressione d'un bellissimo vegliardo. Questi sono i soggetti rappresentati nel fondo dell'intera tavola. Proseguendo, nel primo dei tre quadretti della predella è rappresentato San Giuseppe quando, pascolando il suo gregge, assorto in un fiero dubbio che agitavagli la mente, gli comparve l'Angelo per rassicurarlo della fedeltà della sua sposa, dicendo le profetiche parole: *noli timere*; nel secondo, la presentazione annuale di Gesù al Tempio, che viene raffigurato da un intercolonnio e da una lunga gradinata per accedervi, a capo della quale il venerando vecchio Simeone sta in attesa: nell'ultimo, l'apparizione dell'Angelo a San Giuseppe in sogno, quando gli annunciò la fuga in Egitto per sottrarre il Bambino alla crudele persecuzione di Erode; e qui l'immane asinello, come al solito, forma la compiacenza di chi rappresentò questa poetica scena.

Questi bozzetti sono quasi accennati e qui ben si vede che i pittori non vollero usarvi quella finitezza posta in tutto il restante del quadro, ed anche per questo non sono ben riusciti nella fotografia. Quello di mezzo però merita speciale attenzione perchè ci dà una idea assai favorevole delle cognizioni architettoniche dei due pittori (le quali risultano anche più evidenti nella prospettiva del quadro di Camerino) e del modo di comporre e disporre le figure piene di movimento e di espressione. Le due figure che stanno ai lati nella posizione alquanto curva e nell'atto di salire l'ampia gradinata che adduce al Tempio, arieggiano e ricordano il San Gioacchino ed il San Giuseppe dei due quadri. Una ha l'istesso tipo bellissimo del primo santo, con lunghi capelli e lunga barba bipartita e questo deve esser uno studio dal vero, mentre deve essere un tipo convenzionale quello arcigno e poco simpatico di San Giuseppe.

E passando ad altri raffronti fra i due quadri, non possiamo tacere dei paesaggi nei quali si veggono gli stessi motivi del ponte formato di una roccia traforata con alberi a grossi ciuffi e muschi che nascono e si abbarbicano intorno ad essa. All'insigne critico d'arte, prof. Venturi, parve riconoscere in queste particolarità la maniera di Marco Palmezzano e dei discepoli del Francia, fra i quali è ricordato anche un Niccolò di Pergentile. Escludendo qualunque rapporto con quest'ultimo, i nostri pittori possono aver appreso dal Palmezzano che operava sui primi anni del Cinquecento a Matelica e a Camerino ove si trovano ancora suoi quadri; ma il compiacimento soverchio dell'arabescatura delle vesti essi certo acquistarono dal celebre Carlo Crivelli che tanto operò nella nostra Marca e nel 1488, come si ha da un documento pubblicato dal Santoni, dipingeva a Camerino.<sup>1</sup> Benchè in ultimo documenti ancora non ci dicano la patria di questi due nuovi pittori, pure ci sono troppe ragioni per ritenerli di Camerino, mentre questi due nomi di Pergentile e Venanzo eran ivi assai comuni in quel tempo; e popolarissimo poi è ancora il secondo, martire camerte e protettore di detta città e diocesi.

Abbiamo detto fino dal principio che questi due nuovi pittori andranno a completare e ad accrescere quella scuola locale quasi sconosciuta, la quale ha già fin dalla metà del Trecento bellissimi nomi nel campo dell'arte, e prima di chiudere lo ripetiamo con un augurio! Ci auguriamo adunque, che secondando queste nostre ricerche e giovandosi di

<sup>1</sup> Vedi *Arte e Storia*, anno IX, n. 32. A Camerino il canonico Santoni ci fe' vedere una bellissima tavola con l'Annunziazione proveniente dal convento dello Sperimento, che ragionevolmente si attribuisce al Palmezzano. Del resto è noto che la tavola esistente a San Francesco di Matelica con la firma di Marco Melozzo da Forlì sia invece di Marco Pal-

mezzano suo amico e affezionato discepolo, che così si sottoscrisse per amore al suo maestro, come fra gli altri dimostrerà il prof. Calzini insegnante a Forlì in un'ampia monografia su questo pittore, che ha già compilato e che vedrà presto la luce arricchita di molte incisioni dei migliori quadri di questo insigne artista.

questi due esemplari prototipi qualche erudito camerinese frughi negli Archivi, specialmente in quello notarile tanto ricco e finora inesplorato, esami e studi vecchi quadri ed affreschi del tempo ed abbiamo la più ampia fiducia che nuovi documenti verranno a dare maggior luce su questi artisti finora dimenticati.<sup>1</sup> Se ciò avverrà mi terrò già abbastanza ricompensato delle fatiche e delle spese non lievi fino ad ora incontrate: in ogni modo il fin qui pubblicato mi pare sia sufficiente a che d'ora innanzi nella istoria dei pittori marchigiani debbano tenere il loro posto onorato, PERGENTILE e VENANZO DA CAMERINO.

Arcevia, 30 dicembre 1893.

ANSELMO ANSELMI.

<sup>1</sup> In una recente visita fatta alla Pinacoteca comunale di Fabriano abbiamo potuto ammirare una interessante tavola, che a prima vista ci pare si possa attribuire a questi pittori. Perchè se ne abbia una idea ne riporto la descrizione, togliendola dai cenni sulla Pinacoteca fabrianese del cav. Oreste Marcoaldi.

“Tavola, alquanto guasta ov'è figurata Maria che colla destra sorregge da un lato il Bambino sedente e colla sinistra con delicatezza il sinistro piè di Lui; ambo posati sopra una massa di nuvole con attorno cinque Serafini. Quella è in meno di mezza figura, celandone l'estremità le nubi. Questo in atto di benedire, e di stringere con la sinistra mano un capo del manto della Madre, che le scende sul petto. A manca è San Niccolò avente in mano un libro con sopra tre sfere, e al suo tergo Santa Chiara: a dritta San Pietro con un libro nella sinistra, e nell'altra le chiavi e con un lembo del manto sostenuto dal braccio destro, e dietro ad esso San Francesco con un libro e la croce.

“Il fondo del quadro è un paesaggio.

“I partiti dei panneggiamenti di tutte le figure fanno aperta testimonianza della scuola di Raffaello. San Niccolò specialmente raccogliendo con il sinistro braccio i lembi del pluviale lascia cadere tali pieghe che il solo urbinate e quelli della scuola il seppero così bene.

“Nello sviluppo del grandioso partito del manto

di Santa Chiara nella piccola parte che entra nel quadro, ha il perspicace artista mostrato tutto il suo bello ingegno; ed altrettanta palesava nella parte di San Francesco, in cui ha meravigliosamente reso magnifico l'angusto lato che gli rimaneva di occupare; come ricco e bello è in ogni sua guisa il panneggiamento di Maria, il cui gruppo peraltro non riesce abbastanza grandioso nella composizione, malgrado pure lo squisitissimo disegno di quella e più ancora del Bambino, perchè la nuvola ond'è cinto non lascia vedere della persona di Maria che la parte superiore fino alla cintura.

“Il San Pietro, massimamente nel brutto scorto del braccio destro, non è di quella perfezione e regolarità quale nelle altre figure, quantunque anche in essa appaia grandioso il panneggiamento nella parte posteriore. Nel viso di Maria in sua cara e verginale espressione e in sua celestiale bellezza; in quello soavissimo del suo figliuolo; nelle leggiadre teste dei Serafini, in specie da quello al di sotto delle nuvole; nel volto di Santa Chiara in cui si legge la donna vissuta di fede e lunghi anni nella contemplazione e in Dio, si ammirano la finezza e il gusto dell'inimitabile Raffaello. Per lo che abbiamo assai probabili ragioni a supporre essere questo dipinto dell'aureo Cinquecento, e di uno degli eccellenti artefici di quella sublime scuola.

“Altezza m. 1.90, larghezza m. 1.23. „

# IL CALICE DI GIAN GALEAZZO VISCONTI

A M O N Z A



I.

VIDENTEMENTE un vaso non è un monumento. L'oreficeria ha il suo stile proprio, come l'architettura, e gli elementi costituenti i due generi non devono essere confusi. Ci vogliono artisti distinti, là dove esistono tipi affatto differenti. Quando un vaso, per le sue dimensioni esagerate e la sua forma monumentale, somiglia troppo a un edificio, diviene spiacevole all'occhio, incomodo al servizio, spesso anche improprio all'uso al quale è destinato.

È incontestabilmente un architetto, non un orefice, quegli che ha disegnato il gran calice del tesoro di Monza. Siccome questo vaso sacro dev'essere stato eseguito a Milano, non ripugnerei affatto ad attribuirgli per autore uno di quegli artisti che elevarono, alla fine del xiv secolo o al principio del xv, il duomo di questa città, in cui l'architettura svanisce, per così dire, in mille particolari, arcate, aguglie e campanelle. Si può anche stabilire un legame di parentela tra il nodo di quel calice ed i capitelli che coronano i fasci delle colonne del duomo.

Il calice di Monza è di tali proporzioni, che misura 0.34 di altezza, il suo piede ha 0.23 di diametro, e la sua coppa, larga 0.15, è profonda 0.13.

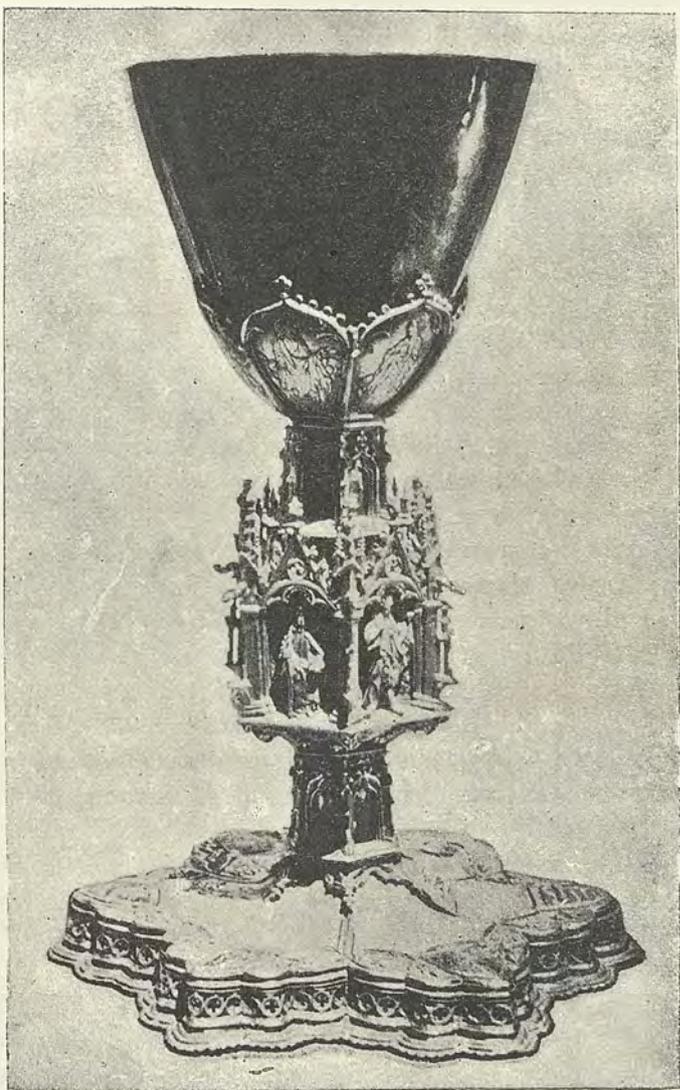
È stato fabbricato in argento, dorato in alcuni punti. Questa alternativa dei due metalli, frequente nel medio evo, produce un felice effetto. L'oro si mostra nella coppa, in cui la rubrica l'esige per rispetto al Sacramento; ma, del resto, esso non si applica che alle parti salienti, quelle che formano cornice, o quelle sulle quali deve fissarsi l'attenzione a prima vista, come i motivi architettonici, le statuette del nodo e il circuito del piede. L'orefice poteva dorare tutto; sarebbe stato forse più ricco, ma d'un gusto meno puro.

La fotografia rende benissimo tutti i dettagli, di cui mi sarà difficile dare una giusta idea nella mia descrizione; ma la forma in gesso, fattane a Milano, vale ancora meglio per lo studio. Ora sono questi dettagli, piuttosto che l'insieme, che formano la bellezza di questa composizione sapiente, in cui lo sguardo è attirato a distanza per le grandi linee ed i contorni, ma che domanda soprattutto di essere esaminata da vicino, con l'oggetto in mano, se è possibile.

Il piede, imitante una rosa, si divide in sei lobi, suddivisi essi stessi in altri lobi: i lobi secondari sono arrotondati, mentre quello che determina la sporgenza è ad arco acuto o ogivale. La base è larga e ben posata. Con le sue dimensioni poco comuni, il calice non corre pericolo d'essere rovesciato sull'altare o nella credenza.

Lo spessore del taglio è ornato da una serie di modanature, gole e bastoni; tra i due il plinto presenta una successione di piccoli medaglioni traforati, dove si disegnano dei quadrifogli. L'orlo inferiore è esso stesso ornato ancora da una leggera *torsade*, di là della quale si estende una collarina di denti arrotondati.

Il piede sale pochissimo, di modo che una parte, quella che corrisponde ai lobi, è interamente piana. I lobi secondari sono guarniti di fogliame in rilievo, che contornano



IL CALICE DI GIAN GALEAZZO VISCONTI A MONZA

uno scudo di forma ogivale, che lancia la sua punta nella sporgenza del lobo. Sono le insegne dei Visconti, colle loro alleanze ed emblemi niellati e smaltati. Essi si ritengono in questo ordine e blasonano così:

- 1° Di . . . . alla vipera di sabbia divorante un fanciullo di rosso, che è Visconti.
- 2° Inquartato: all'1 e 4, seminato di Francia sulla sabbia; <sup>1</sup> ai 2 e 3, di Visconti.
- 3° Di rosso, alla colomba d'argento, beccata dal primo, tenendo nel suo becco una banderuola d'argento, dove è scritto: A BON DROIT. È circondata di raggi.
- 4° Di rosso, con un sole a raggi ondulati d'oro.

<sup>1</sup> Bisogna restituire d'azzurro.

5° *Diviso a metà: all' 1, di Visconti; al 2, d'oro, a tre aquile di sabbia sovrapposti.*

6° *Diviso a metà: all' 1 e 4 d'oro, a un'aquila di sabbia; ai 2 e 3, di Visconti.*

Tre archi, trilobati in archi diagonali e sottotrilobati essi stessi, ricadendo su delle mensole a foglie, formano baldacchino al disopra degli apostoli, incisi in rilievo schiacciato con aureole, e riconoscibili ognuno dal suo nome e dai suoi attributi. Stanno ritti su di suolo fiorito e si succedono in questo modo: S. Paolo, S. PAUL<sup>o</sup>, colla spada alzata; S. Matteo, S. MATH'S; S. Bartolomeo, S. B'TOLOME<sup>o</sup>, col coltello, istrumento del suo supplizio; S. Mattia, S. MATHYAS, imberbe; S. Pietro, S. PETR<sup>o</sup>, tonsurato, tenente le due chiavi simboliche del suo duplice potere spirituale, e S. Giacomo maggiore, S. IACOBZ, munito del bordone dei pellegrini. L'ordine non è nè jeratico, nè razionale; lo stesso difetto si incontra nelle altre rappresentazioni iconografiche.

Il tronco è modellato come il resto, cioè è rintonacato di contrafforti a campanelle e di grandi finestrati trilobati di cui la controcurva è decorata di cavoli. Il vano della finestra è riempito da uno smalto translucido. Questo fusto essendo esagonale, abbiamo dunque sei soggetti. Sopra al nodo, i santi rappresentati sono: S. Gervasio, S. G'VASI, da guerriero; S. Protasio, S. PROTASI<sup>o</sup>, con la palma in mano; S. Agostino, S. AGU<sup>o</sup>; S. Ambrogio, S. AMBRI<sup>o</sup>; S. Gregorio il grande, S. GREGORI, e S. Girolamo, S. YERON<sup>o</sup>: Sopra al nodo, si vedono, ma senza leggenda, S. Cristoforo, che porta il fanciullo Gesù; S. Giorgio, con la lancia in mano, che libera la figlia del re di Persia; un martire, con la spada e la palma; un santo, che tiene un libro; un vescovo, vestito pontificalmente e un diacono, che non ha altri attributi che una palma, e che per questo potrebbe chiamarsi S. Leonardo.

Il nodo, ugualmente a sei pance, ha una importanza reale in ragione del suo sviluppo, che nel medio evo lo faceva chiamare *lanterna*. Siccome esso sporge fortemente sul pedale, si riunisce a questo in alto per un tetto a tegole, e in basso per una spianata i cui angoli sono coperti da larghe foglie di cavoli. Ogni arcata ripara una statuetta: essa è in pieno centro trilobata e sottotrilobata, con un frontone puntuto, traforato al timpano e guarnito di foglie ai rampanti. La ricaduta ha luogo su delle colonnette, addossate a contrafforti, questi si presentano d'angolo e si prolungano con delle campanelle in fiore, alla base delle quali sono aggruppate delle grondaie che hanno forma di animali, con la gola aperta, come per riversare l'acqua del tetto.

Le statuette in argento sono le più graziose, e riempiono completamente la nicchia che occupano. Il loro nome è inciso in gotico quadrato sopra di esse, ma le statuette non corrispondono alle indicazioni date, ciò che prova che esse sono state cambiate di posto più tardi. Il loro ordine è questo: La Vergine, V. MARIA, coperta da un velo, che tiene il fanciullo Gesù nudo, sul suo braccio sinistro; S. Filippo, S. PHILIPP<sup>o</sup>, col libro dell'apostolato; S. Pietro Martire, S. PETRUS M<sup>o</sup>, che porta anch'esso un libro in un lembo della sua cappa domenicana e il coltello che lo mise a morte, conficcato in testa; S. Bonifacio, S. BONIFATI<sup>o</sup>, giovane cavaliere imberbe, vestito del costume del tempo e calzato di scarpe alla polena; S. Antonio abate, S. ANTONI e S. Giovanni Battista, S. YOHES.

Le statuette si staccano mirabilmente sur un fondo smaltato, di cui i rilievi imitano la filigrana. Niente è più originale di questa decorazione, variata in ogni nicchia. Il fondo ora è losangato, rosso, turchino e verde, con una punteggiatura bianca imitante una croce; ora è una rosa bianca sur un fondo rosso, circondata d'anelletti azzurri o una rosa bianca sopra un tegolato azzurro, verde o rosso. Questo fondo non offrendo che tre tipi, si ripete sulle tre altre nicchie.

La tazza è ovale: stretta alla base e larga all'apertura. La falsa coppa che l'impri-giona al suo nascere è magra relativamente alla parte superiore che offre uno spazio troppo grande libero. Il sistema di decorazione corrisponde a quello del piede: sono cesellature in argento a rilievo schiacciato, per completare il collegio apostolico. Gli apostoli hanno sulla testa l'aureola della santità, il doppio vestito tradizionale, tunica e mantello; il libro

chiuso dell'apostolato, perchè essi solo hanno il diritto di insegnare; una banderuola dà il loro nome in gotico quadrato, e qualche volta un attributo speciale li caratterizza. Essi sono disposti così: S. Tommaso, S. THOMAS, barbuto; S. Andrea, S. ANDREAS, vecchio e barbuto, con una croce da processione nella mano destra; S. Giacomo minore, S. YACOBS; S. Taddeo, S. TADE<sup>2</sup>; S. Simone, S. SYMU;<sup>1</sup> S. Giovanni, rappresentato senza barba a cagione della sua verginità e a torto chiamato S. YACOBS, il che lo farebbe a doppio uso. Gli apostoli sono inquadrati entro due contrafforti, profilati in campanelle, da cui nascono degli abbracciamenti trilobati, la cui parte esteriore è guarnita di piccole bolle piatte e terminata da un mazzo in trifoglio.

## II.

Descritto minuziosamente il vaso, bisogna rendersi conto della ragione d'essere della sua iconografia, della sua destinazione e dell'epoca della sua esecuzione.

L'iconografia è topica, nel senso che essa è appropriata all'uso del vaso stesso. Il calice, difatti, serve all'altare per il Santo Sacrificio: gli apostoli furono i primi preti. È ad essi che il Cristo ha detto dopo l'ultima Cena: " Fate questo in mia memoria. „ Il loro posto era dunque naturalmente al primo rango sul vaso eucaristico.

La Vergine e S. Giovanni Battista, che sono al più alto grado nella gerarchia celeste, presiedono il corteggio dei santi, destinati a rappresentare la Chiesa con i suoi differenti ordini: dottori, vescovi, martiri, confessori, religiosi, e tra essi i santi più particolarmente cari alla Chiesa di Milano, come S. Gervasio, San Protasio e S. Pietro martire. Così si compie nell'unità quello che il *Credo* chiama la comunione dei Santi: " Credo Sanctam Ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, vitam aeternam. „ I santi sono in possesso della vita eterna, acquistata per la remissione totale dei peccati e preparata dalla partecipazione al banchetto eucaristico.

Tale è l'idea generatrice della composizione, che contiene ancora due altri elementi, l'uno generale e l'altro particolare, i dottori e i patroni. I quattro dottori della Chiesa latina meritavano l'onore di figurare dopo gli apostoli, perchè anche essi hanno offerto il Santo Sacrificio e mostrato al popolo fedele la sua efficacia nei molteplici bisogni della vita.

Il donatore non si è contentato di mettere le sue armi sul calice; esso ha aggiunto i suoi patroni, i santi che considerava come suoi protettori, e che amava invocare. Forse questo segno speciale aiuterà a riconoscerlo.

Il signor Biraghi e il signor Burges attribuiscono il calice all'anno 1345 ed a Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano. Io respingo assolutamente questa data troppo antica, che non corrisponde allo stile più moderno dell'oreficeria. Don Achille Varisco mi conferma nella mia opinione con delle considerazioni desunte dalla storia e dall'arte araldica. La sua lettera del 30 gennaio 1885 chiarì la vera soluzione. " Il biscione è l'antico scudo dei Visconti. Gian Galeazzo, detto il Conte di Virtù, prese per impresa particolare il *raggio di sole* e la *tortorella*, che si vede sur una delle sue monete, chiamata per questo *piccione* o *pigeone*. Dopo il matrimonio di sua figlia Valentina col fratello del re Carlo VI, Luigi di Turena, il 17 settembre 1389, egli aggiunse la divisa: *A bon droit*, che prese da una collana fatta in Francia e che Valentina aveva ricevuta in dono. Egli inquartò al suo scudo quello di *Francia*, quando, il 12 ottobre 1394, ebbe fatto scrivere agli ambasciatori una lettera per esortare il re a venire in Italia alla conquista di *Genova*. Il 4 gennaio 1395, l'imperatore Vincislao gli concesse di mettere nelle sue armi l'*aquila* imperiale. Il 19 ottobre 1396, fu fatto conte di Pavia, ciò che gli permise l'uso dellè *tre aquile*. Morì il 3 settembre 1402. „

<sup>1</sup> Il nome può ristabilirsi *Symun*: io concludo che *u* suonava qui come *o*.

Ora, queste diverse fasi della vita di Gian Galeazzo Visconti si ritrovano interamente sui sei scudi che decorano il piede del calice. Dunque il vaso sacro è stato offerto alla chiesa di Monza dal primo duca di Milano, posteriormente al 1396, ed esso è stato eseguito entro lo spazio di cinque anni, cioè dal 1397 al 1402. La data è, per conseguenza, non meno esatta che l'attribuzione.

Qual è stata la destinazione di questa generosa offerta? Fu un calice di consacrazione che serviva al sacrificio della messa per contenervi il vino eucaristico? Questo è possibile, quantunque sia difficile servirsene, non sapendo veramente da dove prenderlo. Il nodo è troppo sviluppato per la palma della mano, che lo prende male e che rischia di ferirsi nelle ruvidezze dell'architettura. Non potrebbe essere piuttosto uno di quei calici d'abluzione,<sup>1</sup> necessario in un capitolo, nel quale, in certi giorni, tutto il clero doveva comunicarsi? Ma questa destinazione secondaria non sarebbe forse piaciuta al donatore. Non mi resta dunque che a vedervi un calice d'apparato, fatto piuttosto per essere messo in evidenza in un tesoro e non uscente da esso che molto raramente, per esempio per la riserva del giovedì santo, o meglio ancora per l'abluzione personale dell'imperatore, nel suo incoronamento colla corona di ferro.<sup>2</sup>

X. BARBIER DE MONTAULT.

<sup>1</sup> Vedere sul rito dell'abluzione, che io ho visto ancora praticare a Milano e a Pavia, le mie *Œuvres complètes*, tom. IV, pp. 293-335.

<sup>2</sup> Nel bassorilievo dell'incoronamento a Monza, che data dal secolo XIV, l'altare porta tre calici. Io ne ho data questa spiegazione nei miei *Inventaires de la basilique royale de Monza*, p. 260: "Il più grande serviva alla consacrazione e alla comunione sotto le due specie, perchè era uno dei privilegi dei sovrani. I due altri, al contrario, erano destinati al-

l'abluzione dell'arciprete e dell'imperatore, usanza che, nella liturgia, non si è più mantenuta che nei pontificali del papa. Il Cerimoniale d'Amelius, al XIV secolo, contiene questa rubrica: "Notandum etiam quod sacrista debet portare hodie tres calices, magnum pro missa (per la consacrazione), alium cum quo papa bibit vinum (per l'abluzione del papa), tertium pro communione," (per l'abluzione dei cardinali diaconi).

# L'ARTE EMILIANA

(AL BURLINGTON FINE-ARTS CLUB DI LONDRA)



ALLE collezioni private dell'Inghilterra si trarranno le opere d'arte, ch'erano già ornamento delle chiese, dei palazzi, delle case della regione emiliana, e che parlano delle idealità, dell'antica vita di quella zona d'Italia. Queste opere si raccoglieranno nelle sale del *Burlington Fine-Arts Club*, per rappresentare l'arte emiliana e vantarne in coro i suoi fasti. E per quella lieta occasione, in cui il collettore privato cederà temporaneamente le sue cose care al pubblico e alla scienza, e le lascerà liberamente sotto gli occhi degli studiosi, stimiamo non inutile di riassumere le ricerche fatte in questi ultimi anni per chiarire e per determinare la storia di quell'arte e di aggiungervi i risultati di nostre indagini recenti. Voglia la Direzione del *Burlington Fine-Arts*

*Club* aggradire questo lavoro in segno dell'ammirazione del suo autore per chi cerca il progresso degli studi e lo facilita col mettere in luce, a riscontro, in modo coordinato, opere ignorate o disperse o nascoste.

In questi ultimi anni, gli studi sulla scuola ferrarese, la principale dell'Emilia, hanno preso quasi per punto di partenza Cosmè Tura e abbandonato i precursori di questo maestro per l'infinita difficoltà di veder chiaro nel guazzabuglio di documenti, di nomi d'artisti e nelle opere guaste e alterate. Il nome di Galasso, di cui parla l'Ariosto, e a cui pareva metter capo il Rinascimento a Ferrara, è un'incognita oggidi. I quadri che gli sono attribuiti sono tutti di tempo e di maniera diversa; del resto, invece del preteso Galasso Galassi, che sarebbe stato già, al dire del Laderchi, "grande pittore nel 1404," i documenti ci hanno insegnato che Galasso pittore, figlio di Matteo Piva, era giovane compagno di Cosmè intorno al 1450. Di un solo pittore, precedente alla generazione di quei maestri, Antonio Alberti, si sono ritrovate nove pitture a Talamello, che aspettano ancora chi le studi, mettendole in rapporto con l'arte del tempo suo. E tuttavia quel pittore non dimostra la forza, l'impeto di vita nuova che scorre nell'arte di Cosmè. Di questo caposcuola, nato nel 1429 o nel 1430, morto nel 1495, oggi si conoscono particolari abbondanti della sua vita; e le opere sue a Ferrara, a Berlino, a Londra, a Parigi, a Roma, a Bergamo, a Venezia, dimostrano quanta rude energia lo animasse nel penetrare, nello sviscerare la forma, nel rendere il movimento dei corpi e la violenza della passione. Finora a Roma non si conosceva alcuna opera di Cosmè, tanto che si poteva supporre avere i cardinali Legati a Ferrara non prediletto quel maestro dall'impronta ferrea e pieno di forza audace. Invece tra le spoglie

ferraresi, sul carro del bottino dei cardinali Legati a Ferrara, si accumularono anche i suoi dipinti. Cinque ne abbiamo scoperti di recente nelle collezioni private di Roma. Il più importante di tutti è il frammento dell'ancona del vescovo Roverella, ricordato da Bigo Pittorio nel suo *Tumultuario*, e che si vedeva in San Giorgio fuori delle mura di Ferrara. L'ancona dei Roverella era divisa in vari scompartimenti: nel mezzo vedevasi, tra pilastri, con scritte a caratteri ebraici, la Madonna in trono col Bambino dormiente, steso sulle ginocchia, e con sei Angioli musicanti all'intorno. Tale parte dell'ancona oggi si vede nella Galleria Nazionale di Londra, proveniente dalla raccolta Frizzoni di Bergamo (tav. 1). La cimasa del quadro era la *Pietà*, oggi esistente nel Louvre, già nella raccolta Campana. A destra della tavola di Londra, si trovava di certo quella ora esistente nella Galleria del principe Colonna in Roma, che rappresenta il vescovo Lorenzo Roverella, accompagnato al trono della Vergine dai Santi Maurelio e Paolo (tav. 2). Se anche la descrizione data dal Baruffaldi non facesse fede della connessione delle due tavole di Londra e di Roma, basterebbe osservare in entrambe la stessa forma di capitello, le cui volute sono formate da cornucopia retti, per mezzo di anella, sulle spalle di alati genietti. La riproduzione ci dispensa dal dimostrare che la tavola dei Colonna appartiene realmente a Cosmè Tura; il disegno delle estremità ossute e con nocche sporgenti, le pieghe come di zinco battuto sono i segni evidenti del suo stile; il tremendo San Paolo, la caratteristica testa del vescovo Roverella spirano la realistica forza di Cosmè; il colore smaltato, i toni vigorosi rendono il fiammeo splendore dell'arte ferrarese del Rinascimento e del suo capostipite. La tavola laterale che doveva essere riscontro a questa, rappresentante i Santi Bernardo e Benedetto, e fors'anche San Pietro, doveva pure trovarsi in casa Colonna, a cui passò, secondo il Petrucci, dalla collezione Nagliati di Ponte Lagoscuro. Ma oggi più non si vede, e in quella vece stanno ancora due quadretti di Cosmè: l'uno rappresentante l'Annunciata (tav. 3), che è senza dubbio un frammento di un quadro, a cui faceva parte il santo vescovo della collezione Poldi Pezzoli, proveniente dalla raccolta Costabili di Ferrara (tav. 4); l'altro raffigurante una Madonna adorante il Figlio divino (tav. 5). Il primo quadro è alquanto debole di colore, ma delicato e fine, grazioso nel movimento della Vergine che protende innanzi le giunte mani, mentre china e volge indietro la testa. Come nel quadro della Fondazione Poldi Pezzoli, le colonne di marmi variati, gli ornati nell'intercolonnio e nella parete, e i colori stessi sono uguali ne' più piccoli particolari, tanto che non può correr dubbio sul collegarsi delle due tavolette in antico. Questo della Galleria Colonna serve anzi a stabilire per fermo che l'altro della raccolta Poldi Pezzoli appartiene a Cosmè Tura e non a Francesco del Cossa, di cui si è creduto di riconoscere in qualche modo lo stile. La Vergine col Bambino innanzi a sè, sopra un parapetto, è di colore più solido e di fattura più forte, benchè di maggiore asprezza dell'Annunciata. Come nella grande pala d'altare della Galleria di Berlino, il Bambino è disteso sotto le mani della Vergine, le cui punte si avvicinano, quasi le mani tremassero per tenerezza e divozione, e dietro al capo della Vergine, fra i raggi dorati, in un pulviscolo d'oro, si determinano i segni dello zodiaco, secondo l'antico concetto cristiano che fece delle stagioni il simbolo della risurrezione umana. La figura della Vergine può non essere piacente per l'ampia volta del cranio, la allungata e tormentata orecchia sinistra, le dita disgiunte dalle mani rattrate; e così il putto con lo stretto polso delle braccia e la testa non gioconda di puerizia. E tuttavia tutto mostra la investigazione del vero, la sincerità dell'arte, lo sforzo di tradurre tra gli splendori del cielo, tra le costellazioni, la Madre beata adorante il frutto delle sue viscere; e il piccolo Redentore che alza la testa come da un sonno tormentoso e guarda lontano nella vita. Più geniale si mostra il tipo della Vergine di Cosmè, visto di profilo nei due tondi di cui ora veniamo a parlare, rappresentanti l'Adorazione dei Magi e la Circoncisione. Questi certamente formarono parte di un'altra ancona di Cosmè, esistente nella chiesa di San Giorgio in Ferrara, sull'altare di San Maurelio, menzionata dal Baruffaldi ed anche da Agostino Superbi nel suo *Apparato*. I tondi con le scene della vita di San Maurelio nel



TAV. 2<sup>a</sup>. - COSMÈ TURA: IL VESCOVO LORENZO ROVERELLA COI SANTI MAURELIO E PAOLO  
(Nella Galleria Colonna in Roma)





TAV. 1<sup>a</sup>. - COSMÈ TURA: PARTE MEDIANA DELL'ANCONA ROVERELLA  
(Nella National Gallery di Londra)

basso del quadro principale, quelli con le rappresentazioni del Nuovo Testamento ai lati di esso, dovevano formare come una bella corona. Sin qui si conoscevano i due tondi dell'Ateneo di Ferrara, rappresentanti San Maurelio condannato dai giudici e trascinato al supplizio, e lo stesso santo che attende in ginocchio la morte. I due quadretti, splendidi



TAV. 3ª. - COSMÈ TURA: L'ANNUNZIATA

(Nella Galleria Colonna a Roma)

pel colorito, nella Galleria ferrarese portano ancora il nome di Francesco del Cossa, mentre ancora le pitture di Schifanoia, dopo tanti studi, tante ricerche e tante prove, si attribuiscono a Cosmè. Togliere da una parte per dare dall'altra sarà sembrato metodo buono ai soprintendenti delle cose d'arte ferraresi, benchè a noi sembri più giusto di dare e di lasciare a ciascuno il suo. Che i due tondi della pinacoteca di Ferrara sieno di Cosmè, lo dicono e lo ripetono ad una voce i critici d'arte concordi in questo da gran tempo, perchè l'evidenza del vero non ha lasciato luogo ad alcuno di sollevare dubbiezze. E col riscontro delle dimensioni si è ragionevolmente supposto che un terzo tondo, quello posseduto dal



TAV. 4<sup>a</sup>. - COSMÈ TURA: SANTO VESCOVO  
(Nella raccolta Poldi Pezzoli di Milano)

signor Benson a Londra, proveniente dalla raccolta Graham (tav. 6), facesse parte a Ferrara della pala d'altare di San Maurelio a San Giorgio fuori le Mura. Noi possiamo ora accennare agli altri due tondi, sconosciuti sin qui, che formarono parte della serie, esistenti in collezioni private in Roma, ove erano ritenuti del Mantegna per quel solito errore di riassumere nell'opera di questo venerando maestro tutte le produzioni de' suoi contemporanei dell'Italia settentrionale. L'Adorazione dei Magi è il soggetto del quarto tondo, posseduto dalla contessa di Santa Fiora; la Circoncisione è il soggetto del quinto conservato dalla marchesa Passeri (tavole 7 e 8); l'uno e l'altro provengono dalla casa dei Principi Santacroce di Roma. Sono della identica dimensione dei tondi della Galleria di Ferrara e del signor Benson, e con quest'ultimo hanno somiglianze così grandi di tipi e di forme, che bastano le riproduzioni qui unite per persuadere chiunque della loro strettissima correlazione. E tra i due da noi scoperti vi è pure quasi un'identità nel tipo della Vergine, benché assuma l'espressione di sorpresa nell'un quadro e di materna pena nell'altro.

Un modello medesimo deve avere dato a Cosmè il tipo di San Giuseppe dei due quadri, e un altro modello di vecchio con la lunga barba servi di certo per uno dei Re Magi nell'*Adorazione* e per il Santo Simeone nella *Circoncisione*. Questi ed altri riscontri il lettore potrà fare da sé, ammirando le scene composte come rovesci di medaglioni, con semplicità severa, con particolari accurati e nuovi, con espressione schietta e viva delle figure. Tanto noi possiamo aggiungere alle cognizioni che si sono avute di Cosmè Tura sino ad oggi, per la determinazione sempre maggiore del carattere dell'artista. Nè sarà vano accennare anche al disegno, che già nell'annuario dei Musei prussiani indicammo come appartenente a Cosmè, ora messo alla luce nella Galleria degli Uffizi, sotto il nome erroneo di Francesco del Cossa. È una figura di apostolo o di evangelista in atto di leggere, forse eseguita da Cosmè per tradurla sui pennacchi degli archi della cappella di Belriguardo, adornata per commissione di Borso d'Este nel 1471. Questo disegno (tav. 9) basta di per sé ad escludere come della mano del Tura l'altro che gli è attribuito nel catalogo dei disegni della Galleria medesima.

Mentre in questi ultimi anni l'attività di Cosmè si è venuta vieppiù determinando, quella di Francesco del Cossa si è ricostruita totalmente. La parte principale avuta dal maestro negli affreschi di Schifanoia, intraveduta da Crowe e Cavalcaselle, definita dall'Harck, confermata da documenti, ha rivelato l'artista nel suo aspetto giovanile, prima della sua andata a Bologna, ed ha lasciato con sicurezza assegnare al maestro il polittico, di cui Londra, Milano e Roma si dividono le parti. Il catalogo delle opere di Francesco del Cossa, arricchito dal Morelli, con la indicazione di parecchie opere del suo periodo bolognese, dovrà scemare delle figure dei dodici apostoli esistenti nella cattedrale di San Petronio a Bologna, con molti caratteri della forma di Francesco del Cossa, ma senza la sua sodezza e la sua forza. Francesco del Cossa morì nel 1480 circa, e non poté eseguire quegli Apostoli, che un seguace, memore delle forme apparenti del maestro, non sorretto dalle ricerche profonde, colori a tempera ordinariamente; ed è forse quello stesso discepolo che eseguì la tela votiva nella cappella Saraceni in San Giovanni in Monte a Bologna l'anno 1493.

Anche la figura di Ercole Roberti, per la scoperta del suo capolavoro nella Galleria di Brera in Milano, si è disegnata più largamente, e per la determinazione dell'anno della sua morte (1496) si è meglio distinta da Ercole Grandi. Di recente il catalogo dell'artista si è arricchito soltanto di un quadretto della Galleria comunale di Padova, rappresentante Ercole sulla nave, proveniente dalla collezione Cavalli; di un disegno acquistato dal signor Gustavo Frizzoni; di una Madonna col Bambino, e con vasetti di rose ai lati, esistente presso il signor Vendeghini a Ferrara.

I tre principali maestri della scuola ferrarese del secolo xv hanno ripreso carne ed ossa per opera della critica d'arte; ma le ricerche si devono continuare indefesse, affine di poter vedere quei capiscuola nel viaggio della vita artistica. Ove visse, ove lavorò Cosmè Tura dal 1452 al 1456, a Padova forse coi seguaci dello Squarcione? O a Venezia, ai cui

poveri lasciò parte del frutto del suo lavoro? Ove giunse il grande quadro di Francesco del Cossa, già nella chiesa della Consolazione di Ferrara, e che il Saroli disse offerto all'inglese Solly? Quali opere giovanili restano di Ercole Roberti prima che si riducesse a Bologna per eseguirvi i celebri affreschi distrutti?

Intorno a quei tre grandi, quanti caduti, quanti avvolti dalle ombre del tempo! Per



Tav. 5ª. - COSMÈ TURA: LA VERGINE ADORANTE IL BAMBINO

(Nella Galleria Colonna a Roma)

alcuni forse fu giustizia l'oblio, ma per altri il silenzio della fama fu ingrato. Nel gran mare della storia, vi sono coloro che vengono a galla, altri che nessuna corrente può strappare dalle alghe del fondo o dai cavi degli scogli. Che resta di Ettore de' Bonacossi, il pittore ferrarese più vantato della generazione precedente a Cosmè; che cosa di Galasso, il compagno del Tura? Chi eseguì il mirabile affresco della chiesa di Sant'Apollinare a Ferrara, rappresentante la Risurrezione, eseguito dal 1440 al 1450? Che rimane di veramente autentico di Baldassare d'Este, il bastardo di Niccolò III, che pure lasciò molti saggi della sua vita operosa? Gli studiosi dell'arte faranno opera degna col raggruppare le opere simili

disperse pel mondo e che hanno perduta la paternità, secondo le loro proprietà caratteristiche, per addivenire un giorno o l'altro a identificarle tutte d'un tratto, tosto che sarà stabilita la attribuzione d'una di esse. Così, ad esempio, il maestro dagli occhi spalancati, che lavorò nel palazzo di Schifanoia, che eseguì affreschi e tavole del soffitto in Sant'Antonio in Polesine di Ferrara, la *Madonnina* della collezione Santini e l'*Adorazione* della raccolta Vendeghini (già in quella Barbi-Cinti) della stessa città, potrà essere un giorno riconosciuto e indicato col suo proprio nome. Così, fra le opere simiglianti a quelle di Cosmè, ma molli e calme, si potranno distinguere le pitture di Michele Ongaro, di cui la Galleria di Budapest possiede una dea Cerere, inghirlandata di spiche, eseguita per la decorazione di un gabinetto di Borso d'Este.

Alla fine del secolo xv e al principio del secolo xvi, quantunque l'età divenga meno remota, le questioni da risolversi non sono meno intricate. I primordi dei pittori Ercole Grandi e del Garofalo, la determinazione dei dipinti dei numerosi discepoli di Lorenzo Costa, l'attività di questo in Ferrara, sono tanti problemi che aspettano la loro soluzione. Si è accettata sin qui l'opinione che la Santa Maddalena Egiziaca della Pinacoteca e la Crocifissione del Santini in Ferrara siano l'opera giovanile di Ercole Grandi; ma noi desideremmo meglio, non vedendo un sicuro addentellato tra esse e le altre di tempo posteriore assegnate al Grandi, designare quelle come del maestro dal naso obliquo, o, per evitare sarcasmi, come del pittore della Santa Maddalena Egiziaca della Galleria di Ferrara. I primordi del Garofalo sono pure avvolti nell'ombra, specialmente perchè si è prestato fede alla lettera scritta dal maestro di quel pittore nel 1499, dal Boccaccino da Cremona; mentre è noto dai documenti che in quell'anno il Boccaccino non aveva sede in quella città, bensì a Ferrara stessa. E il Morelli ha concorso a rendere sempre più confusa la evoluzione del Garofalo, coll'ascrivere a lui quadri nella maniera del Costa, quale è, ad esempio, la piccola *Sacra Famiglia* nella Galleria Doria-Pamfili in Roma, e coll'attribuirgli anche tutto ciò che per lo stile forma un gruppo particolare, il gruppo che per molte ragioni deve ritenersi opera dell'Ortolano. Il gruppo può considerarsi composto dai quadri seguenti:

1. *Il Presepe*, già nella Galleria Borghese, poi nella collezione Bardini di Firenze (tav. 10);

2. *La Natività*, coi Santi Francesco e Maddalena, nella Galleria Doria-Pamfili in Roma. La Vergine e San Giuseppe sono simili alle figure del primo quadro: tutte hanno le forme a piani, come tagliati da colpi di accetta. Il fondo presenta i soliti alberi a foglie rade e grosse, come disposte sur uno stesso piano; i monti, a mo' di grandi denti molari elevantisi sul suolo nel fondo; le macchiette lunghe, con vivi lumi sul capo e sui turbanti che lo coprono, a guisa di birilli da biliardo;

3. *La Sacra Famiglia*, nella raccolta dei principi Parravicini in Roma (tav. 11);

4. *San Nicolò di Bari*, nella Galleria del Campidoglio in Roma (tav. 12);

5. *San Sebastiano*, riscontro al precedente, in *idem* (tav. 13).

6. *Sant'Antonio da Padova*, nella raccolta Visconti-Venosta di Milano (tav. 14);

7. *La Vergine*, con angeli musicanti nella Galleria di Bologna;

8. *La Pietà*, nel Museo nazionale di Napoli (1521);

9. *Sant'Antonio da Padova*, *Sant'Antonio Eremita* e *Santa Cecilia*, presso il principe Mario Chigi, in Roma (1523);

10. *I Ss. Sebastiano, Giacomo e Demetrio*, nella *National Gallery* di Londra (tav. 15);

11. *La Crocifissione*, nella Galleria Santini a Ferrara, già presso la famiglia Saracco Riminaldi;

12. *La Pietà*, pala d'altare nella navata a destra in San Pietro di Modena;

13. *La Deposizione*, nella Galleria Cook in Richmond;

14. *La Pietà*, nella Galleria Borghese in Roma (tav. 16);

L'elenco è ben lungi dall'essere completo, perchè la confusione fatta sin qui dell'Ortolano col Garofalo, non permette di trarre pro dell'esperienza altrui. Al Garofalo è ancora

TAV. VII



COSMÈ TURA, L'ADORAZIONE DEI MAGI.

Presso la Contessa di Santa Fiora in Roma

Arch. Scorp. dell'Arte

TAV. VIII



Roma. Scorp. Daniele

COSMÈ TURA, LA CIRCONCISIONE "

Presso la Marchesa Passeri in Roma



attribuita la grande pala d'altare nella Galleria Chigi; e al Dosso sono assegnati la Crocifissione della raccolta Santini e il quadretto della Pinacoteca di Bologna. Ma che tutti i quadri da noi indicati appartengano alla stessa mano, appare evidente per la ripetizione di alcuni particolari. I monti, che s'innalzano come denti dal piano, si vedono tanto nel *Presepe* che nella *Pietà* della Galleria Borghese; le case piantate su pali si vedono



Tav. 6<sup>a</sup>. - COSMÈ TURA: LA FUGA IN EGITTO

(Presso il signor R. Benson di Londra)

tanto nel Sant'Antonio di Milano, come nella pala d'altare della "National Gallery; „ la destra che posa sul petto del San Giacomo in questo dipinto ha le dita disposte nel modo istesso della destra del Sant'Antonio; e la sinistra del San Sebastiano di Londra si stende come quella della Maddalena, che si disperava presso la salma del Cristo nella *Pietà* della Galleria Borghese. La mano ricadente del Redentore in questo dipinto ha la disposizione stessa dell'altra non sostenuta dell'altro Redentore della raccolta Cook. Le forme sono in tutti questi quadri a piani di taglio netto; i tipi sono derivati da uno stesso fonte, così che la testa dei Santi Sebastiano del Campidoglio e di Londra sono similissime; i colori biancastri dappincipio nei quadri dell'Ortolano e specialmente nei fondi, a mano a mano



Tav. 9<sup>a</sup>. - Cosmè TURA: DISEGNO D'UN SANTO APOSTOLO  
(Nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze)



Tav. 10<sup>a</sup>. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO: L'ADORAZIONE DEI PASTORI

(Presso il signor Bardini a Firenze)



TAV. 11ª. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO: LA SACRA FAMIGLIA  
(Presso i principi Parravicini in Roma)



Tav. 12<sup>a</sup>. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO  
SAN NICOLA DA BARI  
(Nella Galleria del Campidoglio in Roma)

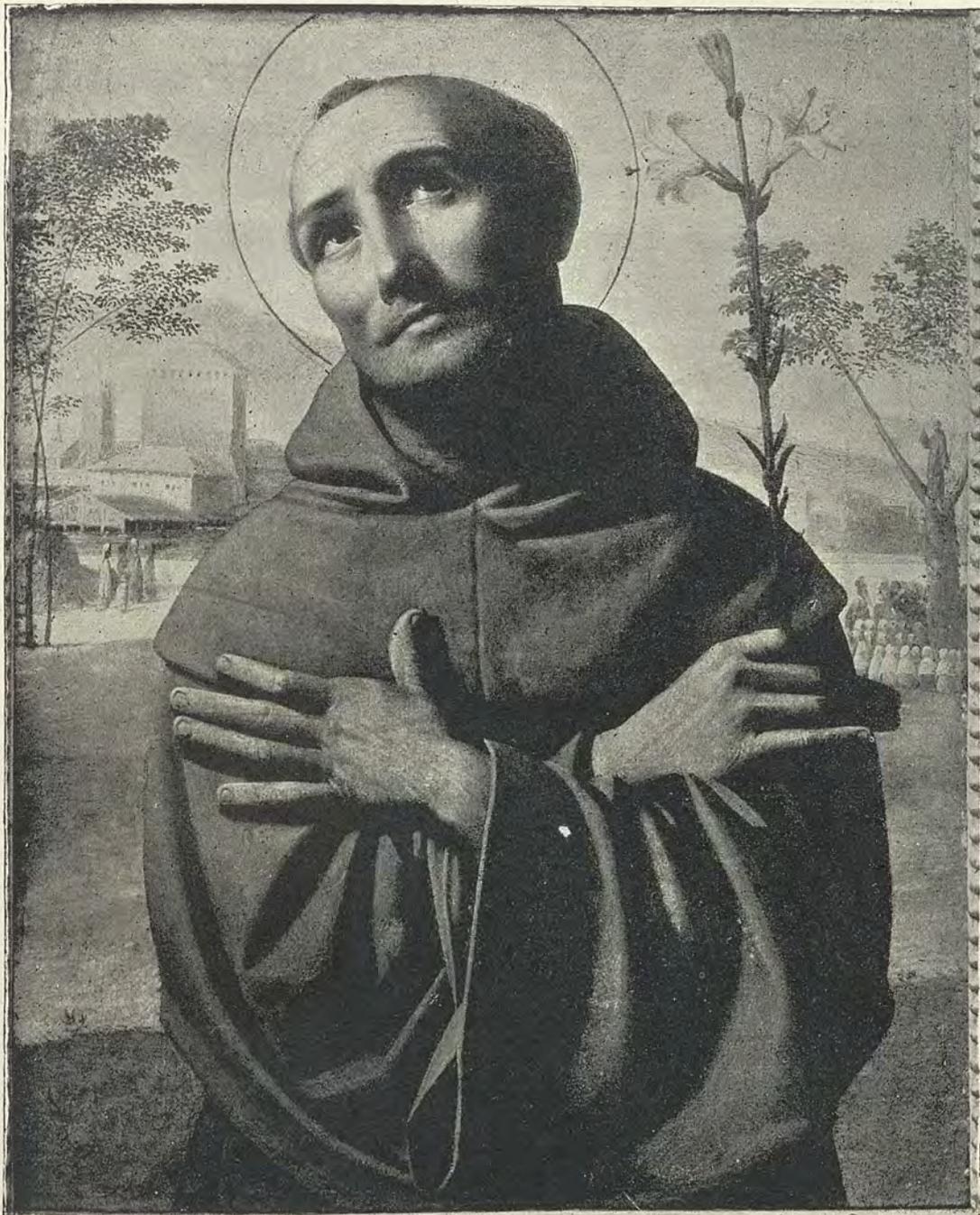


Tav. 13<sup>a</sup>. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO  
SAN SEBASTIANO  
(Nella Galleria del Campidoglio in Roma)

si ravvivano e acquistano uno splendore nel verde e nel rosso di gemma. Infine nel Campidoglio, come negli altri quadri di Roma, di Milano, di Londra si vedono le macchiette lunghe, diritte e biancheggianti dei fondi, e gli alberi a foglie grosse e rade ingiallite. Nei primi di questi quadri si scoprono reminiscenze di Mazzolino, o meglio affinità con esso, derivate da Lorenzo Costa, specialmente nelle due *Natività* del Doria e dei Borghese. Più tardi si palesano affinità col Dosso nella forte gamma del colore, ed anche quando l'Ortolano, nel quadro di casa Chigi, tradusse la Santa Cecilia di Raffaello, la tradusse con lo scintillio dei colori che noi troviamo di consueto nel Dosso. In questo quadro il Sant'Antonio da Padova ricorda ancora in qualche modo forme e tipi costeschi; Sant'Antonio eremita è in una posa grandiosa, e la bruna testa del vegliardo con la barba d'argento spicca solennemente nel mezzo dell'ancona; la Santa Cecilia è un'imitazione libera da Raffaello, e tale è anche la gloria dei serafini aleggianti sul suo capo. Garofalo non giunse mai tant'alto, come non raggiunse mai l'epica espressione del San Demetrio di Londra, che poggia la sinistra sur uno spadone, e, puntato su di essa il gomito destro, si chiude la bocca con la mano, e si stringe le guance pensoso. Nè mai il Garofalo espresse la *Pietà* così sentitamente. Vedasi ad esempio l'Apostolo Giovanni nella Galleria Borghese, che stringe ambe le mani disperato; e la Maddalena nel quadro di Richmond, che abbraccia stretto stretto le ginocchia del Cristo, e di dolore si strugge. Il Garofalo si era aggrandito con le opere altrui, dell'Ercole Grandi nel palazzo Scrofa-Calcagnini, dell'Ortolano e qualche volta anche dei Dossi. Ancora a Rovigo, nella Pinacoteca comunale, si designa come opera del Garofalo, una pala di altare di Battista Dossi!

Battista Dossi fu pure a sua volta nascosto nel seno del fratello, quantunque, se la storia dice il vero, in vita non vi avrebbe neppure posato volentieri il capo. I documenti pubblicati di recente potranno servire a staccare la personalità dell'uno da quella dell'altro e a ricostruire la numerosa scuola dei Dossi male conosciuta sin qui. Basta esaminare con attenzione alcuno dei tanti quadri attribuiti leggermente ai Dossi o ad alcuno dei loro più noti scolari, per accorgerci di particolarità, di caratteri che manifestano differenze assai grandi di stile con quelli. A San Pietro di Modena esiste, ad esempio, un quadro attribuito al Dosso, che appartiene con tutta probabilità al Rondani; un altro che anche nel Burckhardt si designava come di Dosso Dossi, è invece opera di un garofalesco pittore, verosimilmente di Gian Gherardo delle Catene di Parma, del quale anche nella Regia Galleria di Modena esistono due dipinti, uno dei quali fu già assegnato al Bastaruolo. Converrà determinar bene gli artisti minori, perchè i maggiori possano elevarsi sui loro propri piedistalli. A proposito di Gian Gherardo dalle Catene, di cui è parola nella *Cronaca* del Lancilotto, sin qui non si conosceva che un quadro, quello con Madonna e Santi, esistente nella chiesa di San Pietro di Modena. Esaminando questo, è facile rilevare nel putto, le forme slanciate, lunghette di giovinetto, come in una Madonna in trono e Santi della Galleria Estense, attribuita al Garofalo; nelle pieghe, il ricadere dalle ginocchia largo e pianato, come nel Garofalo, ma con piegoline più nodose per entro; nel paesaggio, il disegnarsi dei piani a linee ondegianti parallele e della luce stessa sui piani al mo' di striscie di spuma, e case e torri dipinte a tratti così che sembrano di paglia tessute.

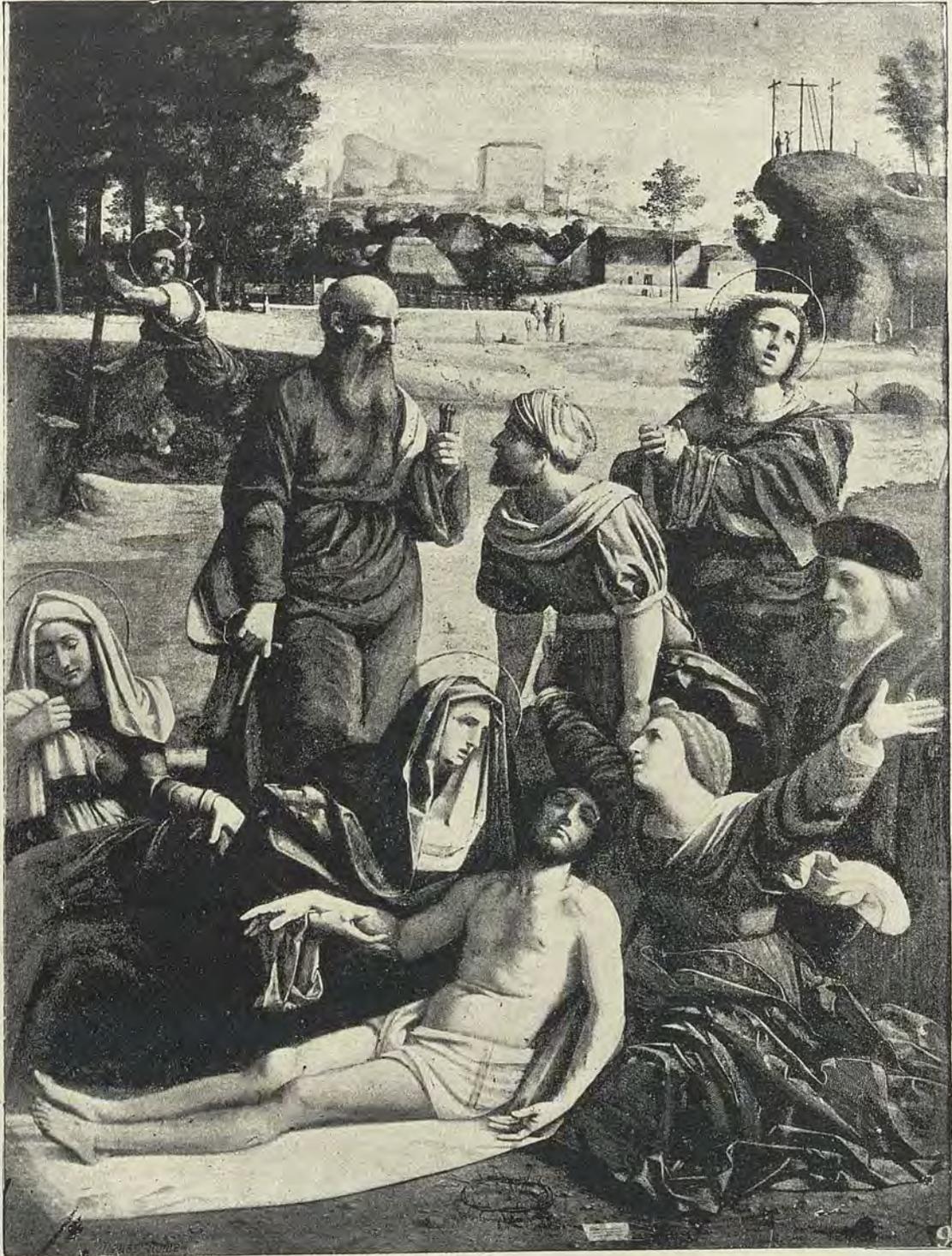
Più arduo sarà il determinare i duecento venti allievi di Lorenzo Costa e del Francia, poveri di spirito in gran parte. Lo studioso che giunga a fine di ciò, avrà compiute imprese maggiori di quelle d'Ercole, troverà l'idra della noia nel distinguere Biagio Pupini da Innocenzo da Imola, e andrà a rischio d'essere divorato o schiacciato dalla noia in seguito, incontrandosi con Giacomo e con Giulio Francia, o col pittore dalla larga bocca di maschera scenica, che nella Galleria del Campidoglio a Roma si osa chiamare col puro nome di Francesco Francia. Tutti quegli artisti che si affollano a Ferrara al principio del secolo XVI, e che si disperdono per le provincie limitrofe mancano in gran parte di forza propria, ripetono le forme dei maestri, le slargano, le oscurano, le fanno pesanti. Fra questi non escludo Domenico Panetti, coloritore d'immagini sacre; nè il Coltellini, che, lasciate



Tav. 14<sup>a</sup>. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO: SANT'ANTONIO DA PADOVA  
(Nella raccolta Visconti Venosta di Milano)



Tav. 15<sup>a</sup>. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO  
I SS. GIACOMO MAGGIORE, SEBASTIANO, DEMETRIO  
(Nella *National Gallery* di Londra)



TAV. 16<sup>a</sup>. - GIO. BATT. BENVENUTI, DETTO L'ORTOLANO: LA "PIETÀ" ,,  
(Nella Galleria Borghese in Roma)

in abbandono le sue figure allampanate, si gonfiò d'un tratto per apparire nobile e grandioso; nè Alberto di Ferrara, il cui solo quadro conosciuto sta presso il sig. avv. Ettore Testa a Ferrara; nè Geminiano de' Benzonchi, del quale a Milano, nella casa Cereda, è un quadro firmato. Rappresenta San Paolo: ha i caratteri del Panetti, la barba sfilata, le pieghe a contorni scuri qua e là taglienti. È segnato: "jeminianus De Bezonchiis. ferariensis. opus. „ Differente da questi sembrerà Antonio Aleotti d'Argenta, noto per un quadretto della Galleria di Ferrara, recante la sua firma scritta a rovescio e la data del 1498; ma, più che da quel dipinto, si potrà avere migliore cognizione del suo valore, non grande del resto, ad Argenta, sua patria, ove si conserva un polittico della sua mano, e a Cesena, ove nella Galleria comunale sta esposto un quadro, rappresentante la Vergine in trono e i Santi Michele ed Antonio Abate, con la firma dell'autore scritta non a rovescio.

Più grato è stato sin qui lo sforzo di determinare le diramazioni della scuola ferrarese e lo sviluppo delle scuole emiliane nel Rinascimento. Pochi anni fa l'incertezza era grande; ma oggi può vedersi chiaramente come la corrente d'arte seguita da Francesco del Cossa penetrasse sino a Faenza nelle forme dello Scaletti, e a Modena con Agnolo e Bartolommeo degli Erri o del R e con Bartolomeo Bonascia. A Modena l'arte si mosse in modo concentrico alla ferrarese, così che dopo i seguaci delle forme d'arte, a cui si ispirò Francesco del Cossa medesimo in Ferrara, si vedono, con Francesco Bianchi Ferrari e con Pellegrino Munari, le forme parallele a quelle di Ercole Roberti e di Lorenzo Costa. A riguardo di Francesco Bianchi-Ferrari, nato, vissuto e morto a Modena, non sarà discara una nuova notizia, che meglio servirà a determinarne l'artistica natura confusa con quella di Michele Coltellini e di altri suoi contemporanei. Il solo quadro autentico di Francesco Bianchi Ferrari è l'Annunciata della Galleria Estense in Modena, ma non è tutto opera di lui, che nel 1510, morendo, lo lasciò incompiuto. Lo finì il pittore Antonio Scaccieri o Scaccierare, detto il Frate, di cui non si conosce opera alcuna. Quel quadro quindi era un enigma per tutti gli studiosi, non avendosi opere certe nè dell'uno, nè dell'altro pittore, che servissero a discernere le parti loro proprie. E per la via dell'induzione, si poteva correre, ma cadere anche facilmente! Ora noi possiamo indicare un'opera certa, dipinta interamente dal Bianchi Ferrari, nel 1507, e cioè i tondi nelle crociere della volta della sagrestia di Modena, rappresentanti San Geminiano benedicente in uno, la Madonna col Bambino in un altro. Leggesi nel libro delle spese ed entrate della Fabbrica di San Geminiano (Archivio capitolare della cattedrale di Modena), dell'anno 1507, a carte 28: "M<sup>o</sup> Francesco Frare depintore lire 40 per imbiancare et depingere le croxene de le volte de la dicta sagristia e per depingere una figura di Nostra Donna e un San Geminiano dentro la sagrastia... l. xl. „ Nel tondo, rappresentante la Madonna col Bambino, si vede la Vergine in atto di tenere sollevato nelle mani il divin Figlio, il quale si stringe a lei con la sinistra, mentre alza in atto di benedire la destra. Quattro cherubini quadrialati ne stanno intorno. La Madonna ricorda tipo e forme costesche, la sua mano sinistra ha lunghe dita; ed è notevole certo rosseggiare o colore di fragola sulle guancie del Bambino e dei cherubini, colore che si riscontra anche nell' "Annunciata „ della Galleria Estense.

Nel Bianchi Ferrari modenese sono evidenti le affinità artistiche con l'arte di Ferrara, come in Lazzaro Grimaldi reggiano e in Gian Francesco de' Maineri pittore e miniatore di Parma. Quei tre pittori rappresentano le tendenze artistiche di Modena, Reggio e Parma, i tre luoghi sacri all'arte del Correggio, che riassunse in sè gli sforzi dell'arte regionale nel Rinascimento, rese a perfezione le idealità della bellezza e della grazia emiliana. Possa la esposizione del *Burlington Fine Arts Club* rendere evidente il cammino dell'arte emiliana, le sue etniche tendenze, il fiorire della gentilezza del Correggio sul terreno disodato dagli energici quattrocentisti, l'ariostesca vivezza delle immagini nell'infiammata arte dei Dossi; e possa la storia trovare nuovi veri, la giustizia del tempo vincere ancora gli errori antichi e nuovi!

ADOLFO VENTURI.

## IL DUOMO DI PARENZO ED I SUOI MOSAICI



LI antichi mosaici policromi ci svelano quanto fosse meraviglioso l'istinto che guidava alla soluzione di quei problemi di analisi ottica, aventi per base la mescolanza delle luci colorate, dei quali ora è dato appena di indagare la esistenza. Le torture, subite nel nostro secolo da questi monumenti, mostrano invece con quanta varietà di mezzi riuscissero i restauratori ad abbassare il livello in cui li aveva rispettati, involgendoli, col sordo bisbiglio di confusi secolari ricordi, l'ala del tempo.

Pochi essendo gli antichi mosaici che si possano guardare senza che sorga dubbio sulla loro autenticità, profittai lo scorso autunno dell'occasione d'un breve viaggio lungo la costa istriana, per sbarcare a Parenzo e studiare le figure del sesto secolo scoperte, quattro anni or sono, nell'arco trionfale del celebre duomo.

Si entra nel duomo di Parenzo, scrive l'architetto Jackson (*Dalmatia, the Quarnero and Istria*, Oxford, 1887; III, 314), come a Sant'Ambrogio di Milano, per un atrio o chiostro quadrilatero, ma questo finisce a ponente con un battisterio ottagonale e con un campanile. Il battisterio conserva traccia della piscina, rivestita di marmo, pel battesimo ad immersione. Nell'atrio, a quadriportico, s'aprono tre archi su ciascun lato che misura circa 8 metri; l'arco centrale di ponente e quello di levante sono maggiori dei laterali. I fusti delle colonne provengono da qualche edificio classico; ma i capitelli, non sempre corrispondenti ai fusti, sono bizantini, del tipo a canestro, traforati a intreccio di vimini, del qual tipo la chiesa di San Vitale a Ravenna mostra tanti esempi.

Sopra il tetto dell'ala orientale del quadriportico s'innalza il muro a timpano della navata della basilica, con tre larghe finestre arcuate, sopra le quali si scorgono tracce di una finestra circolare murata. Qui si pregustano le magnificenze dell'interno della chiesa, perchè tutto il muro era rivestito a mosaico di smalto colorato, del quale rimangono alcune figure di santi vestiti di bianco con clavi purpurei, come quelle di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna, e i candelabri ardenti dell'Apocalisse.

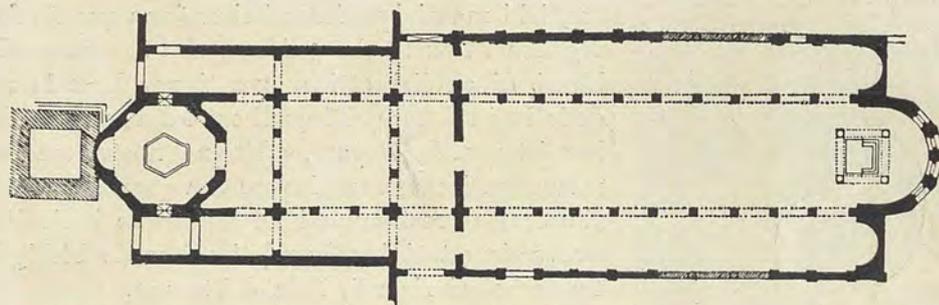
Tre porte danno accesso alla basilica; hanno stipiti ed architravi di marmo, sono più strette alla sommità e sull'architrave di quella centrale sta scolpito il monogramma del vescovo Eufrazio.

Varcata la soglia si crederebbe quasi di trovarsi sul lido opposto dell'Adriatico, nella vecchia capitale di Teodorico e degli esarchi; si scorgono le stesse fitte colonne coi capitelli a foglie d'acanto, delicatamente increspate, e nello sfondo uno splendido mosaico che può sfidare il confronto con quelli di Sant'Apollinare in Classe e di San Vitale. Inferiore

alle chiese di Ravenna in grandezza soltanto, il duomo di Parenzo le eguaglia nella bellezza d'esecuzione; in compiutezza di pianta, coll'atrio e il battistero, le sorpassa.

La nave maggiore ha nove colonne per lato, sulle quali s'impostano archi semicircolari, ed è larga circa nove metri; le navi laterali sono larghe circa quattro metri e mezzo e gli intercolonna misurano tre metri da asse ad asse; vale a dire che la larghezza della nave maggiore è circa il doppio delle laterali e circa tre volte l'ampiezza di ciascuna arcata; la lunghezza della navata, come è proprio delle basiliche, è quadrupla della sua larghezza.

I fusti delle colonne sono probabilmente antichi, e taluni mostrano segni di adattamento nel goffo collarino, ma i capitelli sono di fattura originale, disegnati e scolpiti per quest'edificio. Sono di varia specie, ma portano tutti il pulvino bizantino col monogramma di Eufrazio. Gli archi a tramontana sono adornati di stucchi a cassettoni che il prof. Eitelberger giudica opera del Rinascimento, ma per l'analogia che presentano cogli stucchi in-



PIANTA DEL DUOMO DI PARENZO

dubbiamente antichi di Ravenna e con altri di questa stessa chiesa, appartengono probabilmente alle decorazioni originali.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sulle colonne che sorgono da uno stilobate di recinzione della *Statio Annonae* (ora chiesa di Santa Maria in Cosmedin) girano archi di mediocre struttura laterizia, che nell'intradosso conservano in parte una decorazione a stucchi, così descritta dall'architetto G. B. Giovenale, presidente dell'Associazione romana fra i cultori dell'architettura:

“ Qui da un canestro di vimini sorge una canna, e gli nascono ai fianchi un serto di spighe e un getto di acanto, che, serpeggiando, s'incrociano più volte. Là si rincorrono volute d'acanto, che portano pere od altri frutti in luogo dei propri fiori. Altrove s'incurvano festoni di foglie lanceolate e fuchi palustri stretti a fascio.

“ Pochi e rapidi colpi della spatula e magari del dito dovettero bastare a modellare questi ornati, che un colpo vigoroso di stecca contorna e dettaglia. Ci troviamo in presenza di una sommaria e commerciale imitazione di antichi modelli ottenuta di maniera con mezzi facili e convenzionali. È la reminiscenza del classico, è la larghezza di fattura che danno a questi stucchi un'apparenza simpatica che li fa a prima vista sembrare di buona epoca. Non furono, purtuttavia, usati spolveri o stampi calcati

da antichi esemplari. Guardate! I contorni sono scorretti, ma spontanei; ingenua, ma franca, è la modellatura, e manca nelle parti ripetute quella monotonia che è tutta propria delle nostre meccaniche riproduzioni.

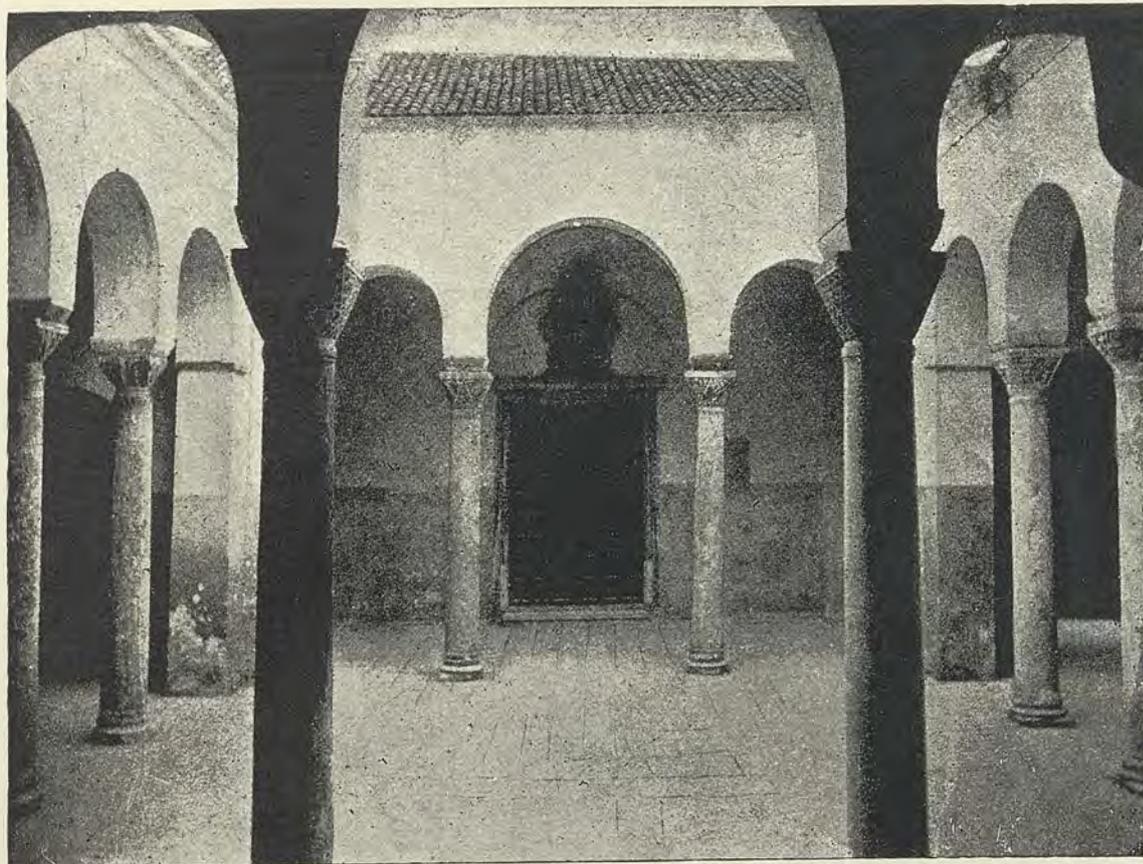
“ Le analogie stilistiche con gli stucchi della Platonica in San Sebastiano, che ormai i lavori del Marucchi, dello Stevenson, del Kanzler, hanno indubbiamente dimostrato appartenere al secolo IV, ci fanno certi che questi come quelli costituiscono veri e preziosi esempi della plastica decorativa dei tempi di decadenza. „

Verso la metà del V secolo Galla Placidia eresse la chiesa di Santa Croce in Ravenna, *pretiosissimis lapidibus structam et gypsea metalla sculpta* (AGNELLO, *Lib. Pontif.*, I, 283), e credo che per materiali di gesso scolpiti voglia dire stucchi modellati, come quelli del battistero metropolitano ravennate. Ad ogni modo, il *lapis specularis* delle *gypsearum fenestrarum*, menzionate da Leone Ostiense, non era un materiale plastico, nè scultorio.

Un passo di Cassiodoro ricorda le principali categorie di operai che s'impiegavano nel VI secolo per costruire ed adornare un edificio monumentale:

I capitelli sono accoppiati, abbastanza regolarmente, uno dirimpetto all'altro, e presentano sette varietà:

- I. a foglia di loto, come quello tipico di San Vitale in Ravenna.
- II. versione bizantina del capitello composito.
- III. canestro ad intreccio.
- IV. con quadrupedi al posto delle volute.



ATRIO DEL DUOMO DI PARENZO

“ Quidquid enim aut instructor parietum, aut sculptor marmorum, aut aeris fusor, aut camerarum rotator, aut gypsoplastes, aut musivarius ignorat, te prudenter interrogat „ (*Variar.*, VII, V).

*Gypsoplastes*, trascrizione latina di *γυψοπλάστης* (lett. *modellatore in gesso*), significa *stuccatore*, e non va confuso con *plastēs sigillarius* (*gessino*). Dunque l'*albarius*, o *albarius tector* (*ἰ κωνιατής*), di alcuni secoli prima, aveva già cambiato nome al tempo di Teodorico; l'*albarium opus* di VITRUVIO (VII, 2), distinguibile in *gypsatum*, *arenatum* e *marmoratum*, sembra invece aver finito nel secolo VI coll'esser fatto specialmente di gesso, dando così ragione a PLINIO: *Usus gypsi in albariis, sigillis aedificiorum et coronis gratissimus* (*H. N.*, XXXVI, 59).

Le cornici e gli archivolti a colonnine, di stucco, che decoravano l'abside della basilica ambrosiana di

Milano, furono purtroppo demoliti trent'anni or sono supponendoli barocchi; Dartein li ha fatti analizzare, e trovò che contenevano l'85 % di gesso, un po' di calce, di sabbia e di polvere di mattone, o pozzolana; l'architetto Luca Beltrami, direttore dell'ufficio regionale per i monumenti della Lombardia, mi scrive che “ la massa di questi ornati era ottenuta con *canne* vegetali inchiodate al muro e rivestite dapprima con uno stucco grossolano. „ Precisamente come negli stucchi del palazzo della Ziza a Palermo.

La ricca e ardimentosa decorazione dell'oratorio di Santa Maria a Cividale (VIII-X secolo) e gli stucchi arabo-normanni di Sicilia dimostrano pur essi che la tradizione di tali ornamenti non si era perduta nel medioevo più avanzato.

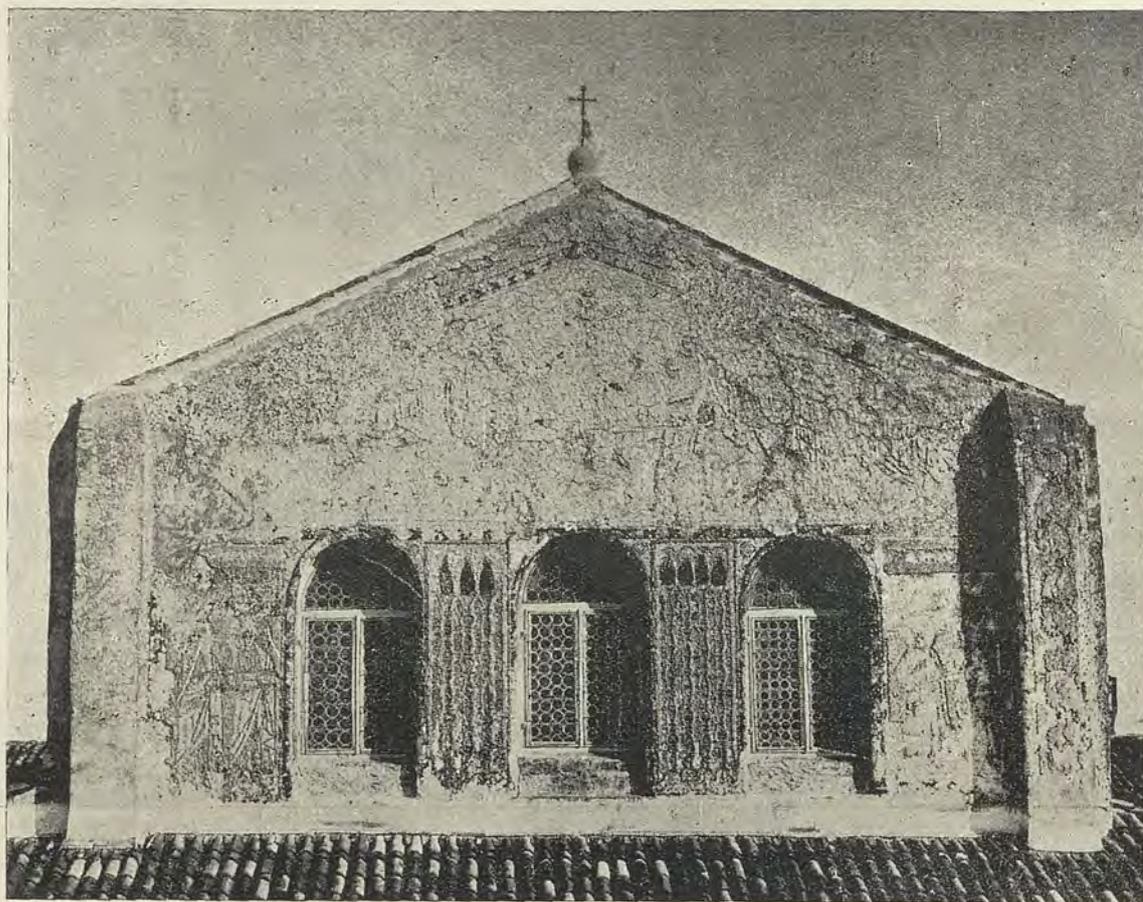
V. con uccelli al posto delle volute.

VI. a forma di canestro come taluno di Santa Sofia di Costantinopoli; un capitello congenere si trova pure nella chiesa di Pomposa.

VII. varietà del II.

Le tre navi non furono mai coperte a volta ed hanno ora un soffitto intonacato. Nella parte superiore dei muri rimangono tracce delle primitive finestre arcuate. Le finestre semicircolari moderne danneggiano assai l'effetto dell'ambiente.

L'abside, poligonale al di fuori, semicircolare nell'interno, è rischiarato da quattro



PARTE SUPERIORE DELLA FACCIATA DEL DUOMO DI PARENZO \*

\* Per questa ed altre principali illustrazioni mi valsi delle fotografie che il marchese Giorgio Polesini, di Parenzo, ha avuto la somma cortesia di eseguire e di inviarmi.

grandi finestre arcuate; conserva l'emicielo di sedili marmorei e il trono vescovile. I muri sono interamente rivestiti di preziosi mosaici di marmo, di porfido e di smalto; nel centro dell'abside sorge il ciborio del milleduecento, tutto di marmo incrostato di mosaico, coprente l'altar maggiore, ch'è adorno di un magnifico parapetto d'argento dorato. Nessuna abside delle basiliche di Roma, di Ravenna e di Milano ha conservato in tal guisa il suo antico splendore.

I sedili, di marmo bianco e venato rassomigliante al cipollino, finiscono alla imboccatura dell'abside con una spalliera in forma di delfino. Il muro sopra ad essi, rivestito di marmi e di porfidi, ricorda qualche decorazione di Santa Sabina a Roma; è composto di porfido rosso, di serpentino verde, di smalto opaco, di onice bianca simile a quella d'Algeri, di terra cotta a più colori e di madreperla, ch'è adoperata non soltanto nel mosaico,

ma in dischi formati d'interi conchiglie iridescenti. Notansi otto varietà di scompartimenti, appaiati in modo simmetrico sulle faccie opposte dell'abside; lo scompartimento di mezzo, che sta sopra la cattedra vescovile, è decorato da una croce d'oro, in campo di serpentino e di madreperla, poggiante su una collina o una cupola, fra due candellieri accesi. Il monogramma di Eufrazio, ripetuto due volte sulle intarsiature, prova che queste sono opera del tempo di Giustiniano e coeve alla basilica. La zoccolatura, così rivestita, finisce con una cornice di stucco a foglie d'acanto.

La parte superiore del tamburo dell'abside, nella quale si aprono le quattro finestre



INTERNO DEL DUOMO DI PARENZO

e la cupola a semicatino, sono rivestite interamente di mosaico. In quello della cupola, a fondo d'oro, con nuvolette cremisi ed azzurre, la Vergine Maria occupa il centro, è coperta di mantello oscuro e di sottoveste bianca a ricami d'oro, ed ha la testa cinta d'aureola. Il Bambino, vestito di bianco e d'oro, tiene un rotolo con una mano e alza l'altra in atto di benedire. Dalle nuvole crepuscolari emerge una mano che tiene una specie di corona ingemmata. A ciascun lato di questo gruppo centrale sta un angelo, e poi tre grandi figure. Quelle a sinistra portano scritto il nome: CLAVDIVS ARC., la figura estrema tiene un libro; presso a lui EVPHRASIVS. EPS. col figliuolletto suo EVPHRASIVS FIL. ARC., poi STVS MAVRVS che ha un'urna ingemmata. Il vescovo tiene in mano il modello della sua chiesa, basilica a tre navate con abside, e indossa una veste purpurea che gli scende fino sotto al ginocchio; le altre figure sono vestite di bianco, alla romana, con una fascia purpurea, quasi come le ravennati. Le figure al lato opposto non sono contraddistinte da nomi; una di esse tiene un libro e le altre due portano corone. Alla impostazione della

cupola si legge, in quattro linee e in caratteri latini, come in tutte le altre iscrizioni, la dedica del vescovo Eufrasio:

† HOC FVIT IN PRIMIS TEMPLVM . QVASSANTE RVINA .  
 TERRIBILIS . LABSV NEC CERTO ROBORE . EIRMVM .  
 EXIGVVM . MAGNOQVE CARENS . TVNC FVRMA METALLO  
 SED MERITIS TANTVM . PENDEBANT . PVTRIA . TECTA .  
 † VT VIDIT SVBITO LAPSVRAM . PONDERE . SEDEM ,  
 PROVIDVS ET FIDEI FERVENS . ARDORE . SACERDVVS .  
 EVFRASIVS SCA PRECESSIT . MENTE RVINAM .  
 LABENTES . MELIVS SEDITVRAS . DERVIT AEDES .  
 FVNDAMENTA LOCANS . EREXIT . CVLMINA . TEMPLI  
 † QVAS . CERNIS . NVPER . VARIO . FVLGERE . METALLO  
 PERFICIENS COEPTVM DECORAVIT MVNERE . MAGNO .  
 AECCLESIAM VOCTANS . SIGNAVIT . NOMINE . XPI .  
 CONGAVDENS . OPERI . SIC . FELIX . VOTA . PEREGIT ¶

Nel tamburo dell'abside, sottostante alla cupola, s'aprono quattro finestre, e la parte di mezzo è perciò occupata da un pilone. Questo dimostra che l'architetto desiderava attirare l'attenzione sulle pareti murali, non già sulle finestre, come avviene nelle età posteriori e negli stili più nordici. Il pilone centrale è decorato da un angelo, vestito di toga bianca e di tunica con clavo purpureo, che porta un serto ingemmato, a nastri svolazzanti, e tiene in mano un globo. Sul pilone alla sua destra sta un santo con tunica breve, ricca di frangie, con borsa d'oro e mantello di porpora stretto al collo da grande fermaglio; tiene un cofanetto con coperchio a due spioventi. Poco rimane del mosaico originale sul pilone a sinistra, le cui parti mancanti sono d'intonaco dipinto; sembra che vi fosse raffigurato un santo vestito di bianco con bastone crocifero. Questi ultimi due santi sono forse San Mauro e San Giovanni Battista.

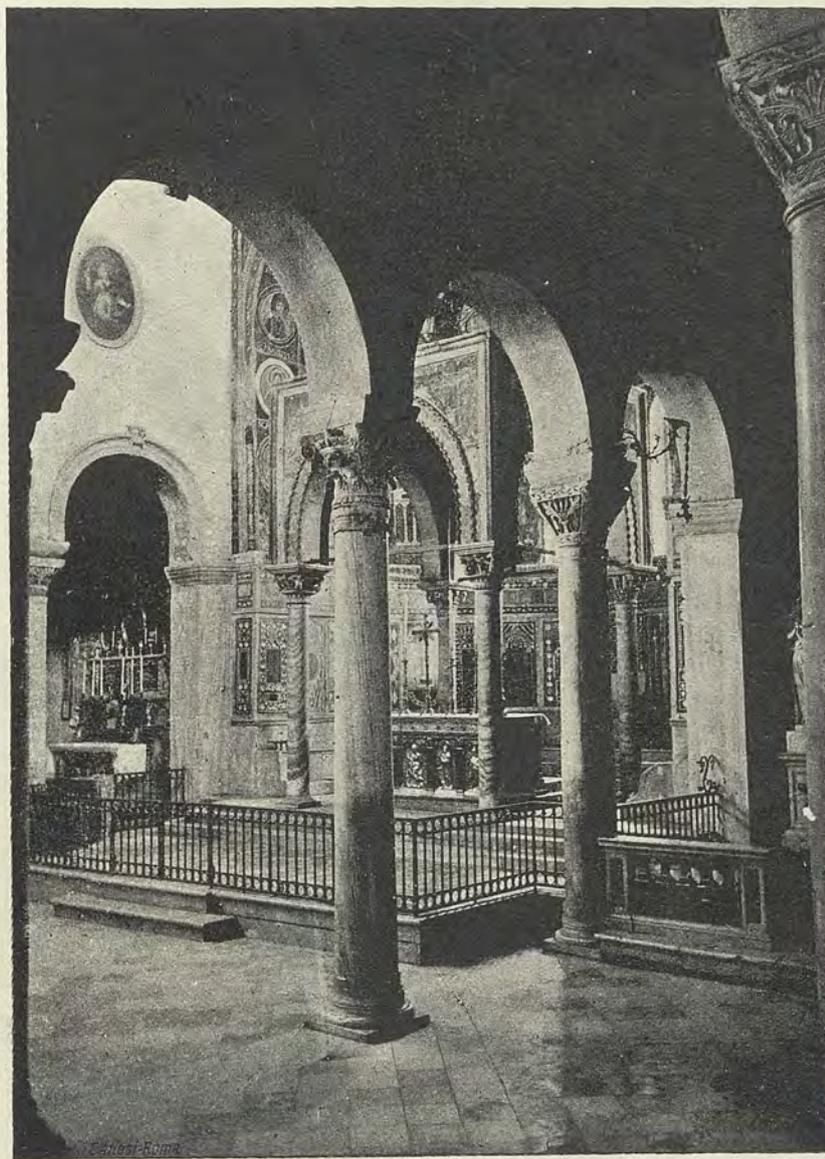
Sul lato meridionale dell'abside, di là dalla finestra, è figurata la Visitazione di Maria e di Sant'Elisabetta, e su quello a tramontana l'Annunciazione. L'angelo Gabriele ha una corona ingemmata, con nastri pendenti e indossa la tunica bianca con clavo purpureo e la toga bianca che gli svolazza dalle spalle; la Vergine siede alla porta d'un edificio che somiglia ad una basilica; due striscie d'oro le scendono dalle spalle ai piedi sul davanti della veste. I costumi nella Visitazione sono somiglianti; i seni d'ambidue le donne sono marcati da una linea decisa, e una piccola figura, con veste azzurra listata d'oro, fa capolino dalla tenda mezzo alzata d'una porta che sta dietro a Santa Elisabetta.

L'intero mosaico finisce con una larga fascia che forma soffitto all'arco trionfale, adornata con dodici mezze figure di sante, racchiuse da medaglioni. Quelle a tramontana rappresentano SCÃ . FILICITAS; SCÃ BASILISSA; SCÃ EVGENIA .; SCÃ CICILIA .; SCÃ . AGNES .; SCÃ . AGATHE .; e quelli a mezzogiorno: SCÃ . IVSTINA .; SCÃ . SUISSANNA .; SCÃ . PERPETVA .; SCÃ . VALERIA .; SCÃ . TECLA .; SCÃ EVFYMIA . Alla sommità dell'arco sta dipinto sull'intonaco il monogramma di Cristo; quello originale di mosaico andò perduto.

Quantunque differiscano in alcuni punti, credo che i mosaici di Parenzo siano tutti della stessa data, e tanto coevi alla basilica quanto lo permetteva il tempo necessario ad eseguirli. L'arco trionfale coi medaglioni rassomiglia molto a quello di San Vitale di Ravenna. Gli ornati a padiglione di coronamento delle finestre, che potrebbero credersi conchiglie, figurano anche nei mosaici del 570 a Sant'Apollinare Nuovo: le cornucopie incrociate del basamento e dell'arco trionfale si trovano a San Vitale, dove pure si trova usata la madreperla. I mosaici di Parenzo corrispondono a quelli del tempo di Giustiniano a Ravenna, perfino nei particolari del costume, come nei nastri svolazzanti dai serti degli angeli, rappresentati da una sola linea sul fondo dell'aureola; le figure coi capelli corti, con

barba e baffi, si muovono tutte di fianco alla stessa maniera, colle gambe aperte e il viso di fronte; respirano lo stesso spirito dell'arte classica che dorme ed appartengono senza dubbio alla stessa epoca ed alla stessa scuola di artisti.

Benchè imbrattati in più luoghi d'intonaco dipinto e dorato, i mosaici di Parenzo sono

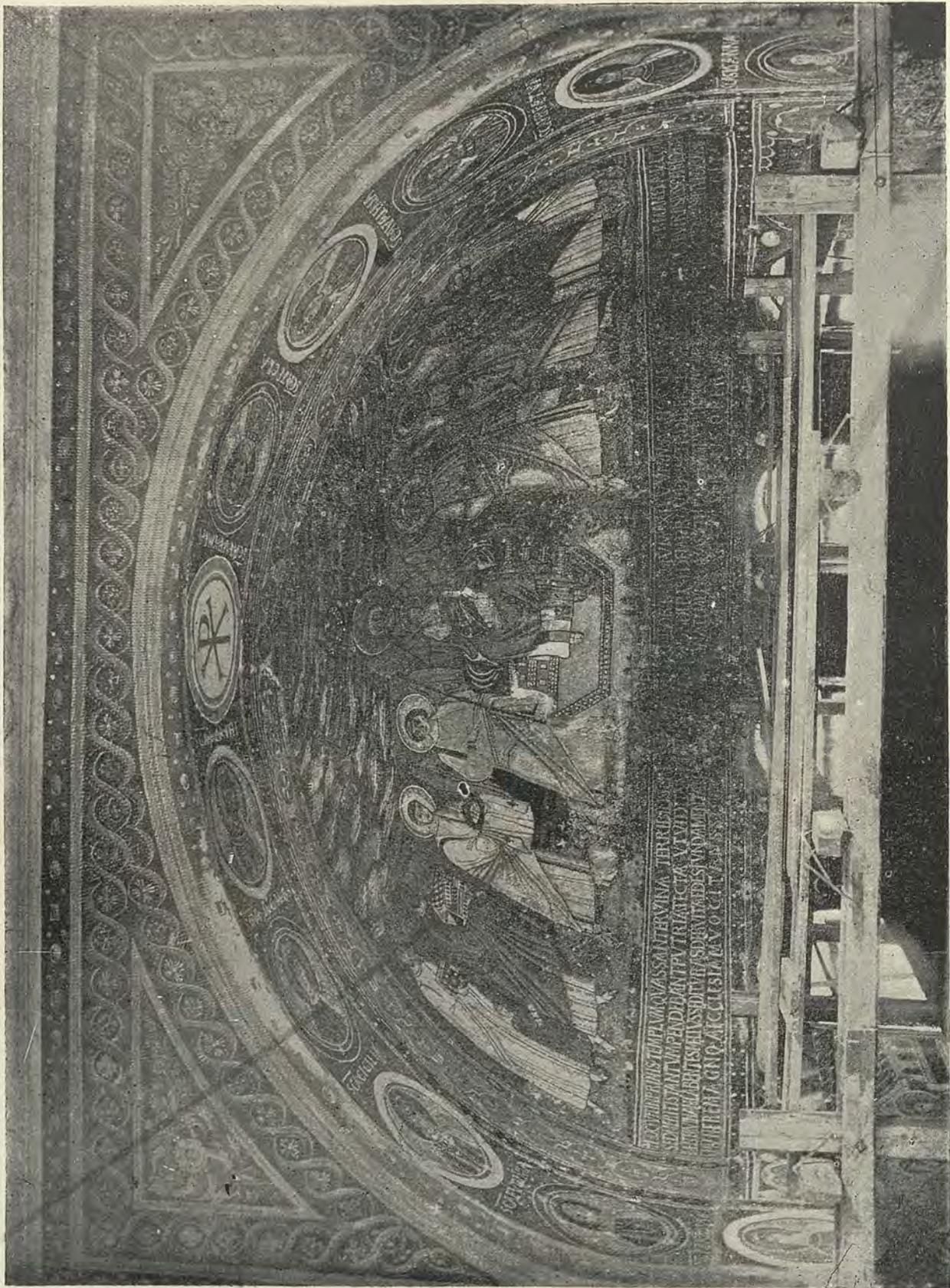


INTERNO DEL DUOMO DI PARENZO

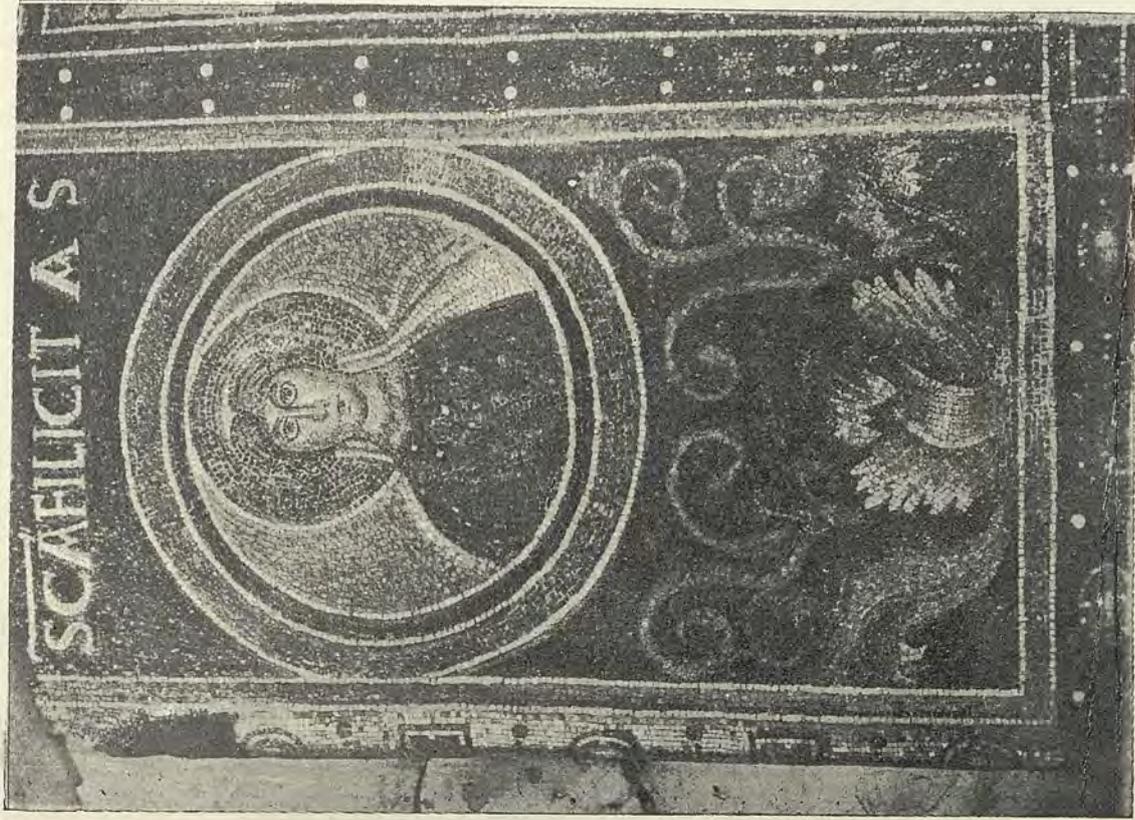
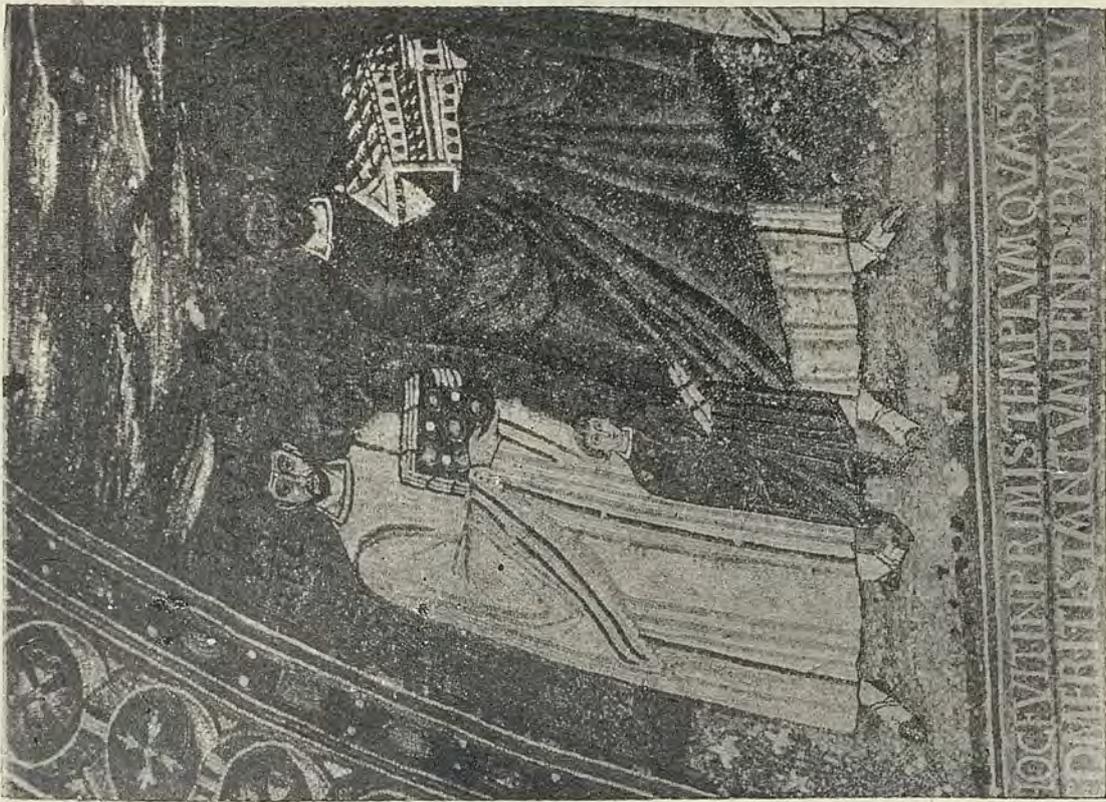
nel complesso benissimo conservati e sono, non foss'altro, sfuggiti sinora alla disgrazia del restauro.

Sono corsi quasi dieci anni da quando l'architetto Jackson descriveva i monumenti dell'Istria, e molte scoperte si son fatte da allora nel duomo di Parenzo, tra altre quella cui ho accennato dei mosaici dell'arco trionfale, e si è pur posto mano ai restauri dell'abside e allo studio dei lavori di ripristino delle antiche finestre e della incavallatura del tetto.

Salite le impalcature che stavano addossate all'arco trionfale, mi trovai di fronte alle figure di Cristo e degli apostoli, mutilate nelle estremità inferiori, ma del rimanente abba-



MOSAICO ABSIDALE DI PARENZO



MOSAICI NELL'ABSIDE DEL DUOMO DI PARENZO

stanza bene conservate; di fronte a un mosaico genuino quanto quelli del IX secolo, nella cappella di San Zeno in Santa Prassede di Roma, che il compianto Natale Baldoria ha rimessi in luce pochi anni or sono e fatti tutelare da falsi restauri.

Le figure nei mosaici dell'arco trionfale di Parenzo, secondo lo stile del tempo cui appartengono, e perchè coeve a quelle dell'abside, sono romanizzanti nel disegno e nel costume. Hanno carnagioni lavorate a pietruzze e marmi di varie tinte fra il rosso mattone e il bianco crema; il resto è di smalti policromi coi più forti toni complementari e colle loro gradazioni. Bellissima tra altre quella dell'azzurro oltremarino e del verde lauro; il fondo è d'oro, con epigrafi di smalto nero.<sup>1</sup>

Esaminando attentamente talune di queste figure, nelle diverse forme date alle singole tessere in rapporto al posto che occupano, al modo di saldarle, alla diversità delle committiture interrompenti le superficie che recano all'occhio del riguardante le luci colorate che producono ben diverso effetto sommate assieme anzichè mescolate, o reagenti una sull'altra avvicinando le tessere a contatto, e ricordando altri mosaici e vetrate policrome (o mosaici trasparenti), mi convinsi sempre più che questi antichi monumenti, greci, romanici o arabosiculi, sono veri precursori dei metodi essenzialmente moderni della pittura impressionista che ottiene maggiore luminosità e intensità di effetto colla mescolanza delle luci colorate riflesse dalla tela, anzichè colla mescolanza dei colori sulla tavolozza.

Giunsi anche per questa via a confermarmi nell'opinione che, appartenendo il mosaico alle decorazioni essenzialmente architettoniche, cioè dell'arte sovrana delle tradizioni, non è possibile di falsare il carattere ad esso appropriato per condizioni materiali e secolare consuetudine senza urtare e offendere il nostro senso di ciò ch'è artistico, cioè umanamente bello, e direi perfino di ciò ch'è morale, cioè umanamente lecito. Così le pitture a finto mosaico, colle quali si è creduto ultimamente di decorare l'abside del duomo di Modena

<sup>1</sup> La scoperta è dovuta all'egregio architetto Natale Tommasi, compilatore del progetto di ripristino del monumento, e trovasi così descritta, nel vol. 6° (1891), p. 511, degli *Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria*, dal benemerito presidente dott. Amoroso:

“Assicuratosi che ivi esistesse nascosto un mosaico, fece rimuovere il cornicione, e stonacando poscia pazientemente la parete, ecco apparirvi infatti nel mezzo la figura del Redentore, e via via ai lati l'una dopo l'altra quelle degli Apostoli. Queste figure sono disposte sopra un quadrilungo di m. 8.60 ed alto m. 1.25, incorniciato al di sopra, e lateralmente, da una fascia di colore rosso carico, cosparsa di gemme aurate. A quale più, ed a quale meno, manca a ciascuna figura, dal petto in giù, la rimanente parte del corpo, che andò distrutta per ingrossare con cemento e scaglie, la parete dell'arco sottostante al cornicione. Nel restante, tutte le figure sono abbastanza bene conservate, meno quelle del Redentore e degli apostoli Bartolomeo e Matteo, guaste dalle mensole che furono incastrate nel muro, affine di appoggiarvi il cornicione. Le dette figure spiccano da un fondo d'oro, formato di una serie fittissima di tasselli disposti ad angolo, così da imitare altrettanti piccoli gradini, che vanno dall'alto al basso. Il Redentore col nimbo crucigero,

siede sulla sfera del mondo, e veste un ampio manto paonazzo. Colla destra sta in atto di benedire, e colla sinistra sostiene un libro aperto, in una facciata del quale si leggono le parole: EGO SVM, e nell'altra: LVX VERA. Le parole stanno l'una sopra l'altra. A destra del Redentore, e rispettivamente a sinistra di chi guarda l'abside, vengono gli Apostoli che vestono tutti tunica e pallio bianco, gemmato di croci, e su cui appaiono le lettere: A, L, H, ecc.: PETRVS che sporge a Cristo le chiavi, ANDREAS col libro in mano, IACOBVS colla corona, BARTHOLOMEVS col libro, THOMAS col libro, SIMON colla corona. A sinistra del Redentore vengono poi: PAVLVS che gli presenta due rotoli, IOHANNES colla corona, FELIPPVS col libro, MATTEVS col libro, IACOBVS ALFEI colla corona, IVDA col libro. Sovra ogni testa degli Apostoli stanno le lettere: SCS, ed il nome. Le teste sono in generale così bene conservate da potere rilevare la fisionomia di ciascun Apostolo, meno le tre, che furono guastate dalle mensole. Così hanno aspetto di giovani: *Iohannes Iacobus Alfei, Iuda, Iacobus e Simon*; mentre hanno aspetto di uomini maturi: *Petrus, Andreas, Thomas e Felippus*. Il quadro anche così imperfetto desta un senso di profonda ammirazione, e tanto più doveva riuscire imponente veduto nella sua integrità e nello splendore originario. „

sono per lo meno indecorose e i mosaici a finta pittura che stanno sugli altari della basilica di San Pietro sono nient'altro che uggiosi.

Chi mette piede nella badia di Grottaferrata e, traverso la bella porta del narthex, guarda il mosaico bizantino colle figure degli apostoli, che a somiglianza di quello di Parenzo adorna l'arco trionfale della chiesa basiliana, gode di quella sua intonazione calma, quasi crepuscolare, che lo fa parere un arazzo piuttosto che una pittura, una cosa vaporosa veduta in sogno e riaffacciata alla memoria, piuttosto che una cosa reale che sta dinanzi agli occhi; ma, avvicinandosi a questo mosaico, potrà accertarsi ch'è composto di smalti,

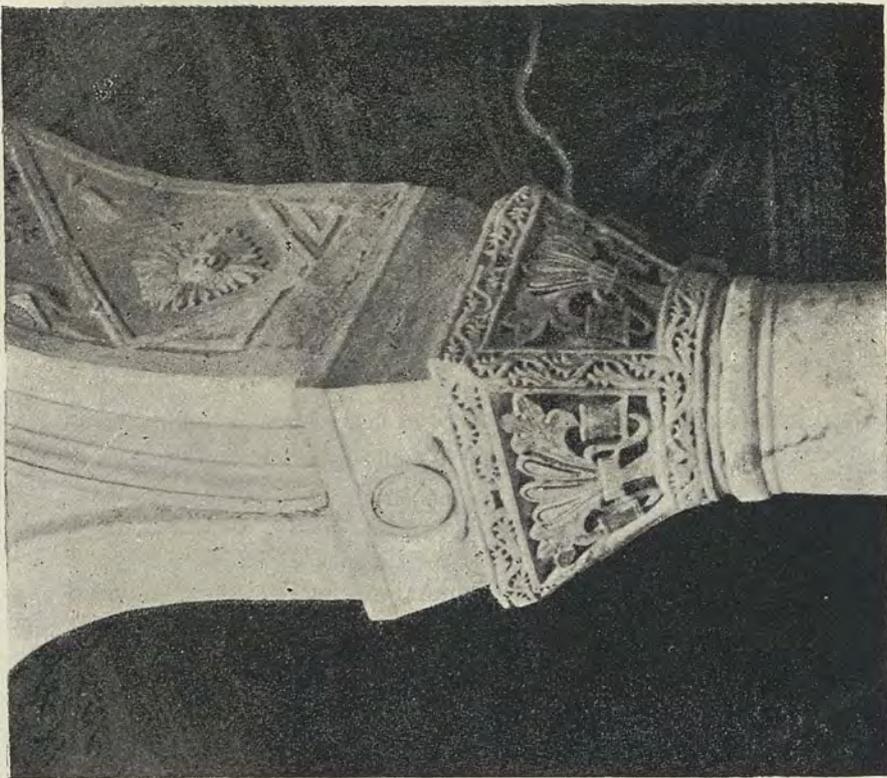
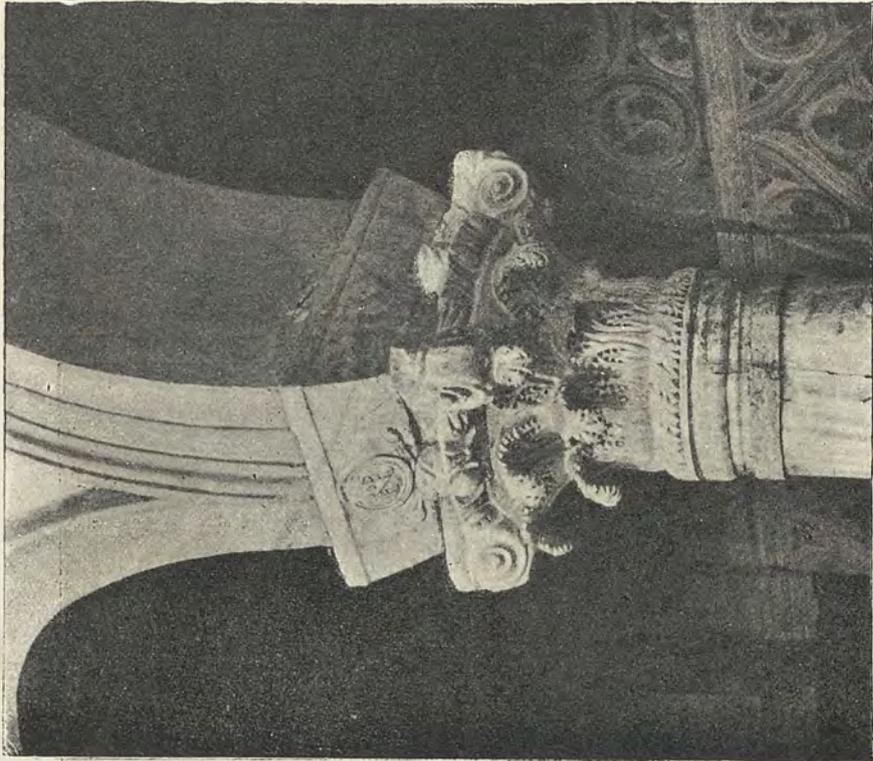


CAPITELLO DI PARENZO

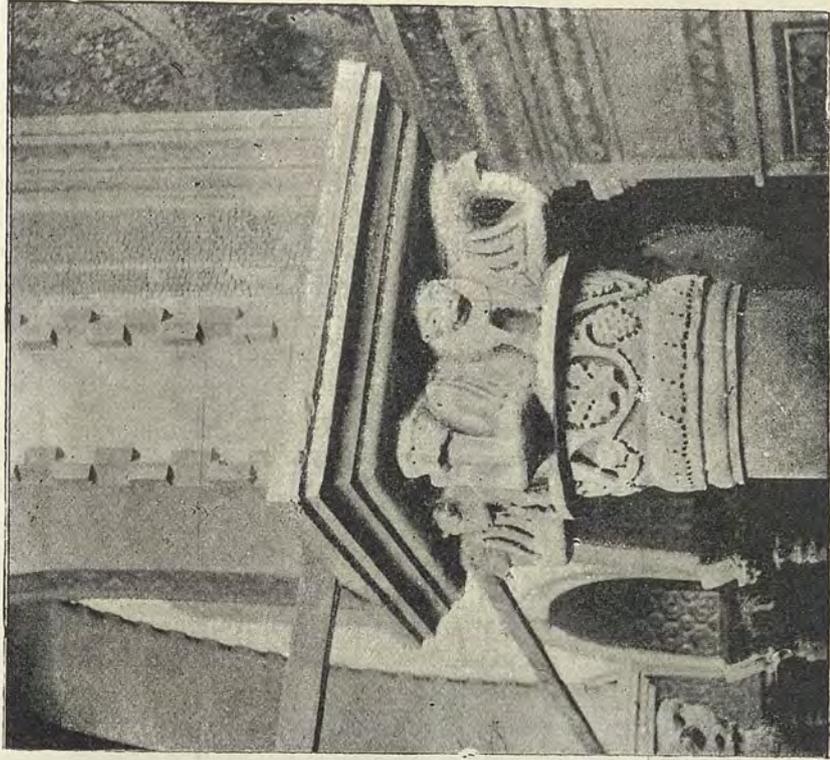
fortemente, taluni anzi violentemente colorati, con certi rossi di fior di geranio scarlatto che abbagliano, con azzurri dei più cupi, e verdi e aranciati sfacciatissimi, così da farci chiedere: ma com'è questo?

\*  
\* \*

Secoli e secoli addietro, quando ai fenomeni naturali si assegnavano cause più inspiegabili degli stessi fenomeni, i morti parenti avevano posto tra i numi domestici e stabile dimora negli ipogei adornati di pitture che assieme allo svolgimento della forma artistica ci hanno tramandato un ricordo del progressivo sviluppo seguito, nelle razze umane, dalla facoltà di percepire i colori. Tale sviluppo è dimostrato, a quanto sembra, anche dalla filologia comparata; comunque, dall'esame diretto dei monumenti, in special modo degli egizi ed etruschi, raccogliamo la prova del fatto che in essi era tenuto conto, sia pure incon-



CAPITELLI DI PARENZO



CAPITELLI DI PARENZO

sciamente, delle condizioni speciali in cui andavano guardati, cioè alla luce gialla delle lampade ad olio.

Più tardi, assai prima però che venisse enunciata alcuna teoria scientifica su tale oggetto, e proprio nel cuore di quel primo medio evo così assetato di colore, quando e case e templi, e vesti e gonfaloni, e barche e navi, tutto offriva occasione ad una speciale policromia, troviamo svolti certi temi che, enunciati nell'*Ottica fisiologica* di Helmholtz, si presumerebbero divinazioni moderne. E dissipando le tenebre fitte che la presunzione accademica proiettava sull'arte dei secoli che stanno innanzi e intorno al mille, non troveremmo è vero gli artisti greci nè i saraceni intenti a sintetizzare col dioscopio le luci colorate o a sdoppiarle collo schistoscopio, ma riconosceremmo in tali artisti un sentimento naturale di quella che il fisico Rood chiama la poesia del colore, ed un senso più completo di qualsiasi strumento fisico, appunto perchè elaborante le sue percezioni entro cervelli umani capaci di dare espressione artistica alla immagine percepita e di aprire con essa una finestra nell'infinito; capaci cioè di creare una vera opera d'arte, che mille e mille anni dopo potrà ancora suscitare luce e gioia in altri cuori umani, a profondità non rappresentabili, lo disse Emerson, dalle più pompose cifre dell'astronomo.

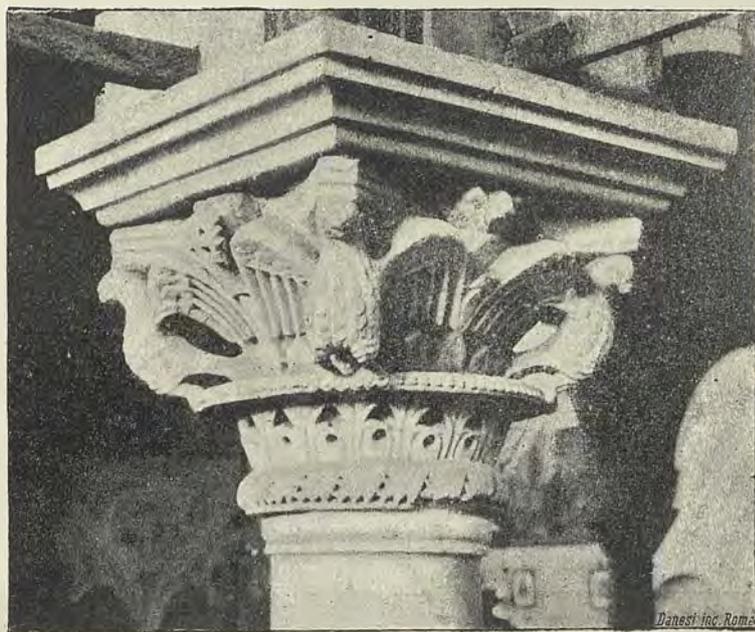
Semplificata nell'enunciazione, la teoria scientifica o moderna dei colori c'insegna che unendo una luce all'altra si ha somma di luce, mentre unendo un colore all'altro si ha scambievolmente assorbimento, producente una sottrazione. Così il bianco, essendo composto di varie coppie di luce colorata, per esempio di luce rossa e di luce verde-glaucosa, d'aranciata e di azzurra, di violetta e di giallo-verde, se queste luci vengono unite due a due si ottiene di nuovo la luce bianca, mentre mescolando sulla tavolozza, o per sovrapposizione attraverso a vetri colorati, i colori corrispondenti, uno arresta il colore complementare del suo compagno, e si sopprime la luce, si ottiene cioè il nero e le varie specie di bruno. Parimenti la luce rossa mescolata alla verde dà l'aranciato, ma il color rosso mescolato al verde dà il grigio; la luce gialla mescolata all'azzurra dà luce bianca, e invece i due colori mescolati danno il verde; la luce purpurea mescolata alla verde dà il viola e i due colori mescolati assieme non danno che il bruno.

Di ben altre circostanze dovevano tener conto gli artefici medioevali nell'applicare, nel distribuire e spaziare le tessere colorate dei loro mosaici, anzitutto perchè le luci non arrivano sommate alla retina come negli esperimenti di fisica, ma la percezione cumulativa si effettua, pur mantenendosi fino a un certo punto distinta (e importa che rimanga tale), la percezione differenziale. Per accorgersi della diversità, basta considerare quella che sussiste tra la mescolanza di luci ottenuta per sovrapposizione e quella direi così d'induzione laterale, ottenibile per rotazione o vibrazione rapida, e quella ottenibile per contrasto. “ *Et truovasi certa amicitia dei colori*, scriveva Leon Battista Alberti, *che l'uno giunto con l'altro gli porge dignità et gratia. Il colore rossato presso al verde et al cilestro si danno insieme honore et vista; il colore bianco non solo adpresso il cenericcio et apresso il croceo ma quasi presso a tutti posto porge letitia.* „ I decoratori arabi dell'Alhambra hanno ottenuto coll'oro, col rosso e coll'azzurro varietà di tinte, facendo fondere la luce colorata dell'oro e dell'azzurro nella tinta violetta, quella dell'oro e del rosso nella tinta aranciata; ma quando vollero mantenere isolati i colori semplici, li hanno come incastonati o arginati nelle filettature di stucco bianco. Così pure i *magistri* Lorenzo e Giacomo, capostipiti della più celebrata famiglia di marmorari romani del XIII secolo, spaziavano con proporzionate committiture le tessere dei loro mosaici sull'ambone a sinistra nella chiesa dell'Aracoeli, in guisa da mantenere la percezione distinta, e mettevano in contrasto le diverse composizioni secondo la natura dei toni dominanti, incorniciandole con arcatine; dei quali accorgimenti era assolutamente incapace di tener conto il restauratore moderno che ha sostituito un nuovo mosaico nell'altro ambone della stessa chiesa.

I mosaicisti, compresi quelli che lavoravano nel VI secolo a Parenzo, dovevano pur tener conto della particolare natura della luce dell'ambiente da decorarsi. “ *Parmi mani-*

*festo*, scriveva ancora l'Alberti, *che i colori pigliano variazione dai lumi; adunque, concludeva, tengono gran parentado i colori coi lumi a farsi vedere.* „ Per dirne una, mentre il giallo-verdastro e il violetto non mutano affatto colla mescolanza della luce bianca, gli altri gialli invece diventano più aranciati, i verdi più azzurri, il cinabro più purpureo, l'aranciato più rosso, l'oltremare e il porpora più violetti. Ora gli ambienti mantenuti in penombra da finestre a feritoia, come quelle d'alcune basiliche cristiane, non presentavano mai un campo neutrale all'artista che si accingeva a decorarli con mosaici o con altre policromie, nè si avevano da paralizzare i soli effetti della luce bianca.

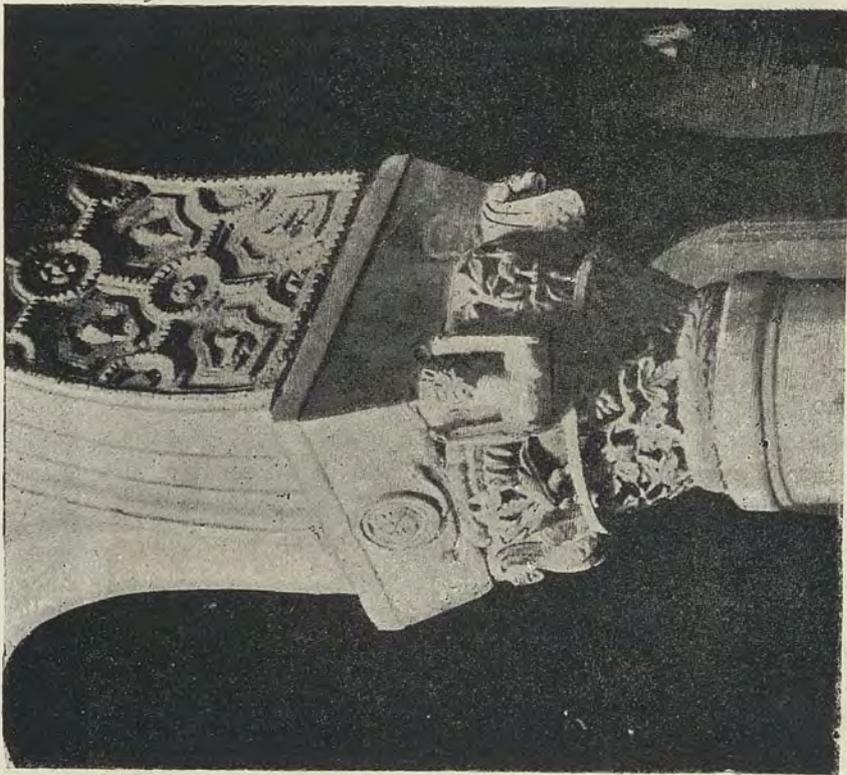
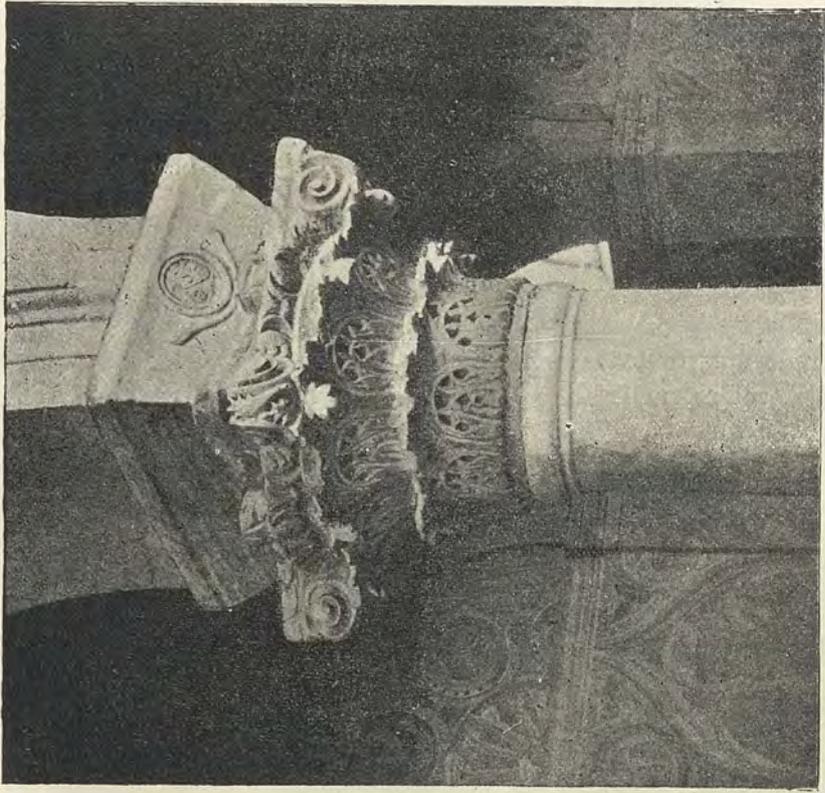
Per accertarsi di questo basta considerare il singolare contrasto della colorazione della luce calda, dorata, solare, nell'abside della basilica di San Zeno di Verona, con quella



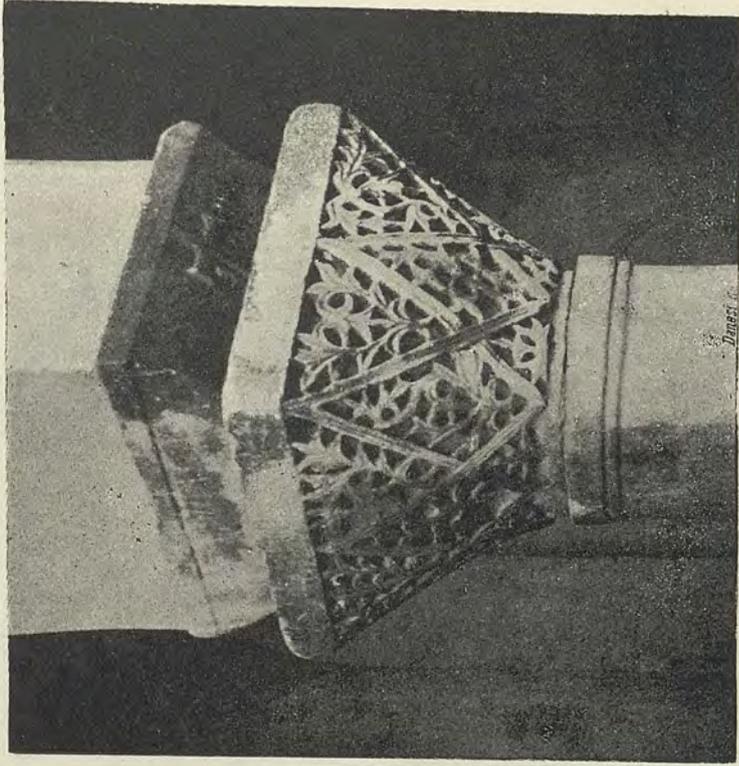
CAPITELLO DI PARENZO

fredda, azzurrognola, lunare della cripta sottostante, visibile, simultaneamente all'abside, traverso le arcate della gradinata che gli sta di fronte. La luce azzurrognola della cripta, come d'ogni altro ambiente poco illuminato, è dovuta alla particolare facoltà che ha l'occhio umano di percepire i raggi azzurri quando la luce è troppo debole per vedere chiaramente gli oggetti; lo sanno benissimo quei fotografi che gabellano al pubblico per paesaggi a chiaro di luna le fotografie fatte di giorno, tingendole d'anilina azzurra. L'appellativo di fredda che diamo alla tinta azzurra ed ai suoi composti, può benissimo essere derivato da ciò che nella penombra azzurrognola della notte o delle cripte o delle cantine, predomina il freddo o il senso di frescura; reciprocamente può darsi che il refrigerio, non avvertito dal termometro, che si prova di grande estate a tener socchiuse le finestre o a stare in un ambiente colorato d'azzurro o di verde, non sia che un fenomeno di suggestione mnemonica, forse ereditaria.

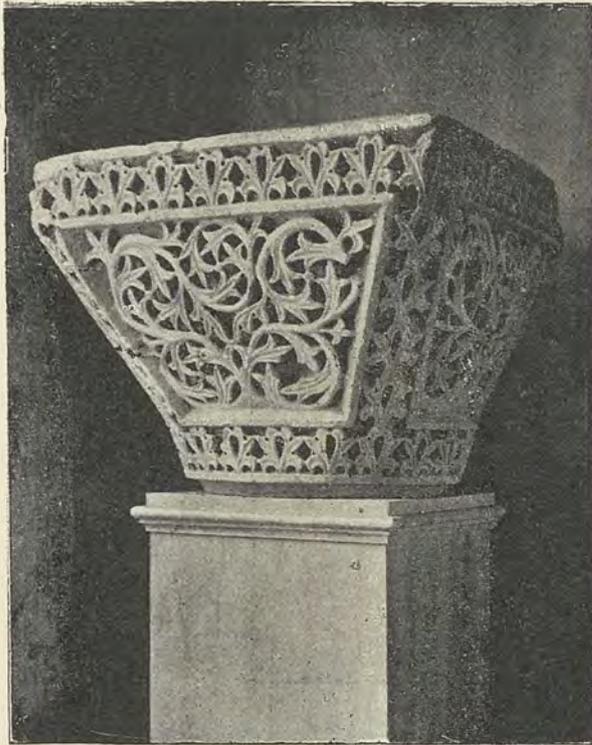
Gli artisti d'ogni tempo hanno ben saputo vincere le difficoltà create dalla condizione speciale degli ambienti in cui lavoravano, e lo prova il fatto che, in luogo della luce fredda, ritroviamo anche in luoghi di fitta penombra, dove raggio o riflesso di sole non penetrano mai, quell'intonazione di luce e di riflessi che noi al sole attribuiamo e che era in certo modo richiesta dal simbolismo architettonico, al quale, com'è ben noto, contribuì il colore fino dalle più remote civiltà.



CAPITELLI DI PARENZO

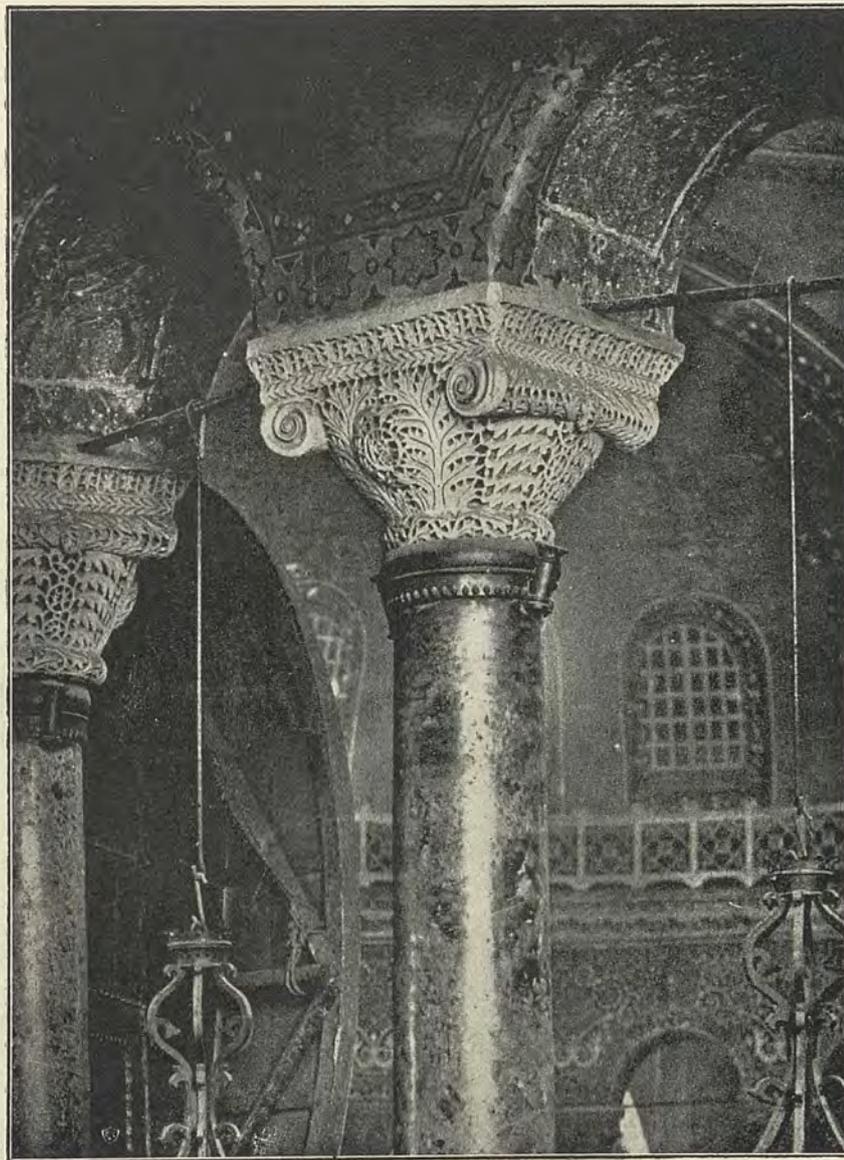


CAPITELLI DI PARENZO



CAPITELLI RAVENNATI

Le tessere di fondo del mosaico di Parenzo hanno subito l'azione caustica dei rinzaffi di malta con cui rimasero tanto tempo coperte, ed in conseguenza hanno perduto talune delle pellicole vitree che ne difendevano la foglietta d'oro, e questa ha potuto in molti punti logorarsi e scomparire, ma, dove essa rimane, ha il bel tono caldo dei vecchi zecchini,<sup>1</sup>



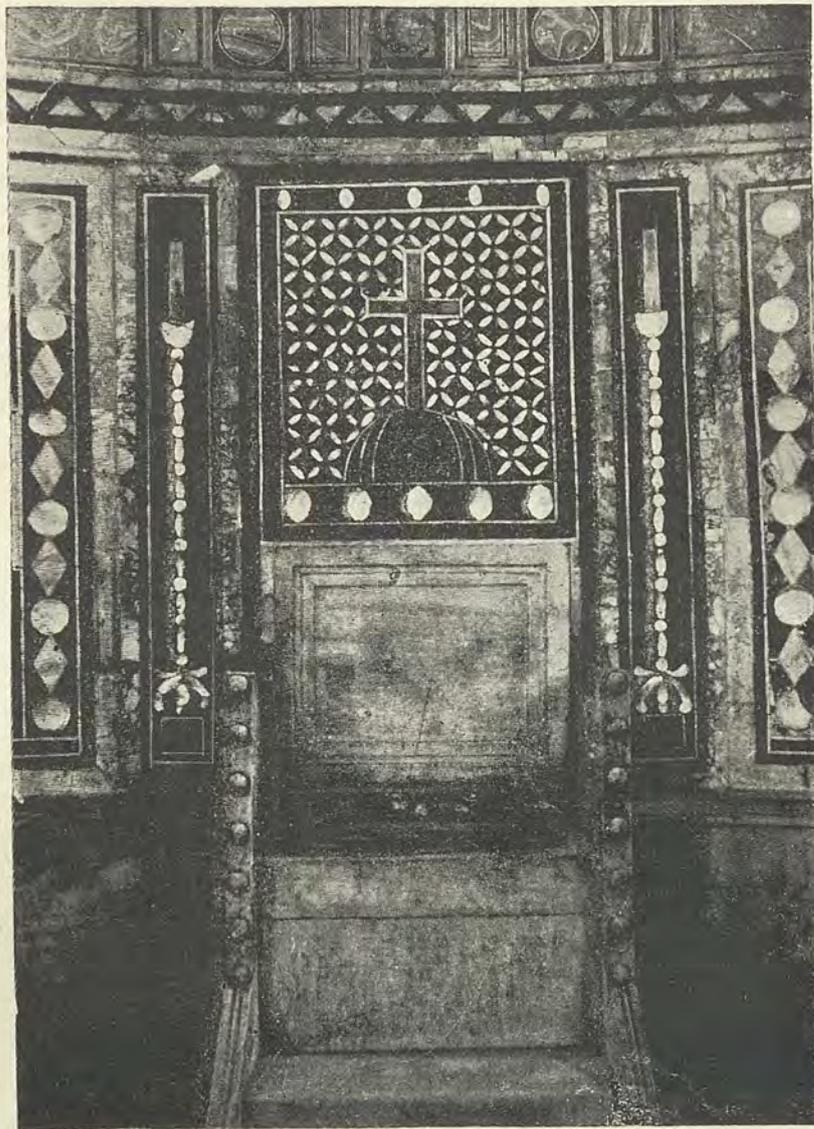
SANTA SOFIA DI COSTANTINOPOLI

che tende al rossigno aranciato guardandolo nella luce dell'aperto, ma che scende verso il giallo citrino, in un ambiente poco rischiarato. In eguali condizioni il minio e il cinabro

<sup>1</sup> L'ing. Pietro Saccardo, direttore dei lavori della basilica di San Marco, descrive nella illustrazione di quel monumento, edita dall'Ongania, il metodo usato dal Radi nel fabbricare lo smalto d'oro: "Viene preparata anzitutto una sottilissima pellicola di vetro, e questa si ottiene soffiando un enorme boccione a pareti esilissime, le quali sono ridotte in

pezzi e tagliate con la pietra focaia a quadretti di circa dieci centimetri di lato. Adagiata quindi la pellicola sopra una pala di ferro e distesavi sopra la foglia d'oro, viene esposta al fuoco, e riscaldata che sia vi si cola sopra un massello di vetro fuso e con apposito utensile ve lo si schiaccia. Ne risulta una piastrella sulla quale la foglia d'oro è ricoperta

prendono il tono aranciato, i verdi tendono all'azzurro e gli azzurri al violetto; quelle decorazioni invece, le quali, specialmente negli edifici aperti al culto, vanno guardate di consueto al chiarore delle lampade e dei ceri, si avvantaggiano nel colore in senso opposto, vale a dire come se andassero guardate con un qualche aumento di luce gialla, quando



CATTEDRA DI PARENZO

e tenuta aderente da una lastrina di vetro. Lo stesso processo si usa per l'argento, in luogo del quale però, per la miglior riuscita dello smalto, si fa uso del platino. Egli è poi evidente che variando il colore della pellicola di vetro si possono ottenere non solamente tutte le gradazioni di tinta dell'oro naturale, ma altresì quelle di tutte le varietà di colori visibili per trasparenza sull'oro, con effetti singolari e stupendi. „

Quelli delle stagnole colorate dei confetturieri!

“ Le piastrelle dorate, scrive invece Mr. JAMES

C. POWELL nel *Journal of the R. Institute of British Architects* (15 February, 1894, p. 250), si fabbricano ora con tal precisione che riescono uniformi di superficie e di colore; e quando le tessere ricavate da queste piastrelle vengono disposte perfettamente in piano, come in tanti mosaici moderni, esse, in luogo dell'effetto che ammiriamo nei mosaici antichi, producono piuttosto quello della carta dorata. Nell'esaminare le tessere degli antichi fondi d'oro possiamo persuaderci che molte di esse sono coperte imperfettamente dalla doratura, e che questa presenta al-

pure non si ricorre ad espedienti atti a correggere la freddezza della luce dell'ambiente, mettendo vetri rubino alle fiammelle e tende rosse alle finestre.

La cura delicata che gli antichi usavano nella scelta dell'oro per gli sfondi dei loro mosaici, delle loro pitture e perfino delle loro miniature, è dimostrata da gran numero di monumenti e codici antichi nei quali cotal genere di decorazioni sopravvive, e non fa meraviglia di trovarne traccia nel più bell'edificio cristiano dell'Istria. Il mosaico dell'arco trionfale del duomo di Parenzo presenta però altre particolarità di esecuzione, che lo fanno eccezionalmente importante e meritevole di rimanere iscritto tra i pochi preziosi esempi nei quali sia dato di studiare ed ammirare, con piena fiducia di trovarsi dinanzi ad un monumento autentico, la maestria dei nostri antenati nell'ottenere la maggiore luminosità d'effetto negli sfondi d'oro, combinata al luccichio di squame di pesce che impartisce tanta mobilità e tanta vita alle estese e lisce pareti e alle volte e cupole bizantine.

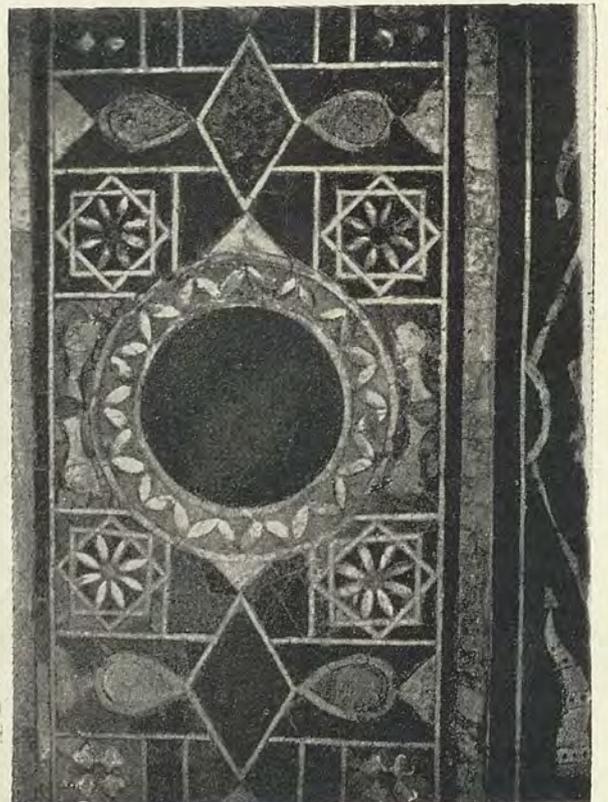
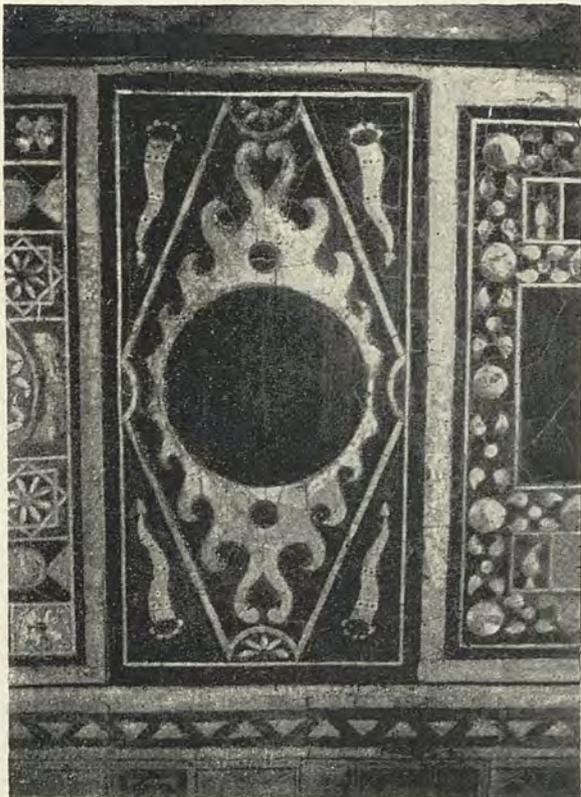
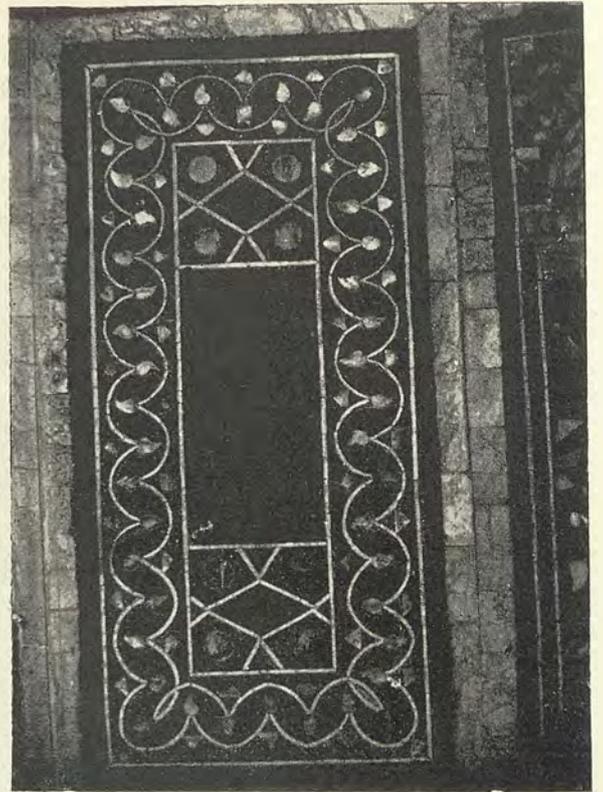
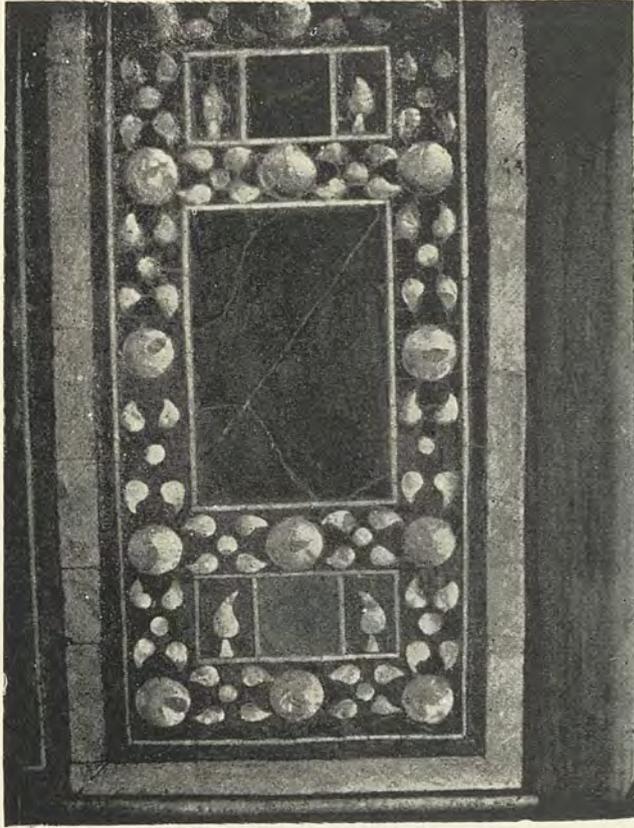
Il fondo d'oro nei mosaici di Parenzo è formato da tessere distribuite in giro alle linee perimetrali delle figure, raggianti da esse a ventaglio, e raggruppate a scaglioni sovrapposti, o in altro modo rispondenti alla natura della superficie che occupano. In ogni caso però, specialmente nel campo sovrastante alle figure degli Apostoli a sinistra, che potei esaminare perchè non ancor tocco dai restauratori, ciascuna tessera è inclinata dalla verticale di circa 30°, per modo che presenta la superficie esterna dorata perfettamente normale al piano nel quale si muovono i raggi visuali di chi, entrando nella basilica, guardi i mosaici che decorano la fronte dell'arco trionfale. Qualche piccola obliquazione della base delle tessere le rende convergenti in diversa misura, ora da un lato, or dall'altro, al piano delle figure, producendo in tal guisa, in combinazione colla diversità di grandezza di taglio e di commettitura delle tessere, quel particolare luccichio che dà ai fondi d'oro la mobilità di un tramonto, immaginato, secondo John Ruskin, traverso le piante dell'Eden. Che la luminosità fosse particolarmente apprezzata lo provano molte iscrizioni sui mosaici delle basiliche di Roma. Quella sull'abside dei Ss. Cosma e Damiano (526-530) dice fra altro: *raggia di lucenti smalti il tempio nel quale risplende la luce più preziosa della fede*; quella sull'oratorio di San Venanzio al Laterano (640-642): *con fulgore di smalti simile a quello del sacro fonte*; quella nell'absidiola di Santo Stefano Rotondo (VII secolo): *Vedi il tetto aurato, dalla celeste cupola, cosparso di stelle, risplendente della luce di cui è pieno*; quella dell'abside di Sant'Agnese fuori le mura (625-640): *L'aurca pittura si svolge dagli smalti commessi, e tiene insieme imprigionata quanta luce del giorno essa abbraccia. Sembrati che dalle nivee sorgenti l'aurora discenda tra le insinuantesi nebbie ad irrigare i campi di rugiada, e che purpureo pavone, fulgido di colore, mostri la luce dell'iridi sue gemmate.*<sup>1</sup> Le dorature dei fregi nelle vesti, degli emblemi e degli oggetti appartenenti alle figure nei mosaici di Parenzo, sono ottenute invece senza obliquare le lettere d'oro, ed impiegandole come quelle di smalto o di pietra.

Nella luminosità del fondo d'oro e in quella più sobria delle figure, i mosaici di Parenzo, come ogni altro monumento congenere degno di tal nome, mantengono distinta (e importa, lo ripeto, che tale si mantenga qual'era nell'intenzione degli artefici medioevali), la percezione differenziale della miriade di piccole superficie di vario colore e di varia natura e posizione che li compongono. È invero sorprendente questa facoltà di sintetizzare

cuni interstizi, traverso i quali si scorge il colore dello smalto, modificante il tono dell'oro. Fino ad un certo punto questo può essere conseguenza della imperfetta fabbricazione, ma è pur vero che gli antichi mosaicisti si guardarono bene di modificare ciò che trovarono tanto utile. Mi sono accorto che mantenendo lungo tempo le piastrelle dorate a un calore più intenso dell'ordinario, la foglia d'oro, qualunque protetta dalla superficie vitrea, si contrae in

alcuni punti, mostrando traverso le screpolature il colore del fondo. Coll'usare dunque ori applicati a varie temperature, su fondi di smalto di diverso colore, si può ottenere una grande varietà d'effetto, e col saldare le tessere a posto in modo che riflettano diversamente la luce, si può raggiungere quello dei mosaici antichi. „

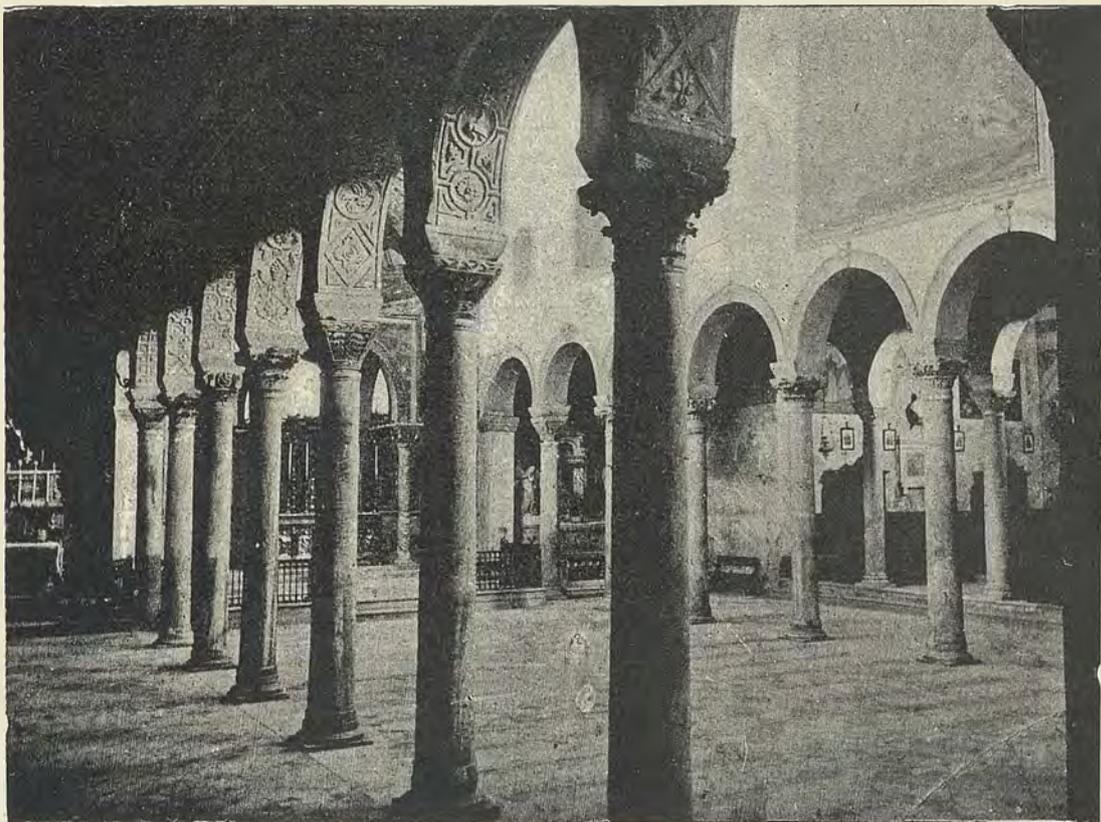
<sup>1</sup> Per chi volesse tentarne la traduzione letterale, trascrivo qui alcuni versi delle iscrizioni nei mo-



RIQUADRI NELL'ABSIDE DEL DUOMO DI PARENZO



MOSAICO DELL'ARCO TRIONFALE DEL DUOMO DI PARENZO



STUCCHI NEI SOTTARCHI DEL DUOMO DI PARENZO

le percezioni multiple, pur rimanendo attiva l'analisi dei loro componenti, e moltiplicandosi perciò il godimento estetico e l'intellettuale che ci procurano; nè è la vista soltanto che ne usufruisca. Anche nella esecuzione, evanescente per la musica, perenne nella architettura, è importante notare che in ogni tessera d'un mosaico, colle sue impercettibili varietà di superficie, di impasto, di taglio, ecc., come in ogni tocco di pennello o di scalpello o di bulino, v'ha una espressione individuale quanto nel modo di far emettere i suoni ad uno strumento musicale, e questo ci spiega perchè pur facendo la copia esattissima di un mosaico e collocando a posto, una ad una, le tessere ad imitazione delle antiche, si ottenga qualche cosa che dell'antico ha tutto, meno la vita, meno quel senso d'intimità che poteva prima stabilirsi fra noi e l'artefice originale.

\*  
\* \*

Tali sono i mosaici del duomo di Parenzo, vere decorazioni architettoniche, musica solidificata pur essi.

Di queste decorazioni si era già posto mano al restauro, quando visitai il monumento; e il restauro consisteva nel distaccare i mosaici su tela, nel raschiare la malta dalle committiture fra le tessere per poi avvicinare queste o riempirne gli interstizi con smalti o pietre, e nel riapplicarli in opera spianati sulla fronte, coll'aggiunta di nuovo fondo d'oro, a tessere uniformi color citrino-olivastro, allineate con inclinazione costante.

Tal metodo di restauro, se basta a conservare parte del materiale adoperato nei mosaici del secolo VI, distrugge però le caratteristiche più nobili di essi, quelle vale a dire che rivelano la profonda e delicata intuizione dell'effetto che risulta dalla mescolanza delle luci colorate, dalla distanza mantenuta fra tessera e tessera, dalla necessità di sopperire alla sottrazione di luce calda prodotta dall'ambiente, e da tutte le altre particolarità che concorrono a fare di quei mosaici un'opera d'arte capace di produrre diletto ed ammaestramento in molte e molte generazioni avvenire. Restaurandoli a quel modo finiranno invece al livello di un'opera industriale, valutabile a tanti fiorini il metro quadrato.<sup>1</sup>

saici medioevali romani, secondo la lettura del De Rossi:

Abside della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano (VI secolo):

*Aula dei claris radiat speciosa metallis  
In qua plus fidei lux pretiosa micat.*

Oratorio di San Venanzio nella basilica di San Giovanni Laterano (VII secolo):

*Ac sacri fontis simili fulgente metallo  
Providus instanter hoc copulavit opus.*

Absidiola della chiesa di Santo Stefano Rotondo (VII secolo):

*Aspicias auratum caelesti culmine tectum  
Astriferumque micans praeclare lumine fultum.*

Abside della basilica di Santa Agnese fuori le mura (VII secolo):

*Aurea concisis surgit pictura metallis  
Et complexa simul clauditur ipsa dies  
Fontibus e niveis credas aurora subire  
Correptas nubes roribus arva rigans,  
Vel qualem inter sidera lucem proferet irim  
Purpureusque pavo ipse colore nitens.*

Abside della chiesa di Santa Prassede (IX secolo):

*Emicat aula piaie variis decorata metallis.*

Cappella di San Zenone in Santa Prassede (IX secolo):

*Paschalis praesulis opus decor fulgit in aula.*

Abside della basilica di Santa Cecilia in Trastevere (IX secolo):

*Haec domus ampla micat variis fabricata metallis.*

Abside della chiesa di Santa Maria in Domnica (IX secolo):

*Nunc rutilat iugiter variis decorata metallis  
Et decus ecce suus splendet ceu Phoebus in orbe  
Qui post furva fugans tetrae velamina noctis...*

Abside della chiesa di San Marco (IX secolo):

*Salomoniaci fulgent sub sidere ritu.*

Abside della chiesa di Santa Maria in Trastevere (XII secolo):

*... divini rutilat fulgore decoris.*

Abside della basilica di San Paolo fuori le mura (XIII secolo):

*... fulget fulgente decore.*

<sup>1</sup> L'architetto JACKSON (o. c., III, 364) descrive l'«ammirabile sistema di conservazione col quale venne salvato da imminente rovina il mosaico dell'abside di San Giusto a Trieste, saldandolo nuovamente alla volta senza fargli perdere la genuina antichità»:

«Dopo aver rivestito il mosaico con sedici strati di carta, incollati uno sull'altro, fu costruita una centinatura lignea, saldata in gesso, per dargli un sostegno rigido. Demolita quindi la muratura della volta, e raschiata la malta che formava letto alle tessere del mosaico, fu loro steso sopra uno strato

Non intendo con ciò di dare suggerimenti a chicchessia, nè alla Commissione centrale di Vienna che fa assegnare somme cospicue per la conservazione del celebre duomo, nè ai restauratori che continuano a fare a Parenzo quello che nessuno ha detto loro di non fare nella basilica Labicana di Roma; ma avendo avuto la fortuna, che stimo grandissima, di vedere mosaici così importanti, sentivo il dovere di soddisfare un debito di gratitudine per gli ammaestramenti e il diletto che ne ho ricavato, verso la bella terra istriana, ben degna che quanto sopravvive di quel suo monumento le sia conservato integro ed autentico il più possibile.

GIACOMO BONI.

di cemento Portland e ricostruita la volta. In capo a due mesi, demolita la impalcatura, tolto il gesso e la carta, il mosaico riapparve perfettamente saldato, e senza che una sola tessera fosse andata fuor di posto. Le parti mancanti furono completate con intonaco dipinto. Se questo metodo ingegnoso fosse stato seguito a Venezia, i mosaicisti

moderni sarebbero rimasti privi di un'occasione di fare sfoggio del loro ingegno perverso, ed avrebbero perduto un affare lucroso; ma non avremmo avuto a deplorare l'inutile distruzione di tanta parte di ciò che rendeva sacra all'occhio dell'artista la basilica di San Marco. „

# NUOVI DOCUMENTI

## I pittori degli Erri o del R.

Nella storia dell'arte modenese, come rilevammo nello scritto "L'oratorio dell'ospedale della Morte", (Atti della Deputazione modenese di Storia patria, III, 3, 1885), non era fatta parola della famiglia dei pittori Erri, che per tutto il secolo xv si dedicò all'arte. La scoperta di un quadro di Agnolo e Bartolomeo degli Erri, ora nella R. Galleria Estense, ha eccitato sempre più il desiderio di avere ragguagli su quei due pittori e sugli altri della famiglia, che crebbe a ricchezza ed a potenza. Ora, grazie alle gentili comunicazioni ricevute dal Direttore dell'Archivio di Stato in Modena, ci è dato di aggiungere alle serie dei documenti editi nello scritto sopra citato molti altri che ne accrescono le cognizioni nostre intorno a quei pittori non indegni di studio.

Il quadro della Galleria Estense mette Agnolo e Bartolomeo degli Erri nella compagnia modenese dei Bonascia, dei Bianchi Ferrari e dei Munari, nella compagnia che si allinea parallelamente alla ferrarese dei Cosmè, dei Cossa, dei Roberti e dei Costa. Meno grandi di questi maestri, ma nobili rappresentanti del Rinascimento a Modena. I documenti si riferiscono a pitture decorative dei palazzi di Sassuolo, di San Martino in Rio e di Modena; e a piccoli lavori eseguiti di forzieri, di barde per la corte di Ferrara. Se noi pensiamo che anche i maggiori pittori di quella capitale artistica lavoravano intorno a simili cose, non ne arguiremo che gli Erri fossero tenuti in piccolo conto. A Bartolomeo degli Erri troviamo commesso il quadro dell'altar maggiore della chiesa di San Domenico in Modena, chiesa che conteneva anche affreschi di Bianchi Ferrari, e che potrebbe oggi, se il vento della distruzione non vi avesse soffiato

sopra, rappresentare l'arte modenese del bel Quattrocento.

I. Del R (Angelo). 1448, gennaio 1°, e 1450, luglio 27.

" M<sup>o</sup> Agnolo de Ierro (o M.<sup>o</sup> Agnolo del R) depinctore cittadino de Modena de hauere.... L. dexe march. per resto suo credito per hauere depincto in lanno passato 1447 una parte del muro de Saxuolo, ed in certi logi in lo palazzo de la citadella de Saxuolo....

" E die xxvij de luglio L. una. sol. dexe m. per lui da la spesa et fabrica de la stalla de campo-marzo, per sua mercede de fare rossa et depinzere la cornixe de la decta stalla. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Creditori e Debitori - Reg. Q, 1448, c. 55, 74 - Idem, id., 1450: Reg. S, c. 64.

II. Del R (M.<sup>o</sup> Benedetto). 1450, dicembre 28.

" A M.<sup>o</sup> Benedecto del R. depinctore in Modena... L. quatro s. dodexe march. per lo pretio de due lanze che lui dede al M.<sup>o</sup> Conte Francesco de la Mirandola Commissario del Ill. N. S. per mandare in campo in Garfagnana, et queste de commissione de mess. Alberigo Maleta etiam Commissario del prefato N. S. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Autentico, 2° semestre, 1450, c. 124.

III. Del R (Angelo). 1455, agosto 16.

" A M.<sup>o</sup> Agnolo del R. depinctore cittadino de Modena... L. dexe noue s. cinque march. per la valuta de uno paro de Barde grande da corsero com-prate da Iuj, facte fare de commissione dal Ill. N. S. et a la sua Signoria mandata. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Autentico, 1445, c. 178.

IV. Del R (Angelo). 1458, settembre 30 (Modena).

“ Ad Angelo da ler per conto de suo credito soldi desedoto. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Zornale de Intrata et Usita, A. - Conto Vecchio, 1458, c. 54.

V. Del R (Angelo). 1458.

“ Agnolo delere cittadino de Modena depinctore ... denari a lui dovuti per depintura del palazzo de Saxuolo, e funo dati al dicto Agnolo per uigore de letere dell' Ill.<sup>mo</sup> N. S. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori - Reg. B, 1458, c. 32.

VI. Del R (Pellegrino). 1459.

L. 50 march. a lui prestate.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori, 1459, c. 53.

VII. Del R (Pellegrino). 1459, dicembre.

L. 4 c s. 10 m. dovute da Pelegrino delere depinctore ed a lui date per conto de suo credito de depiutura per l'anno 1457.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori, 1459, c. 58.

VIII. Del R (Angelo). 1459, dicembre.

L. una march. ceduta ad “ Agnolo delere depinctore „ per conto de suo credito de depintura per l'anno 1457.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori, 1459, c. 58.

IX. Del R (Angelo). 1459, giugno 18, luglio 7, agosto 1, ottobre 4, novembre 13.

“ A M.<sup>ro</sup> Agnolo dele R depintor per conto de lopera il fa a Saxuolo libre dodexe contanti a Luj.

“ Altri dinari a lui dati pel d.<sup>o</sup> lavoro. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Zornale, 1459. c. 36, 40, 47, 52, 57.

X. Del R (Angelo). 1459.

Dinari dovuti ad “ Agnolo delere depinctore cittadino de Modena el quale tolsse a depinzere le stantie del Palazzo nouo de la Citadela de Saxuolo del Ill.<sup>mo</sup> N. S. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori, 1459, c. 13.

XI.

Mcccclviii<sup>o</sup>.

... ..  
E adi 27 nouembre: le infrascripte quantitate de dinari che se fano bone ad Manfredo cauallarino hactenus Podesta de San Martino in Rio per altretanti lui assigna hauere spesi et pagati contati ale persone Infrascripte in far laurare de commissione del nostro Illu.<sup>mo</sup> Signore nel palazzo de la Soa Ex.<sup>ta</sup> la, ut Infra videlicet.

... ..  
E adi 18 de zugno L. doa et s. dese Regiani contati a m.<sup>ro</sup> Peregrino del R depinctore in Modena per merceгна del arme ducale depincte nela facia del palazzo veduo li per maestro Nicolo de Canodustria depinctore in casa del dicto m.<sup>ro</sup> peregrino cum vno garzone a spese del dicto Podesta . . . . . L. 2. 10. 0.

E adi dicto L. doa et s. septi contati al dicto per braza quarantasepte de frixo facto per dicto m.<sup>ro</sup> Nicolo nela facia difora del palazzo vecchio predicto a s. vno il brazo . . . . . L. 2. 7. 0.

E adi dicto L. vna et s. dese contati al dicto per soa merceгна de depinzere de soi colori a spese de dicto Podesta duj caminj ale diuise del prefato Signore nostro a s. quindecim luno de pacto.

L. 1. 10. 0.

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Stato. Paesi. Reggio. Libro “ Autenticus Massarij Regij secundi semestris „ segnato Q, a c. 145.

XII. Del R (Angelo). 1460, aprile 30.

“ Agnolo delere depinctore Citadino de Modena de dare... L. duxento trentanna soldi noue march. per una sua raxon de dinari a luj dacti per cagione de depintura per luj facta al palazzo de la Citadela de Saxolo. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro Resti, 1460, c. 68.

XIII. Del R (Angelo). 1460, aprile 30.

“ Agnolo delere depinctore cittadino de Modena de auere... L. una march. per una sua raxon de una arma depinta ale moline de la bastia de Cexi. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro Resti, 1460, c. 47.

XIV. Del R (Pellegrino). 1460, aprile 30.

“ Pelegrino delere Citadino de Modena de auere die ultimo de aprile L. quatro soldi dexe marche-

xani per una sua raxone per depintura de tre colone in lo castelo de Modena. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro Resti, 1460, c. 47.

XV. Del R (Angelo e Pellegrino). 1460.

“ Agnolo e Pellegrino de lere pittori, creditori della Camera sin dall'anno 1457. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro E, 1460, Debitori e Creditori, c. 54.

XVI. Del R (Pellegrino). 1460, luglio 5.

“ Denari a lui dati per conto di Angelo delere depintore. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro E, 1460, Debitori e Creditori, c. 32.

XVII. Del R (Angelo). 1460, agosto 29.

“ ... a m.<sup>o</sup> Agnolo de lere depintore per sua merzegna de auere depinto nape tre de camino, et per imbianchire una guarda camera del S.<sup>re</sup> et per depinzere cantinele 47 per la guarda camera et per stara 2 1/2 de calzina bianca per dicti lauoreri. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro E, 1460, Debitori e Creditori, c. 70.

XVIII. Del R (Angelo). 1460.

“ Agnolo de lere depintore Citadino de Modena, el quale tolse ad depinzere le stantie del palazzo de Saxolo de lo Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>re</sup>

“ Pitture fatte dal fratel suo Bartolomeo in quel palazzo.

“ Lavori e pitture fatte da d.<sup>o</sup> M.<sup>re</sup> Angelo nel Castello di Modena. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro E, 1460, Debitori e Creditori, c. 32, 76.

XIX. Del R (Angelo). 1460.

“ Staia due di calce bianca data ad Agnolo delere per servirsene in lavori del Palazzo di Sassuolo. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro E, 1460, Debitori e Creditori, c. 48.

XX. Mcccclx.

“ E die xvij de decembre L. setecento otanta s. quindexe d. due marchesine per lei ad agnolo delere depintore per altre tanto monta le depintore facte per mastro Bertolamio suo fratello in le stantie del palazzo sopradito (de Saxolo), como apare

partitamente in questo C. 32, Et etiam apare per vna scritta de manno de m.<sup>o</sup> piedro da ronchogallo sopradicto sotoscrita de mano del Spectabile generale factore del Ill.<sup>mo</sup> nostro Signore Registrata in registro de questo anno.

“ Posto dicto agnolo deba auere in questo C. 32 . . . . . L. vij<sup>o</sup> lxxx s. xv d. ij. „

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Paesi. Modena, Massaria. Libro Debitori et Creditori, E, a c. 76.

XXI. Del R (Pellegrino). 1460.

“ L. 50 march. dovute a Pelegrino de lere citadino de Modena. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro E, 1460, Debitori e Creditori, c. 32.

XXII.

Mcccclx (*nel dare*).

“ Agnolo delere depintore Citadino de modena el quale tolse ad depinzere le stantie del palazzo de saxolo del Ill.<sup>mo</sup> Nostro Signore, de dare die primo de zenaro L. duxento sete marchesine per una sua raxon per dinari a luj dacti per dicta cagione in lo proximo anno passato leuate da libro D.

C. 13. L. cc vij. s. — d. —

“ E die xvij de zugno L. cinquanta a lui contati per zan de antonio da Roma al zornale E.

C. 53. Lire L. s. — d. —

“ E die vltimo dicto L. duxento trenta vno s. noue marchesini per vna sua raxon per dicta ragione, leuata da libro Resti G.

C. 68. L. ccxxxj. s. viiij. d. —

“ E die v. de luglio L. vinticique marchesine per luj a pelegrino delere contanti per zan de antonio da roma al zornale E.

C. 55. L. xxv. s. — d. —

“ E di vltimo de decembre L. duxento setantadue s. sej d. duj marchesini per luj ad antonio de mastro francesco da Roma banhero, posti a credito al dicto Antonio in questo.

C. 109. L. cclxxij. s. vj. d. ij.

Mcccclx (*nell'avere*).

“ Agnolo delere depintore controscrito de auere die xvij de decembre le infrascrite quantita de dinari per altritanti monta le infrascrite depinture facte per bertolamio suo fratello in le infrascrite stantie del palazzo de Saxolo del Ill.<sup>mo</sup> Nostro Signore videlicet.

“ Primo in lo studio del prefato Nostro Signore, figure quattro facte in verde con casamenti lezilj et altre cose . . . . . L. 16. 0. 0.

“ Item per lauori facti in la camera deli angeli del prefato Nostro Signore . . . L. 25. 0. 0.

“ Item in la guarda camara de dicta camara. L. 04. 0. 0.

“ Item in la anticamara et in la guarda camara sua . . . L. 15. 0. 0.

“ Item in la Capella . . . L. 12. 0. 0.

“ Item in la salla del granaro con la scala. L. 30. 0. 0.

“ Item in la Camara et guardacamara del conte lorenzo . . . L. 20. 0. 0.

Item vna arma ducale sopra il curtille. L. 18. 0. 0.

Item in lo palazzo nouo, la salla con il tribo dela scala . . . L. 50. 0. 0.

“ Item Camare due et guardacamare presso dicto salla . . . L. 40. 0. 0.

“ Item la loza terena sotto dicto palazzo. L. 50. 0. 0.

“ Item camare due terene con guarda camare presso dicta loza . . . L. 42. 0. 0.

“ Item la loza dal pozo . . . L. 80. 0. 0.

“ Item vna camara et guardacamara et stantia da dest.<sup>o</sup>, con lo andito in lo zardino. L. 35. 0. 0.

“ Item merli 19 in lo zardino con la fazada sino in tera, et per vno friso et per la fazata presso la Caneua in tuto . . . L. 20. 0. 0.

“ Item merli 42 con la . . . Caneua con il trauerso che sera il canale et con la fazata, in tuto L. 37. 16. 0.

“ Item merli 22 al intrata del curtile, et per Ristoro de altri merli che se butono zoso per fare la loza dal pozo con la fazata sino in tera. L. 15. 8. 0.

“ Item merli 33 al palazzo vechio dal granaro con la fazada sino in tera . . . L. 33. 0. 0.

“ Item merli 32 al palazzo nouo con frisi et antipeti . . . L. 16. 0. 0.

“ Item Caminj 12 facti in più loghi. L. 12. 0. 0.

“ Item merli 25 facti due volte verso sechia al palazzo nouo, li quali caschono per lo mal tempo. L. 30. 0. 0.

“ Item merli 20 con bechadeli et antipeti al baladore de sopra . . . L. 20. 0. 0.

“ Item braza 50 de tella depinta per peze da sparauero . . . L. 02. 10. 0.

“ Item merli 7 et arme ducale facte ala stala. L. 10. 0. 0.

“ Item Cantinelle 1500 a misura ferarexe ad

<sup>1</sup> Lacuna nel testo.

raxon de soldi vno denari duj luno facte in lo palazzo dal granaro suxo et zoxo, in lo palazzo nouo et in la loza et camara et guarda camara del zardino coreddori a trauerso el cortile et sala, montano in tuto ad raxon predicta . . . L. 87. 10. 0

“ Item Casele 296 poste in opera in lo solaro del palazzo nouo depinti con putinj che teneno le arme et diuise del Signore alte per vno e mezo, et lunge per vno et vno quarto a raxon de soldi 1 denari 4 luna, montano in tuto . . . L. 19. 14. 8.

“ Item cornisoti 177 computadi frisi 18 per lo palazzo del granaro, per lo palazzo nouo, et per la loza et Camara, et guardacamara del zardino ad raxon de soldi 4, denari 6 luno montano in tuto L. 39. 16. 6.

“ Sono in tuto L. setecento otanta s. quindexe d. duj marchesini. Como apare per vna scritta de mano de m.<sup>o</sup> piedro da roncogallo marangone da ferrara sottoscrita de manno del spectabile generale factore. Registrata in registro de questo anno.

“ Posto a debito ala spesa dela fabricha del dicto palazzo in questo.

C. 76. L. vij<sup>o</sup> lxxx s. xv. d. ij.

“ Die dicto L. cinque marchesine per sua fadiga et magisterio de auere racunzato in tre camare in lo castelo de modena depinte in piu loghi doue era guasto et racunzare doue era vna sponda de muro, et doue se he facte fenestre quatro de nouo, et fare vna arma in la Camara grande del Signore doue era vna fenestra la quale fue serada, como apare per vna scritta de manno de m.<sup>o</sup> piedro sopradicto, sotoscrita de manno del Spectabile generale factore, in registro de questo anno. Posto ad spesa a libro autentico E.

C. 129. L. v. s. — d. —

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Paesi, Modena, Masseria - Libro Debitori et Creditori E, a carte 32.

XXIII. Del R (Pellegrino ed Angelo). 1461, giugno 9.

“ Stara 11 di calce bianca e pesi 7 de garauella dati a Pelegrino de Ler la quale roba fu mandata a Saxuolo per imbianchire. „

“ Ad Angelo deler depintore libre uintidue, soldi octo marches. contato a luj e per luj a m.<sup>o</sup> Pelegrino suo fradello, li quali se gli dette perche andassino a lauorare a saxuolo, che se gli haurano a scontar in dicti lauoreri. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Masseria. Zornale de Intrata e Uscita - 1461, c. 53 - Idem, id. Libro F. Debitori e Creditori - 1461, c. 76.

XXIV. Del R (Pellegrino). 1461, settembre 9.

“ L. 50 di marchesani riscossi da M.<sup>ro</sup> Pellegrino de Ler di commissione del Conte Gio: Francesco della Mirandola. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Zornale de Intrata e Uscita - 1461, c. 65.

XXV. Del R (Angelo e fratello). 1461, dicembre 31.

“ L. centonouantanoue soldi quatorde march. per lei ad Agnolo de lere depintore per altrettanto monta le depinture per lui et suo fratello facte in lo presente anno in lo palazzo de saxolo. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro F. Debitori e Creditori - 1461, c. 59.

XXVI. Del R (Pellegrino). 1461.

“ A Pellegrino de ler cittadino de Modena per conto de suo credito lib. sessanta march.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Zornale de Intrata e Uscita - 1461, c. 39.

XXVII. Del R (Angelo e Bartolomeo). 1461, giugno 9.

“ Agnolo delere depintore de dare die viiij de zugno L. uintidue soldi otto marchexani per lui a Bartolome suo fratello per andare a laurare a saxolo in lo palazzo del Ill.<sup>mo</sup> S. N. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Lib. F. Debitori e Creditori - 1461, c. 81.

XXVIII. Del R (Pellegrino). 1461-1462.

“ Denari (L. 60 march.) dati in prestito a Pellegrino de Lero.

“ Altre L. 250 m. da lui dovute. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Lib. F. Creditori e Debitori - 1461, c. 70, 113 - Idem, id. 1462 - Lib. G., c. 39.

XXIX. Del R (Pellegrino). 1461, dicembre.

Denari a Pellegrino delere pei lavori di Sassuolo.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Lib. F. (autentico). Creditori e Debitori - 1461, c. 51.

XXX. Mcccclxi (*nel dare*).

“ Spesa e fabrica de San martino In Rio, de dare Lire cinquecento quindese soldi desedocto dinari dese de moneta Regiana, per piu laureri facti, per diuersi magistri nel palazzo de San martin suprascripto leuata la debba hauere dal libro R. debitori et creditori 1460.

C. 192. L. v.<sup>o</sup> xv. s. xviiij d. x.

“ E de dare adi 8 de zugno 1461, lire cento desesepte soldi sedese et denari octo de dicta moneta, et per lei a magistro Bertolame da Bollogna, et magistro Antonio rognon compagnij depintorj, per sua fatiga et maisterio de hauere depinto et Inbianchito, parte del palazzo de San Martino In Rio per loro facto, con loro dacordo e stimato per Magistro gerardo depintore, et como per Mandato de magistro pedro da ronchogale Magistro Inzignero dela canera del nostro Ill.<sup>mo</sup> Signore appare bollato et signato, per il Sp. presciano di prisciani, Ducale factore generale, Registrato nel registro dele lettere di questa Massaria del presente anno C. 18, e posto che dicti Magistro Bertolamio et magistro Antonio debbano hauere In questo 138.

L. cxvij s. xvij d. viij.

“ E adi 10 de agosto, Lire cinquecento septantanoue et soldi noue de moneta Regiana valuta de lire 507 s. 1. d. 2 de marchesini, che suon la valuta de f. 181. s. 5 d. 2 marchesini in ragione de s. 56 marchesini per fiorino, e de lire 3. s. 4 Regiani per fiorino, et per lei a Magistro pelegrin de lere m.<sup>ro</sup> Bertolamio et magistro angelo depintori, per sua faticha e magisterio de hauere depinto parte del pallazo de San martino in Rio, et cussi hauere dado de Bianco parte de quello tarsado, de acordo cum m.<sup>ro</sup> gerardo depintore, et como per Mandato apare de magistro pedro da ronchogalo suprascripto et segnato per il sp. prisciano de prisciani Ducale factore generale Registrato nel Registro dele lettere di questa Massaria del presente anno c. 18 e posto che dicto Magistro pelegrin et compagni debbano haver in questo.

L. v.<sup>o</sup> lxxviiij s. viiiij.<sup>o</sup> d. —

Mcccclxi (*nell'auere*).

“ Spexa e fabrica de San martino contrascripto, de hauere lire Mille dosento tredexe, soldi quatro et dinari sei, post la debba dare al libro L debitori et creditori 1462. . L. Mccxiij s. iiij d. vj.

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Stato. Paesi. Reggio. Libro. Debitores et Creditores Massarie Regij - 1461, segnato S, a carte 133.

XXXI.

Mcccclxi (*nel dare*).

“ M.<sup>ro</sup> Bertolamio et compagni depintori, che depinsero a San martino In Rio, deno dare adi 11 de zugno L. trentasepte soldi octo dinari octo zoe per lorj contati per la mita a magistro Giacomo suo fratello, et per l'altra mita a magistro Antonio

rognon suo compagno, per le mane de Bonuexin del tinto, al zornale S. 1461.

70. L. xxxvij s. viij d. viij.

“ E adi ultimo de dexembre lire sessantaotto de dicta moneta, e per loro a Baldisera da Suncino che fu podesta de San martino in Riou per altrettanti, che dicti magistri hebbeno da lui nel tempo che era podesta li per parte dela contrascripta sua ragione, como confessone cussi essere il uero epsi magistri. In presentia depso baldisera, et post che dicto Baldisera debba hauere In questo.

C. 133. L. lxxvij s. -- d. —

“ E deno dare lire dodexe et soldi octo post debbano hauere al libro L debitori et creditori 1462.

C. 125. L. xij s. viij. d. —

Mcccclxi (*nell'auere*).

“ M.<sup>ro</sup> Bertolamio da bollogna et M.<sup>ro</sup> Antonio Rognone compagni depintori deno hauere adi 8 de zugno 1461, Lire cento desepte soldi sedexe et dinari octo de moneta Regiana, per sua faticha e, magisterio, de hauere depinti et Inbianchito, parte del pallazo de San martino In rio, per loro facti, con loro dacordo estimati, per magistro gerardo depintore, como appare per mandato de magistro pedro da Ronchogalo magistro Inzignero del nostro Ill.<sup>mo</sup> Signore bollato e signato, per il Sp. prisciano di prisciani ducale factore generale Registrato nel Registro dele lettere di questa Massaria del presente anno c. 18, e posto che la spesa dela fabrica del Lauorero de San martino predicto debba dare In questo. C. 133. L. cxvij s. xvj. d. viij.

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Stato. Paesi. Reggio. Libro. Debitores et Creditores Massarie Regij - 1461, segnato S, a carte 138.

XXXII.

Mcccclxi (*nel dare*).

“ M.<sup>ro</sup> Pelegino de Lere et compagni depintori contrascripti deno dare adi 10 de agosto 1461, Lire docento de moneta Regiana et per lorj al Sp. Bonuesini dale carte officiale ducale de Sallina di Regio per altrettanti che epsj Magistri pelegino et compagni hebbeno del anno passato 1460 da epso Bonuesino per parte de pagamento del contrascripto suo credito, Et post che dicto Bonuexino debba hauere In questo a c. 135. L. cc. s. — d. —

“ E adi dicto, lire cento de dicta moneta, et per lori al Sp. prisciano di prisciani ducale factore generale, per altrettanti che epsi Magistro pelegino et compagni hebbeno del mese de luglio nel anno

passato 1460, in la cita de moneta, per parte del contrascripto suo credito, e postochel prefacto Sp. prisciano debba hauere In questo a

c. 140. L. c. s. — d. —

“ E adi 15 del dicto lire dosento septantanoue et soldi noue li conto per lo Massaro Baldisera scaiole, al zornale S. 1461.

c. 77. — L. cclxxviiiij. s. viiiij<sup>o</sup> d. — „

Mcccclxi (*nell'auere*).

“ Magistro pelegino de lere, M.<sup>ro</sup> Angelo et magistro Bertolamio depintori deno hauere adi 10 de agosto 1461, lire cinquecento septantacinque, et soldi noue de moneta Regiana, per la valuta de lire 507 s. 1 d. 2 de marchesine, che sum la valuta de fiorini 181. et s. 5. d. 2 marchesini In ragione de s. 56. per fiorino de marchesini, e de L. 3 s. 4. de Regiani per sua faticha e magisterio de hauere depinti parte del pallazo de San martino In Riou, e cussi hauere dado del Bianco parte de quello tarsado, de acordo cum magistro gerardo depintore, como appare per mandato de magistro pedro da ronchogalo, magistro Inzegnero dela camera del nostro Ill.<sup>mo</sup> Signore bollato, et signato per il Sp. prisciano di prisciani ducale factore senerale Registrato nel Registro delle lettere di questa Massaria del presente anno c. 18 e posto che la spesa dela fabrica del lauorero de San martino predicto debba dare in questo.

C. 133. L. v<sup>o</sup> lxxviiiij<sup>o</sup> s. viiiij<sup>o</sup> d. — „

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Paesi, Reggio. Libro “ Debitores et Creditores Massarie Regij „ - 1461, segnato S, a c. 139.

XXXIII.

Mcccclxi (*nel dare*).

“ Sp. Prisciano factore contrascripto, de dare lire cento de moneta Regiana, post il debba hauere al libro L. debitori et creditori 1462.

c. 126. — L. c. s. — d. — „

Mcccclxi (*nell'auere*).

“ Sp. Prisciano di prisciani factore generale del nostro Ill.<sup>mo</sup> Signore de hauere adi 10 de agosto del anno suprascripto, liro cento de moneta regiana, e per lui da magistro pelegino de lere et compagni depintorj che depinsero parte del pallazo de San martino In rio, e che deno del bianco a parte de quello tarsado, per altrettantichel prefacto Sp. prisciano pago ad epsi magistri nel mese di luglio del anno proximo passato 1460 in modena,

come appare per vno mandato de magistro pedro da ronchogalo ducale, signato e bollato per il prefacto Sp. prisciano, Registrato nel Registro dele lettere de questa Massaria del presente anno c. 18 et post che dicti Magistro pelegrino et compagni debbano dare in questo c. 139. — L c. s. — d. — „

R. Archivio di Stato in Modena. Camera Ducale. Stato, Paesi, Reggio. Libro "Debitores et Creditores Massarie Regiis", - 1461, a c. 140.

## XXXIV.

" In christi nomine amen anno a natiuitate eiusdem millesimo quadringentesimo nonagesimo quinto indictione tertiadecima die decimo septimo mensis septembris.

" Nicolaus filius quondam lodouici de tassoni-bus Ciuis et habitator Ciuitatis mutine in contrata bechariorum Sanus per gratiam domini nostri Jhesu christi mente sensu et intellectu licet corpore languens et quia nil certius morte et nil incertius hora mortis intestatusque decedere nollens suarum rerum et bonorum per presens nuncupatum testamentum sine scriptis in hunc modum facere procurauit et fecit.

" Actum mutine in domo habitationis dicti testatoris in contrata bechariorum in quadam Camera presentibus testibus ad hec habitis et ab ipso testatore ore proprio vocatis et rogatis videlicet venerabile viro fratre francisco maria filio Ser iohannis de morano preposito sancti luce extra muros habitatore Eximij artium et medicine doctore magistro toma filio quondam Nicolai de grassetis habitatore in contrata Castelarij magistro francisco quondam Ser dulcibenj de Cananzarinis habitatore in contrata plope francisco quondam luce petrezani habitatore in contrata bechariorum alexandro filio lodouici de blanchis habitatore in contrata predicta Baldasare filio magistri angeli del herro habitatore contrate sancti geminianj pictore Antonio maria quondam ser baldasaris de tassoni-bus habitatore contrate bechariorum et Gaspare quondam marsilij de parma barbitonsore habitatore contrate plope seu asini omnibus ciuibus et habitatoribus mutine.

R. Archivio di Stato in Modena. Corporazioni soppresse. - Modena. Monastero di Sant'Eufemia.

## XXXV. Del R (Angelo). 1462.

" Agnollo de Lere depintore citadin de Modena de auere die primo de zenaro per resto de

una sua raxon per auere depinto in lo palazzo de Saxolo de lo Ill.<sup>mo</sup> N. S. L. cxlii, sol. xvii, den. x. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Lib. G., Debitori e Creditori, 1461, c. 25.

## XXXVI. Del R (Angelo e Pellegrino). 1462.

Gabelle dovute da " Agnolo e Pelegrin delero. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Lib. G., Debitori e Creditori, 1467, c. 69.

## XXXVII. Del R (Pellegrino). 1462.

Denari dati a " pelegrino de Lere. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena. Massaria. Lib. G., Debitori e Creditori, 1462, c. 83.

## XXXVIII. Del R (Pellegrino). 1462, agosto 11.

" Pelegrino de ler citadino di Modena per conto di den. prestati libre dosentocinquanta. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena. Massaria. Zornale de Intrata et Uscita, 1462, c. 60.

## XXXIX. Del R (Angelo). 1462.

" Agnolo de Lere citadino de Modena de auere.... soldi noue den. dexe march. per resto de una sua raxon de depintoria. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro Resti, 1467, carte 17.

## XXXX. Del R (Pellegrino). 1462, dicembre, 9.

" L. 28. s. 11. d. 8. march. .... a Pelegrin delere Cittadin de Modena per presio de quadrelli 8166 hauiti da lui.... conducti al lauorero a sue spese, " cioè alla fabrica „ de la Reduction de le gabelle de Modena insieme in la uia in uolta.

" L. sei march. per lo presio de capi 1500 per lei hauiti da Pelegrin predicto. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Lib. G., Debitori e Creditori, 1462, c. 110-111.

## XXXXI. Del R (Angelo). 1462.

Denari dovuti per Gabelle da Agnolo de lere citadino di Modena.

Denari a lui dovuti dai Comuni ed uomini delle Podestarie di Monfestino, Vignola e Savignano.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria - Lib. G., Debitori e Creditori, 1462, c. 113.

## XXXXII. Del R Pellegrino, 1463.

Tavelle e quadrelli dati da " Pelegrino del R „ per un forno ed una stufa nel castello di Modena.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Borsii Epistolarum - Reg. 1463-64, c. 25.

XXXXIII. Del R (Angelo). 1463, aprile 4 e 26 (Ferrara).

Ordine dato dal Duca Borso di pagare " le quatro para de barde.... a quello maestro Angelo dal quale tu le hai tolte non ha ragione de septe fiorini doro il paro.... ma a ragione di sei. „

Ordini dati per altre due paia di Barde.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Borsii Epist. - Reg. 1463-64, c. 32, 35.

XXXXIV. Del R (Angelo e Pellegrino). 1463, aprile.

" A M.<sup>r</sup> Agnolo de Lere depintore L. 66. s. 4 march. ecc. — a peregrino de Ler suo compagno per prixio de para quatro de Barde da cavallo mandate alo Ill. S. Nro Duca. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Zornale de Intrata et Uscita, 1463 - Conto nouo, c. 48.

XXXXV. Del R (Angelo). 1463, ottobre.

" Agnolo delere depintore dene auere L. 25. s. 16 m. per depintura de Cantinelle ed altri lauoreri depinti in lo Castelo de Modena. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori, 1463 - Reg. H, c. 73.

XXXXVI. Del R (Pellegrino). 1463, novembre 14, dicembre.

L. 10 m. " a Peregrino delere.... per conto de quello doueua hauere per dipinzere merli a Saxollo. „

Altri denari a lui douuti, ecc.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Zornale de Intrata et ussita, 1463. - Conto nouo, c. 74, 81. — Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori, 1463 - Reg. H, c. 76.

XXXXVII. Del R (Pellegrino). 1464, aprile 27, (Ferrara).

Ordine dato a " Peregino delere, chel ne douesse fare tre para de barde, ecc. „ Sollicitazioni a lui fatte pel compimento delle stesse.

Denari a lui pagati.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Borsii Epist. - Reg. 1463-64, c. LXVIJ-LXXVIJ. — Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Libro de la raxon de la Massaria de Modena, 1463 (39), c. 76.

XXXXVIII. Del R (Pellegrino ed Angelo) 1464.

" Den. dovuti a Pellegrino delere cittadino de Modena... per dipintura di merli raso senza be-

chadeli.... dipinti per Ley al palazzo de Saxolo del Ill.<sup>mo</sup> N. S. duca.... e per lui ad Agnolo Delere depintore „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Debitori e Creditori - Reg. I, 1464, c. 39, 67, 94.

XXXXIX.

" In Christi nomine amen. Anno a Nativitate Eiusdem Millesimo quadringentesimo sexagesimo quarto Indictione duodecima, die decimo octavo mensis decembris. Egregius et Commendabilis vir Dominus frater Ioannes natus quondam Bartolomei de foliano, Civis et abitator Mutine, in cinquantina Sancti Geminiani, terciij ordinis beati francisci, Sanus per dei gratiam corpore, mente, sensu, visu, auditu et Intellectu, tamen quia nihil est certius morte, ac Incertius hora eius, nolens presenti obmisso testamento decedere. Idcirco omnium suorum honorum et rerum dispositionem, per presens nuncupatiuum testamentum sine scriptis facere procuravit et in hunc modum fecit videlicet. . . .

" Actum Mutine in domo dicti testatoris, a latere Superiori in quadam Camera presentibus testibus ad hec habitis, uocatis, et ore proprio Ipsius testatoris rogatis videlicet Egregijs viris Antonio nato Clarissimi Doctoris Domini Baptiste de Benedelio, Magistro Angelo de erris pictore, et Georgio Ipsius magistri Angeli de erris filio, Zoanne de Mignanis beccario, Tadeo de Zarlatis Christophoro de francerijs cymatore, et Matteo de Gaydis barbitonsore, omnibus ciuibus, et habitatoribus Mutine, et ipsum testatorem cognoscentibus.

" Ego Ioannes tuella Mutinensis natus quondam Iacobi publicus apostolica et Imperiali auctoritatibus Notarius, predictis Interfui, ac ore proprio Ipsius testatoris rogatus scripsi, Ipsumque testatorem, dictos ue testes cognoui, atque Signo et nomine meis consuetis publicauui. „

R. Archivio di Stato in Modena. Corporazioni soppresse, Modena. Monastero di S. Eufemia - B<sup>a</sup> 1795.

L. Del R (Angelo e Pellegrino). 1464, dicembre 26.

" Angelo e pelegrino deler depintori nostri cittadini che li domandano il pagamento di L. 25 di march. per mercede de merli cum Beccadelli et parte senza Beccadelli, li qualli de lanno passato 1463 ni dipinseron a Saxuolo. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Massaria. Borsii Epist. - Reg. 1463.64, c. LXXXI.

LI. Del R (Pellegrino). 1466, aprile.

“ L. 15 m. dovute a Pelegrin del R Citadino dj Modena. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Debitori e Creditori - 1466, c. 87.

LII. Del R (Bartolomeo). 1467, marzo 12.

“ Iesus.

“ In christi nomine Amen. De lanno del 1467 adi .xy. del mese de marzo li venerabilj padri zoe frate Antonio da braxa priore del conuento de sancto domenego da modena frate zordano da modena subpriore delo dlcto couento. frate pedro dalamagna frate Andrea da bergamo. frate Marcho da Modena, e, frate Gregorio da modena sono conenutj cum maistro Bertholameo deler penctore per fare Indorare, e, penzere la tauola delo altare mazore per lo Infra scripto modo, e, Infra scripti capitulj.

“ Prima che luy habia a Indorare la dita tauola richamente de oro fino In tuti quili logi che fa bisogno.

“ Item che luy habia a depinzere quele figure che achadeno In la dicta tauola de azuro oltra marino, e, de altri colorj finj cum quili ystorlali che uano In lo pede secundo la voluntade deli fratj che se trouarano nel tempo che hauera a depinzere la dicta tauola a laude de competente maistro.

“ Item che luy habia a fare tore zoso, e, metere In su lo altare la dicta tauola a tutj soy spese.

“ *Item che luy sia obligato a lauorare In la dicta tauola secundo che lie sara dato dinarj.*

“ *Item che tuta uolta che lie sia dato la summa de quatrocento libre luy sia obligato dar finita e posta suso lo altare nel spacio de vno anno, e, mezo, e, de lo resto habi aspectare li fratj secundo che loro potranno trouari li dinarj.*

“ Item che luy la habia a fare si factamente che la habia a durare e, mantegnirse.

“ Item che facendo li fratj fare a soy spesi la copia che ua da cercho luy la habia a depenzere de azuro fino cum li listellj de oro fino secundochel Ie achadera In li spacij.

“ Item che facendo li frati fare a soy spese la coltrina de tela, luy la habia a depinzere cum quelli figure che parera ali fratj che serano In quello tempo metendo li diademj de oro fino, e, facendo da cercho vno friso secundo che parera

ali fratj, e, questo per presio de ducatj dosento se-santa venetiani de bono oro, e, Iusto pesso.

“ In fermeza deli supradicti pactj, e, conuen-tione, li supradictj fratj alo supradicto maistro e, quelli citadinj che se trouarano presentj, senno subscripto cum la propria mane.

“ Ego frater antonius de brixia prior conuen-tus sancti dominici de mutina predictis consensi et propria manu scripsi.

“ Ego frater zordani de mutina supprior predictis interfui et consensi et propria manu subscripsi.

“ Ego frater petrus de alemania predictis in-terfui et propria manu scripsi.

“ Ego frater andreas de pergamo predictis In-terfui et consensi et propria manu scripsi.

“ Ego frater marchus de mutina predictis in-terfui et consensi et propria manu scripsi.

“ Ego frater gregorius de mutina predictis in-terfui et consensi.

“ Ego talbignanus de talbignanis ciuis mutine notarius et syndicus dicti Monasterii sancti domi-nici, predictis omnibus et singulis vna cum supra-scriptis fratribus presens fui ac rogatus subscribere subscripsi manu propria.

“ Io lodouigo tasson fuy prexente ale sopra-scite cosse e de volonta de soprascripte adi anni et messe soprascripti ey facta questa scritta de mia propria mano.

“ Ego Alexander de fontana notarius supra-scriptis omnibus presens fui et me manu propria subscripsi.

“ Io Angello de lere, et Bertolame de lere siamo conuento ale sopra scrite Capitolle E cosi ho scritto de mia propria mano E de volonta del dito Bertolame Anj e mexe sopra scritto in pre-senza deli sopra scrite testimonia E per lo scinelle deli sopra scriti frati.

“ Io Bertolame sonto contento (*sic*) ale sopra scritto choxe E cosi scrise de mia propria mane.

“ Io Angello et Bertolame de lere habiamo Receuto per parte de pagamento dela dita Ancona in contanti L quaranta vna s. dexedoto adi xy del presente mexe 1467.

“ Item se reciuy adi xuy de Aprile contanti dal priore L cinquanta s. dexe computa L sete s. dexe che promese de dare alisandro tasoni zoe . . . . . L. l s. x d. —

“ Item se reciuy adj xxvy de zugno 1467 L. noue s. sete contanti dal priore . L. vuy s. vy d. —

“ Item se reciuy adi vuy de dexembre in con-tanto duchatij try in nore in moneda L. 8 s. 11 d. —

“ Item se reciuy da fra marchio adj 17 de marzo duchaty sey dore . . . . . L. 16 s. 16 d —

“ Item se reciuy da fra Iachomo da socimi soto priore adj 13 de octobre 1474. duchaty dexe da communita de modena aude Io bertolame de lere . . . . . L. 28 s. —

“ Item reciuy da fra marchio duchaty vno adj 3 dextembre . . . . . L. 2 s. 16

“ Item reciuy da priore de san domeneo zoe da fra pedro da uerona li qualj da csegranstan de domo duchaty dexe in nore adj 7 de zenare 1475 . . . . . L. 28 s —

“ Item reciuy da fra marchio a dite de souare duchaty vno . . . . . L. 2 s. 16 „

(N. B. — Si sono stampate in carattere corsivo le parole che nel testo sono cancellate).

R. Archivio di Stato in Modena. Corporazioni soppresse. Modena. Domenicani - Filza n. 2186.

LIII. Del R (Pellegrino). 1471, febbraio ultimo, marzo 4.

“ Il massaro di Modena avea dati a fare certi forzieri a m<sup>o</sup> Pellegrino dell'Erre. „

V. lettere di Antonio Maria Guarneri Salinaro di Modena al Duca. Camera Ducale. Modena.

LIV. Del R (Pellegrino). 1471, aprile 20.

“ Denari a lui dovuti per certi lavoreri facti in lo Castelo de Modena in li anni 1468 et 1469 „.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Libro autentico - 1471, c. 76, 77.

LV. Del R (Pellegrino). 1471.

“ Spesa pel presio de br. 14 de tella bianca.... per fare uno stendardo con lo diamante che se fece fare per alegrezza del Duca nouo sol. 56 et per la depintura che (fece) Pelegrino de lere sol. 40.

“ Spese fatte da Pellegrin dell'Erre per racconciare 16 lanzoni di quelli della munizion del castello. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Libro autentico - 1471, c. 212.

LVI. Del R (Pellegrino). 1477, dicembre 31.

“ Soldi 10 m. a M.<sup>o</sup> Pelegrino de lere.... per lo precio de chalzina bianca hauuta da luj per imbianchare le stantie doue habita el massaro sin da lanno 1476. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Autentico, 1477, c. 310.

Archivio storico dell'Arte - Anno VII, Fase. II.

LVII. Del R (Pellegrino). 1478, ottobre 31.

“ Danari a lui dati pel prezzo di barde due dorate date al Duca e per barde 6 per tre suoi giuocatori, ai quali avea pur date “ lanze tre buse. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Autentico, BB, 1478, c. 138, 141.

LVIII. Del R (Pellegrino). 1479.

“ Denari douuti a Pelegrino delere per barde, lancia, cavalli. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Autentico, 1479, CC, c. 101, 108, 109, 119.

LIX. Del R (Pellegrino), 1481, novembre 20.

“ A Pelegrino delere L. quaranta m. per tante fati boni per luj al comune di Maranello. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - (Intrata e Uscita), 1481-82, c. 102.

LX. Del R (Angelo). 1482, maggio 18.

“ Fiorini 5 d'oro dati a m.<sup>o</sup> Agnollo delere per uno paro de barde che hebe Pietro de la marchesana homo d'arme de sua S.<sup>ria</sup> „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 86, 88, 90, 91, 92, 118, 130.

LXI. Del R (Pellegrino ed Angelo). 1482, maggio 22.

“ Denari dati a pelegrin de lere.... e ad agnolo delere per barde date ad uomini d'arme. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 90, 119.

LXII. Del R (Pellegrino). 1482, giugno 25.

“ Fior. 100 d'oro dati a Piedro de Pelegrino delere.... per andare a Pisa et a uulterra luj e lodovigo carandin per comprare piombo, ramo e sale per lo N. Ill.<sup>mo</sup> S.<sup>re</sup> „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 98, 100, 101, 104, 106.

LXIII. del R (Pellegrino). 1482, agosto 19.

“ L. 377 m. dovute a M. Pelegrino de lere e per lui pagate a Galeazzo Trotti suo creditore. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 111.

LXIV. Del R (Pellegrino). 1482, agosto 28.

“ A m.<sup>o</sup> Pelegrino delere L. vunte m. per tanti se fa boni più di fa per lo.... per la tassa sua pesi li..... 1481. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 112.

LXV. del R (Pellegrino). 1482, novembre 8.

“ A Pelegrino delere L. 59, s. 11, d. 8 per tanti se fanno boni per lui al comune de guida. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 124.

LXVI. Del R (Pellegrino). 1482, novembre 15.

“ A M.<sup>o</sup> Pelegrino delere L. 10, s. 16, den. 8 m. per tanti fa boni per lo comune de la rocheta de guida per boche vinte de sale datoli. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1482, c. 125.

LXVII. Del R (Pellegrino). 1482, dicembre 31.

“ A Pelegrin delere L. 2 s. cinque m. per lib. cento de sale ebe piedro suo fiollo sino adi 24 Dec.

“ L. 10. s. 6. d. 10, m. al d.<sup>o</sup> Pellegrino “ per tanti che li auanzo a piedro suo fiolo „ in Pisa per far condurre sacca 200 di frumento da Frassinoro a Modena. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1482, c. 137.

LXVIII. Del R (Pellegrino). 1482.

“ L. 3. s. 13. d. 8. dovuti per gabelle “ a Pelle-grin delere. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1482, c. 133 e 31.

LXIX. Del R (Pietro). 1482.

“ Filo da balestre dato alla munizione da Pietro “ delere. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1482, c. 94.

LXX. Del R (Pellegrino). 1483, febbraio 13.

“ A Pelegrin delere sol sedesse den. tri m. per tanti se li fanno boni per conto de sua boateria per auere tenuto caro e boni. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1482, c. 144.

LXXI. Del R (Pellegrino). 1483, marzo 1, 13, 22.

“ A ser pelegrin de lere L. sesanta m. per conto de lanze da fanti a pic e da caualo per bixogno del n. Ill.<sup>mo</sup> S. D. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 74, 77, 80.

LXXII. Del R (Pellegrino). 1483, giugno 13, 22, 28; ottobre 13.

“ L. 100 a M.<sup>o</sup> Pelegrin delere . . . . per conto de lanze haute da luj e mandate a Ferrara.

“ Lancie spedite a Ferrara. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 106, 107, 109, 119, 140.

LXXIII. Del R (Pellegrino). 1483, settembre 4; 1484, gemaio 16.

“ L. 16. m. a “ Pelegrin delere „ per dazio &.

“ L. 35. s. 15 “ per d.<sup>a</sup> cagione. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 126, 164.

LXXIV. del R (Pellegrino). 1483, ottobre 13.

“ L. 30. s. 10. m. dati a Pelegrin delere per la valuta de uno paro de barde per lo Ill.<sup>mo</sup> Don Alfonso. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 139.

LXXV. Del R (Pellegrino). 1483, aprile 21; maggio 10, 22, 26; giugno 7.

“ L. 75 m. a Pelegrin delere . . . . per conto de lanze mandate a frara &.

“ L. cento per lancie.

“ Lancie spedite a Ferrara. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 89, 93-98-100-102.

LXXVI. Del R (Pellegrino). 1483, maggio 10; novembre 7.

“ A M.<sup>o</sup> Pelegrin delere per 5. asse auute da luj (pel castello) L. 2.

“ Altre assi da lui date pel castello. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 93, 149 (2).

LXXVII. Del R (Pellegrino). 1483, aprile 5; 1484, marzo 13.

“ A ser Pelegrin delere “ L. uinti & „ per gabella & „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1483, c. 85-174.

LXXVIII. Del R (Baldassarre). 1486, settembre 4.

“ Paia tre di forzieri coperti di pelle di cavallo & ed una chiave e chiavatura comprati “ da m.<sup>o</sup> Baldisero delere & „ per uso della Duchessa. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. Giornale d'entrata e uscita - 1486, c. 59.

LXXIX. Del R (Pellegrino). 1486, dicembre 23, 31.

“ Da M.<sup>o</sup> Pellegrino de Lere L. cinquanta m. (23).

“ Da m.<sup>o</sup> Pelegrino di Lere L. cinque s. sette d. 8 se li fano boni per mi per un credito ha di vedrame dete alla corte. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1486, c. 43.

LXXX. Del R (Pellegrino). 1487, febbraio 7.

“ Da m.<sup>o</sup> Pellegrino de lere per el fito del Mulino L. trenta s. duj. m.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria - Giornale d'Entrata e Uscita, 1486, c. 44.

LXXXI. Del R (Pellegrino). 1487, maggio.

Targoni 40. condotti da Modena alla Corte “ hauuti da M.<sup>o</sup> Pelegrino delere li qualli haueua facti et depinti cum lo diamante sino per lo tempo del spectabile Albertin de zogoli et da lui fu pagato el precio. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Autentico 1487, c. 270 - Idem, id. Giornale d'Entrata e Uscita, 1487, c. 107.

LXXXII. Del R (Pellegrino). 1487, agosto 13 (Modena), settembre 24.

“ Da M.<sup>o</sup> Pegrin (*sic*) delhere conductore del

molino de la trinita L. cinquanta, soldi septe, marchesani. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Giornata d'Entrata e Uscita 1487, c. 52-51.

LXXXIII. Del R (Baldassarre). 1487.

“ A m.<sup>o</sup> Baldissera delere et m.<sup>o</sup> zoanne Munaro depintori „ lire 43 m. pel prezzo di tre paia di forzieri coperti di pelle di cavallo “ con duc lige di fero e forniti de lata zalla hauti da loro et mandati alla Ill.<sup>ma</sup> M. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Autentico 1487, c. 270 - Idem, id. Giornale d'Entrata e Uscita, 1487, c. 109.

LXXXIV. Del R (Pellegrino). 1487.

“ Pelegrino delere conductore ad afficto del Mulino de la trinita. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Autentico 1487, c. 108-274.

LXXXV. Del R (Pellegrino). 1490, dicembre 31.

“ Pelegrino delere conductore ad afficto del mulino de la trinita „ pagar doveva ogni anno L. 500 „ m. o staia cinquecento di frumento.

Staia 24 di frumento da lui dati ai frati di S. Domenico, alle suore di S. Geminiano, ai frati di Sant'Agostino.

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Autentico 1490, c. 73-76 - 229-285.

LXXXVI. Del R (Battista). 1503, aprile.

“ Batista di Pedro deleR Citadino de Modena, superiore dele gabelle de dicta cita. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Autentico 1503, c. LXXI.

LXXXVII. Del R (Gio. Antonio). 1503, novembre.

“ A. Z. Antonio deleR Capitano del diucto. „

Camera Ducale. Paesi dello Stato. Modena, Mas-saria. - Autentico 1503, c. 101-115.

A. VENTURI.

# RECENSIONI

BERNHARD BERENSON. *The venetian painters of the Renaissance, with an index of their works.* — G. P. Putnam's Sons, New York, London, 1894.

Il favore che ha incontrato fra gl'inglesi la pittura veneziana trova una nuova espressione nel libriccino grazioso sopra indicato, di 141 pagine. L'autore vi ragiona di quest'arte prediletta prendendola a considerare sotto i suoi diversi aspetti con una serie di 27 brevi capitoli che trattano gli argomenti seguenti: valore dell'arte veneziana; la Chiesa e la pittura; il Rinascimento; la pittura e il Rinascimento; la pittura dei fasti; la pittura nelle Confraternite; Giorgione e le pitture da cavalletto; lo stile giorgionesco; il ritratto; il giovane Tiziano; manifestazioni di decadenza del Rinascimento; Lorenzo Lotto; il Rinascimento avanzato e Tiziano; l'umanità e il Rinascimento; Sebastiano del Piombo; Tintoretto; valore degli episodi minori nell'arte; i ritratti del Tintoretto; l'arte veneta e le provincie; Paolo Veronese; Bassano; genere e paesaggio; i veneti e Velazquez; decadenza dell'arte veneta; Longhi; Canaletto e Guardi; Tiepolo; influenza dell'arte veneta.

Grata apparizione è in capo al volumetto l'immagine in busto di un avvenente e poetico pastorello di Giorgione dalla copiosa zazzera, che già il defunto senatore Giovanni Morelli ebbe a segnalare quale figura caratteristica pel magico pennello del sommo fra i coloristi veneti. A quest'ultimo il Berenson si studia di assegnare il vero posto che gli compete fra' suoi compaesani, essendosi dedicato, con insistenza di studi, tanto all'osservazione delle sue opere, quanto a quelle de' suoi seguaci che diedero il massimo sviluppo al tesoro della sua tavolozza.

E della sua familiarità con tanti valentuomini della scuola veneziana ci dà sicura prova l'indice

delle opere dei principali fra quei pittori, a compilarlo il quale gli servi di guida non meno la propria esperienza che le indicazioni storico-critiche dai tempi più remoti ai giorni nostri. L'attività di più d'uno dei medesimi, poco precisata fin qui, egli così riesci a viemeglio determinarla; tale, per esempio, quella d'un de' Barbari, di un Bartolomeo Veneto, di un Cariani, dei pittori da Pordenone, di Giacomo Bassano, e, in ispecie, del Lotto, artista del quale egli si occupò con passione speciale, e intorno al quale egli sta preparando un *saggio critico* che riescirà gradito agli amatori di quanto vi ha di più geniale nell'arte, tanto più che dovrà essere largamente corredato di tavole illustrative delle numerose opere del Lotto sparse per tante parti del mondo civile.

G. F.

GAETANO MILANESI. *Di Attavante degli Attavanti, miniatore.*

Accade spesso che trovino ricovero in piccoli periodici d'indole locale o in iscritti d'occasione passeggera pregevoli comunicazioni storiche, le quali, in realtà, meriterebbero più ampia diffusione, da che sarebbero destinate per sè stesse a richiamare l'attenzione di un pubblico esteso. Tale la qui accennata, che il comm. Milanese, pregato dalla direzione del periodico *Miscellanea storica della Valdelsa*, ebbe a trasmettere alla medesima pel suo primo numero del 1893, poichè verte intorno ad un insigne cittadino di quella nobile ed industrie provincia della Toscana. Essa è basata tanto sulle ricerche fatte negli archivi fiorentini, quanto sull'esame praticato dal chiaro annotatore delle *Vite* del Vasari sulle opere del miniatore per eccellenza.

C' insegna egli pertanto che gli Attavanti fu-

rono de' più antichi e notabili terrazzani di Castelfiorentino, mentre le loro memorie risalgono ai primi anni del secolo XIV, se forse non vanno ancora più indietro. Ma dopo che, in processo di tempo, essi ottennero di essere ascritti alla civiltà fiorentina, alcuni di loro vennero ad abitare in Firenze, dove ebbero casa nel quartiere di Santo Spirito, e cappella con sepoltura gentilizia in Santa Maria Novella. Da questa famiglia uscì Attavante, nato nel 1452, probabilmente in Castelfiorentino.

Chi fosse il suo primo maestro nell'arte del minio non consta; ma congettura il Milanese possa essere stato quel Francesco d'Antonio del Chericò, del quale si hanno splendidi lavori in alcuni corali della Mediceo Laurenziana, già appartenenti al duomo di Firenze.

Fino dal 1491 lo troviamo stabilito in detta città. Ammogliato due volte, muore dopo il 1517, essendo quello l'ultimo anno al quale giungono le memorie di lui.

Segue di poi l'enumerazione delle sue opere. Nota anzi tutto che prese abbaglio il Vasari attribuendogli la decorazione del codice di Silio Italico, appartenente ora alla Marciana, ch'è opera bensì di un valentissimo ignoto maestro, ma più antico, essendo vissuto al tempo di papa Nicolò V.

Mentre si crede oggi perduto un messale che Attavante avrebbe dipinto per un vescovo della Brettagna (rammentato in due lettere d'Attavante del 1483 e 1484, pubblicato nelle *Lettere Pittoriche*, t. III, p. 328), la cattedrale di Prato possiede assai gentili e preziose miniature in due antifonari, fatte nel 1500.

La Mediceo Laurenziana ha un graduale del 1505, già nel monastero degli Angeli e due antifonari che appartennero all'Opera del duomo, fatti nel 1508, tutti e tre con grandi e splendide istorie, oltre quattro codici lavorati per Lorenzo il Magnifico; la Nazionale un codice palatino delle *Rime e de' trionfi di Petrarca*, con miniatura ad ogni trionfo, tra le quali è bellissima per la composizione, quella del Trionfo della Divinità. Nell'Archivio di Stato in Firenze poi trovasi in deposito un altro codice del Museo Monti di Pisa, che contiene il commento a Giovenale del Calderino, e altre sue operette. Quivi, nella carta di risguardo, si legge: *Attavantes de Florentia pinsit*.

Possiede la Vaticana la celebre Bibbia urbinata in due grandi volumi in foglio, scritti e miniati in Firenze dal 1476 al 1488 nella bottega di Vespasiano de' Bisticci, celebre cartolaio e biografo,

per commissione di Federigo duca d'Urbino: in essi sono circa settanta minii a figure, oltre i ricchi fregi, la più parte d'Attavante, e un messale del 1488 fatto per la libreria di Mattia Corvino re d'Ungheria; non meno bello e ricco della detta Bibbia.

Nella Palatina di Modena, avanzi della Corviniana predetta, sono sei dei quattordici codici comprati dal duca Alfonso I di Ferrara miniati da Attavante, il quale, nella carte di risguardo, scrisse di proprio pugno: *Attavantes pinsit o pinxit*.

Nel 1847 due di essi, per compiacere alla richiesta dell'imperatore d'Austria, furono mandati alla Biblioteca imperiale di Vienna.

Nella Gambalunghiana di Rimini è un codice in-8° del *Commentario de' gesti e de' detti di Federigo duca d'Urbino*, composto dal ricordato Vespasiano de' Bisticci. Nella prima lettera iniziale è il ritratto di profilo del duca, e ne' margini di essa sono fregi elegantissimi tramezzati da vari toni colle imprese del detto duca.

Sono in Milano nella libreria Trivulziana due codici: l'uno certamente corviniano, che contiene il Commentario di Porfirio e di Acrone sopra Orazio, Diogene Laerzio, ecc.; l'altro il Trattato di musica del prete Fulgenzio, dedicato al cardinale Ascanio Maria Sforza. Un terzo codice si trovava nella libreria Trotti Belgiojoso, del pari corviniano, intitolato: *Ioannis Damasceni sententiae, Anselmi archiepiscopi Cantauriensis Monologium*, ecc.

Le miniature di questi tre codici si vogliono di Attavante.

La Marciana di Venezia ha la fortuna di possedere una delle più preziose opere del pennello del nostro artista, nel codice che contiene gli scritti di Marziano Capella: *De nuptiis Mercurii et philologiae, et de septem artibus liberalibus*, ecc.<sup>1</sup> L'arte del minio vi è adoperata profusamente, con mirabile eleganza, grande varietà e squisito artificio.

Un altro gioiello di Attavante è il messale che si custodisce nella Biblioteca reale di Bruxelles, e faceva parte di quella di Borgogna. Esso fu fatto per il detto re Mattia Corvino. Maria d'Austria, vedova di Luigi re d'Ungheria e governatrice de' Paesi Bassi, lo portò nel Belgio. Sopra di esso solevano prestare il giuramento, nei

<sup>1</sup> Vedasi in proposito le descrizioni che ne danno il Bernardelli nel t. XXXVIII degli *Opuscoli* del P. Calogera, l'abate Morelli nella *Bibliotheca manuscripta graeca et latina*, e Tullio Dandolo nel *Gondoliere*, giornale veneziano del 1837.

fausti avvenimenti dei principi, i governatori generali. Sono in questo messale di bellissima pergamena gran numero di miniature grandi e piccole. In basso dell'altare, dipinto in mezzo ad ornati di classico e squisito stile, è scritto:

ACTAVANTES DE ACTAVANTIBVS DE FLORENTIA  
HOC OPVS ILLVMINAVIT A. D. MCCCCLXXXV.

La bellissima Bibbia in sette grossi volumi col commento di Fra Nicolò de Lira, che Giulio II mandò in dono ad Emanuele di Portogallo, il quale volle che fosse riposta nel monastero di Belem da lui fabbricato, dove anche oggi si vede, avrebbe ad essere quella medesima che Clemente Sernigi, fiorentino, diede a miniare ad Attavante, il 23 aprile 1494.

Osserva infine il Milanese, che nel Museo Nazionale ungherese di Buda dei trentacinque codici donati dal sultano Abdul Amid II, dieci appartennero senza dubbio a Matteo Corvino, e tra questi la più parte furono miniati da Attavante.

G. F.

G. R. RAHN. **I monumenti artistici del medio evo nel Canton Ticino.** Traduzione con aggiunte all'originale tedesco, eseguite per cura del dipartimento della pubblica istruzione da Eligio Pometta. — Bellinzona, tipo-litografia di C. Salvioni, 1894.

Il prof. Rodolfo Rahn, insegnante da ben cinque lustri al Politecnico di Zurigo, è noto tanto per le sue qualità di fedele patriota svizzero, quanto per la sua erudizione in materia di storia dell'arte. Con questi requisiti egli si sentì chiamato, alcuni anni or sono, a pubblicare una *Storia delle belle arti nella Svizzera*, in due volumi in lingua tedesca, accolta in patria colla lusinghiera considerazione che le competeva. Ed anche per lo innanzi si era applicato allo studio di soggetti attinenti a detta Storia, mandando alla luce diverse monografie in periodici ed anche in volumi speciali, valide testimonianze della sua infaticabile attività. Fra questi ultimi va contato il volume di che abbiamo indicato il titolo. Questo, a volerne ben intendere il significato, è piuttosto che una storia una raccolta di cognizioni statistiche e di notizie destinate a servire più tardi per una vera storia dell'arte antica nel Canton Ticino: la stessa forma del libro è quello che conviene ad un lavoro analitico e non sintetico, informativo e non speculativo. È il frutto di reiterate osservazioni e di pazienti indagini rivolte, in particolar modo, a discernere il vero

dal falso in mezzo a tutto quello che la leggenda, la tradizione, la storia avevano raccolto sull'argomento.

Avendo incominciato le sue ricerche in proposito fino dal 1870, il prof. Rahn intese dapprima di gettare semplicemente sui principali monumenti esistenti nel Ticino un rapido ma sicuro sguardo che gli potesse bastare per condurre a compimento la sua *Storia* surriferita. Più tardi concepì il fortunato disegno di redigere un inventario completo delle antiche reliquie artistiche ticinesi, poichè quanto più egli estendeva le sue ricerche nel Cantone, al piacere di tornare sulle scoperte altrui s'aggiungeva sempre più sentito quello di fare nuove scoperte in un paese dove la natura e l'arte prodigarono tante cose belle e interessanti.

Fra le monumentali primeggiano i castelli di San Michele di Montebello e di Sasso Corbaro sovrastanti all'antica Bellinzona, nonchè quello di Locarno colle sue notevoli loggie, i suoi stemmi ed altri motivi di decorazione, le chiese di Biasca, di Santa Maria degli Angioli in Lugano, di Pontecapriasca, quest'ultime due arricchite dagli affreschi del Luini e dagli scolari di Leonardo da Vinci, quella di San Nicolao a Giornico e San Vittore in Muralto (la cui torre porge una scultura interessantissima, quivi trasportata dal castello di Locarno fino dal 1527, rappresentante il Santo a cavallo, in atteggiamento da rammentare il Gattamelata di Padova), il bel campanile romanzo della parrocchia di San Giorgio a Prato, nonchè quello della chiesa di Quinto, entrambi nel distretto di Leventina, e via dicendo.

Il libro del Rahn ci trasporta in epoche memorabili per l'architettura in ispecie. Risalendo il corso degli anni noi arriviamo a quel tempo in cui le terre che compongono il Canton Ticino seguivano le sorti di Como e di Milano.

Se alle condizioni politiche aggiungiamo l'affinità del parlare, la somiglianza del carattere e dei costumi e le relazioni commerciali coll'Alta Italia, nessuno si meraviglierà se l'arte antica ticinese sia prettamente italiana. Che se noi, qua e là, ritroviamo tracce d'arte tedesca, queste sono dovute all'immigrazione di artisti germanici, che sempre usarono peregrinare in Italia, ed anche alla calata degli Svizzeri e alla loro dominazione, dapprima passeggera poi definitiva nella parte più settentrionale del Cantone. Dobbiamo poi alle più intime relazioni che i distretti meridionali mantennero colla città di Como, dapprima in virtù

delle vicende politiche e degli ordinamenti civili, e più tardi in virtù dei vincoli ecclesiastici che durarono fino a quest'ultimi tempi, se alcuni comuni del Cantone vennero illustrati da valenti maestri d'arte, che andarono commisti coi *maestri comacini*, ai quali l'Italia medioevale deve parecchi de' suoi maggiori monumenti.

Le numerose illustrazioni che accompagnano il testo consistono parte in incisioni ricavate quasi tutte da disegni fatti con ogni cura dall'autore medesimo e presi fedelmente sul luogo, parte in zincotipie riproducenti i più notevoli motivi di plastica esistenti in diversi edifici.

Quanto al traduttore, sebbene esperto dell'idioma tedesco, egli ebbe sulle prime a superare non lievi difficoltà; ma resosi familiare a poco a poco colla terminologia dell'arte medioevale, egli

potè progredire più sicuro. E poichè la stampa camminò di pari passo colla traduzione, il lettore non tarderà ad accorgersi come col succedersi delle pagine anche la traduzione corra più spedita. Il traduttore va poi specialmente lodato per l'esattezza colla quale seppe rendere il concetto dell'autore, il quale, conoscendo la nostra lingua, potè opportunamente rivedere il testo italiano, specialmente rispetto alla nomenclatura ed alle citazioni. Queste a certuni sembreranno soverchie; ma trattandosi di un lavoro destinato a servire di fondamento ad altro lavoro scientifico sulla storia dell'arte nella Svizzera, queste citazioni hanno un valore non indifferente rispetto ai raffronti che sono richiesti da una critica severa ed esatta.

G. F.

## MISCELLANEA

**Istituto storico dell'arte.** — Alcuni signori tedeschi, studiosi della storia dell'arte italiana, eseguendo un voto del Congresso tenuto a Norimberga lo scorso anno, si propongono di fondare in Italia, e preferibilmente a Firenze, un Istituto storico dell'arte, con biblioteca speciale e riproduzioni d'opere d'arte. Diamo quindi volentieri pubblicità all'invito riguardante la fondazione di questo Istituto storico dell'arte:

“ Chi si occupa di ricerche sulla storia dell'arte ha a propria disposizione, per i suoi lavori scientifici, in una quantità di Università ed in alcuni dei grandi musei d'Europa, una biblioteca ed una collezione di riproduzioni. Altrove, invece, importanti ricerche da doversi fare sul luogo stesso, difettano di un conveniente aiuto. Per tale motivo, il Congresso di storia dell'arte, tenutosi in Norimberga dal 25 al 27 settembre del 1893, ha risolto di fondare degli Istituti che possano facilitare e promuovere i lavori scientifici sull'arte in quei luoghi.

“ Dovendo scegliere il paese nel quale sarebbe sorto il primo di tali istituti, il Congresso si è domandato dove se ne sentisse più vivamente il bisogno, ed è venuto nella conclusione che la fondazione di un simile istituto in nessun luogo appare necessaria più che in Italia, il paese degli studi storici dell'arte per eccellenza. Gli archeologi che visitano l'Italia hanno da ormai più di sessant'anni un eccellente appoggio nell'Istituto archeologico germanico in Roma. È da molti anni riconosciuto il bisogno, che si fa sempre più vivo, di creare una stazione in Italia anche per le ricerche sull'arte medioevale e del rinascimento. Il Congresso ha perciò risolto di fondare il primo Istituto storico dell'arte in Italia, e propriamente in Firenze.

“ Tale Istituto dovrebbe, prima di tutto, occuparsi:

“ 1° di fondare una Biblioteca artistico-scientifica quanto più possibilmente completa ed una grande Collezione di riproduzioni adatta agli studi comparativi, che, riunite in convenienti locali di studio, sarebbero aperte per comodo di chi ne volesse approfittare;

“ 2° di nominare quale direttore stabile una persona specialmente versata in arte che custodisca le collezioni poste sotto la sua dipendenza, faciliti gli studi dei dotti che faranno capo all'Istituto, sia una guida sperimentata ed un consigliere per i giovani studiosi e risponda ai quesiti scientifici che gli possono essere diretti.

“ L'Istituto dovrà provvisoriamente limitarsi a questi due punti essenziali.

“ Alla fondazione dell'istituto, che non dev'essere riservato ai soli dotti, sono interessati tutti coloro che sanno apprezzare i tesori artistici dell'Italia.

“ Per prima cosa si devono, col mezzo di volontarie contribuzioni date una volta sola, od annue, procurare i materiali per la Biblioteca e per la collezione di riproduzioni. Non appena se ne sarà raccolta una abbastanza considerevole quantità, saranno inviati sul luogo. Quando l'istituto sarà diventato un fatto, ci rivolgeremo, per assicurarne la vita ulteriore e provvedere alla posizione del direttore, ai governi degli Stati tedeschi e di quegli altri che sono con la Germania in relazione scientifica, perchè vogliano sovvenzionare l'istituto, alla cui esistenza sono tutti interessati.

“ Il Congresso ha scelto un Comitato di quindici membri ed ha incaricato dell'attuazione dell'impresa il signor professore dottore Max Georg

Zimmermann, ed i signori conservatore Adolfo Bayersdorfer e professore dottore August Schmarsow formano la Giunta amministrativa del Comitato.

“ Le offerte in denaro si ricevono alla Banca di *Mendelssohn e C.* in *Berlino*, ed i materiali di studio alla libreria di *E. A. Seemann* in *Lipsia*. Le sottoscrizioni per contribuzioni annue e tutte le corrispondenze riferentisi all'istituto, dovranno essere dirette al signor prof. dott. M. G. Zimmermann, all'indirizzo della Banca suddetta.

“ Per le contribuzioni si darà un cenno di ricevuta nella *Kunstchronik*, per quelle dall'Italia anche nell'*Archivio storico dell'Arte*.

“ AD. BAYERSDORFER, conservatore della Galleria R., *Monaco* — GUSTAV VON BEZOLD, conservatore del Museo Nazionale, *Monaco* — Geh. Rath dott. WILHELM BODE, direttore della Galleria R., *Berlino* — HANS BOESCH, direttore del Museo germanico, *Norimberga* — Comm. G. B. CAVALCASELLE, *Roma* — Dott. PAUL CLEMEN, conservatore dei monumenti della provincia Renana, *Bonn* — Dott. G. DEHIO, professore dell'Università, *Strassburgo* — Dottor L. DIETRICHSON, professore dell'Università, *Cristiania* — Conte comm. prof. D. GNOLI, prefetto della Biblioteca Nazionale, *Roma* — Dott. BERTHOLD HAENDCKE, docente privato, *Berna* — Dott. C. HOFSTEDÉ DE GROOT, direttore della Galleria, *Aia* — HENRI HYMANS, professore, *Bruxelles* — Geh. Ob. Reg. Rath dott. MAX JORDAN, direttore della Galleria Nazionale, *Berlino* — Geh. Rath dott. JUSTI, professore dell'Università, *Bonn* — Geh. Rath dott. F. X. KRAUS, professore dell'Università, *Friburgo in Baden* — Dott. JULIUS LANGE, professore dell'Università, *Copenaghen* — Dott. KARL VON LÜTZOW, I. R. professore, *Vienna* — Dott. JOSEPH NEUWIRTH, professore dell'Università, *Praga* — Dott. A. VON OECHELHAUSER, professore, *Karlsruhe* — Dott. KARL VON PULSZKY, direttore della Galleria Nazionale, *Budapest* — Professore ENRICO RIDOLFI, direttore della Galleria degli Uffizi, *Firenze* — Dott. AUGUST SCHMARSOW, prof. dell'Università, *Lipsia* — A. SCHNÜETGEN, canonico capitolare, *Colonia* — Dott. HANS SEMPER, professore dell'Università, *Innsbruck* — Dottor M. SOKOLOWSKI, professore dell'Università, *Cracovia* — Dott. J. J. TIKKANEN, docente privato, *Helsingfors* — Dott. HENRY THODE, pro-

*Archivio storico dell'Arte* - Anno VII, Fasc. II.

fessore dell'Università, *Heidelberg* — Dottor G. UPMARCK, intendente del Museo Nazionale, *Stoccolma* — Prof. ADOLFO VENTURI, direttore nelle RR. Gallerie, *Roma* — Dott. H. WEIZSÄCKER, direttore della Galleria, *Francoforte sul Meno* — Dott. H. WOELFFLIN, professore dell'Università, *Basilea* — Prof. dott. MAX GEORG ZIMMERMANN, *Roma*.

**Manno, orefice fiorentino.** — Di questo artefice rinomato ai suoi tempi poche notizie ci sono giunte. Il Vasari racconta ch'egli durante l'assedio di Firenze nel 1529 stette con lui in Pisa attendendo entrambi all'oreficeria; che Manno trasferitosi più tardi a Roma divenne amicissimo del pittore fiorentino Franc. Salviati, ch'era “ uomo raro nel suo esercizio, ed ottimo per costumi e bontà „ (vol. VII, pp. 10, 42 e 652); ed in un altro luogo (V, 371) parlando del celebre intagliatore Giov. da Castel Bolognese dice aver questi collaborato con Manno a una cassetta d'argento ricchissima d'ornato per il cardinale Alessandro Farnese nipote di Paolo III, eseguendone Manno l'opera di oreficeria, e Giovanni gl'intagli in cristallo, cassetta che oggi si conserva sotto il nome di “ scrigno farnesiano „ nel Museo di Napoli. Benvenuto Cellini, poi, nella sua Vita (libro I, cap. XVIII), lo rammenta come “ un buon garzone „ che stava in servizio suo ed abitò in casa sua insieme col Vasari, — e ciò deve esser succeduto non molto tempo dopo l'assedio di Firenze, — poichè si sa esser arrivato il Vasari a Roma nel 1530 ed essersi trasmutato di nuovo sulla fine del 1532 a Firenze. In ogni caso, il Manno nel 1538 lavorava da maestro per suo conto, imperocchè allora fu invitato da Annibal Caro a legargli in oro un cameo, come si sa da una sua lettera diretta all'intagliatore Aless. Cesati (v. *Lettere inedite di A. Caro*, pubbl. da P. Mazzucchelli, vol. I, p. 19). Di parecchi altri lavori dell'orefice fiorentino che, come abbiamo veduto, dal 1530 avea posto in Roma la sua stabil dimora, ci recano notizie alcune sue lettere scritte al cardinale Alessandro Farnese, e che furono raccolte nell'archivio di Parma e pubblicate dal compianto A. Ronchini (vol. VII, 1873, degli *Atti e Memorie delle RR. deput. di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*). Dalla prima si impara aver egli nel 1548 preso a fare pel cardinale una cassetta d'argento, che dopo un decennio non era ancora compiuta, pro-

habilmente perchè dal suo committente non gli venne somministrato l'argento necessario o il danaro per comprarlo, poichè nella sua lettera l'artefice si difende non essere colpa sua il lungo indugio, anzi lo supplica che gli si permetta di condurre la sua opera a termine; il che pare essere successo nel 1561, perchè in una lettera di quest'anno il nostro artefice allude al pagamento dovutogli per la fattura di essa. Questa cassetta non era, come si è creduto, la stessa rammentata più sopra, e che il Manno aveva fatta in collaborazione con Giov. da Castel Bolognese, imperocchè si sa esser quest'ultima stata già in corso d'esecuzione nel 1540 (v. *Lettere di Annib. Caro*, ediz. Milano, 1807, t. II, p. 345), e consegnata al cardinale sulla fine del 1547 (v. Liverani, *Maestro Giov. Bernardi da Castelbolognese*, Faenza, 1870, pp. 28 e 33). Nel 1556 il nostro maestro fece pel cardinale due bacini ed altrettanti boccali d'argento: nel 1561 aveva ricevuto da lui commissione per una croce e parecchi candelieri, nei quali forse era ancora occupato nel 1566; se pure a questo lavoro e non a qualche altro nuovo si riferiscono le parole di una lettera del vescovo Aliotti al cardinale, asserenti che "M." Manno orefice attende et continua in lavorar l'opera „ (Ronchini, loc. cit.). Nel 1567, finalmente, si tratta di una saliera per la quale si manda al cardinale un disegno e un modello in terra, quest'ultimo fatto per ordine di Michelangelo; ma non si sa se l'opera poi avesse esecuzione. Mentre tutti i lavori finora rammentati, eccettuate lo scrigno farnesiano a Napoli, perirono, o almeno nessuno di essi si è fin oggi riconosciuto, possiamo additare due opere del Manno, le quali, non ricordate da nessuno degli scrittori sopraccennati che si occuparono del maestro, nondimeno esistono probabilmente anche oggidì. Giacomo Grimaldi (1560-1623), il noto archivista della basilica vaticana, in una sua descrizione del crocifisso d'argento donato da Carlomagno a quest'ultima, contenuta nei suoi codici autografi sul sudario di Santa Veronica nell'archivio di San Pietro, nell'Ambrosiana e nella biblioteca Nazionale di Firenze, e tolta in gran parte dall'opuscolo di Angelo Rocca, *De particula ex pretioso et vivifico ligno sanctissimae crucis*, Romae, 1609, p. 44 seg. (v. Müntz, *Ricerche intorno ai lavori archeologici di Giac. Grimaldi*, Firenze, 1881, p. 27), di esso crocifisso scrive quanto segue: *Anno 1550 in usus sacrarii basilicae conflatus et conversus in calices, in crucem altaris pulcherrimam inauratam cum duobus candelabris magnis*

*argenteis, quae a Manno pisano aurifice egregio opere fabrefacta, item in duas Petri et Pauli apostolorum statuas ad usum altaris a domino Manno elaboratas, atque in sex alia candelabra minora, ut notant libri sacristiae dicti anni, relicto schemate et exemplo dicti sanctissimi crucifixi in eodem sacrario ad hanc diem.* Poichè da quel tempo in cui furono scritte queste parole in poi il tesoro di San Pietro non subì nessuna ulteriore grave alterazione, è da supporre che le opere ricordate del Manno, cioè *le statue dei santi Pietro e Paolo, due grandi candelieri argentei, e una croce d'altare d'argento dorato* (dal testo latino non appare chiaro se anche quest'ultima debba annoverarsi fra i lavori suoi) vi siano anch'oggi, e sarebbe cosa meritevole per chi si trova sul luogo, di torre l'assunto di verificare dagl'inventari la loro esistenza, e d'investigare se forse sull'uno o l'altro dei pezzi non si trovi scritto il nome o la sigla dell'artefice. Notiamo, del resto, che l'epiteto di "pisano „ aggiunto di sopra al suo nome conferma quanto il Vasari narra del suo soggiorno a Pisa: senza dubbio gli sarà stato applicato, perchè non si conosceva a Roma la sua origine fiorentina, ma invece si sapeva che vi era capitato da Pisa. L'attività molteplice del resto, che colle notizie precedenti si è potuta verificare, non valse al nostro artifice nemmeno un'agiatazza mediocre. Carico di famiglia (come dice il Vasari, ed egli stesso, in una delle sue lettere: "chè ho figliole già grandi d'età le quali, vedendole, senza parlare mi domandano pure assai „), avendo inoltre dovuto subire qualche sventura o sorte avversa (di cui egli, senza però indicarla più precisamente, si lagna colle parole: "poichè così piace a Dio che siamo venuti in questa miseria „) egli, ogni dove gli si presenta l'occasione col potente suo protettore, la coglie per supplicarlo sia di voler concedergli il modesto uffizio di un "gianizero „ alla corte papale, sia di far nominare uno de' suoi figliuoli per un chiericato vacante in San Pietro, come dal cardinale gli era stato promesso, o per invocare con parole che fanno testimonianza del padre provvido ed amoroso l'autorevole sua mediazione per collocare una figlia in casa de' pittori Zuccari. Dal 1571 in poi mancano le sue lettere o notizie; egli dev'esser morto intorno a quel tempo, di certo più che sessagenario, poichè nel 1529 esercitava già il suo mestiere.

C. DE FABRICZY.

**Disegni di Michelangelo per lavori di oreficeria.** — Che il sommo maestro non isdegnasse di fornire all'occasione progetti per lavori delle arti oggi cosiddette industriali, ci viene attestato dal Vasari, il quale, parlando della trasformazione di una parte delle terme Diocleziane nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, aggiunge aver Michelangelo fatto per quest'ultima il disegno pel ciborio del Sacramento, che fu poi gettato in bronzo da Jacopo del Duca Ciciliano (VII, 261). L'opera ricordata dal Vasari, a cui collaborò anche il celebre intagliatore Giovanni Bernardi da Castelbolognese, eseguendo gli intagli delle pietre preziose adoperatevi, esiste tuttora nel Museo di Napoli sotto il nome di "ciborio farnesiano", perchè fatto fare a spese del cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, benchè assai guasto essendone stati levati appunto gli intagli del Bernardi insieme colle colonnette di lapislazzuli (v. LIVERAMI, *Maestro Giovanni Bernardi, intagliatore di gemme*; Faenza, 1870, pag. 28). Ma il Vasari non rammentò due altri lavori di oreficeria che similmente furono l'uno eseguito, l'altro non si sa se soltanto progettato con disegni di Michelangelo, e di cui possediamo testimonianze nei documenti. In una lettera (pubblicata nel prospetto cronologico della vita e delle opere di Michelangelo, nel vol. VII, pag. 383, della recentissima edizione del Vasari) Girolamo Staccoli, agente del duca d'Urbino a Roma, il 4 luglio 1537 dà notizia a quest'ultimo di una "saliera di rilievo", cioè di un fornimento di tavola, come si direbbe oggi, che per comando del duca era in corso d'esecuzione presso alcuni orefici romani che lo scrivente, senza nominarli, dice soltanto aver anticamente servito già il padre del duca; e descrivendola con poche parole aggiunge: "secondo ordinò Michelangelo et secondo appare nel modello finito detto di sopra.", Era dunque senza dubbio uno schizzo, un disegno del maestro che aveva servito per fare il modello dell'opera. Ora, questo disegno, il ben noto studioso e dilettante d'arte inglese signor J. C. Robinson ebbe, non ha guari, la fortuna di ritrovarlo fra le stampe e i disegni della collezione Fountaine, e lo acquistò all'auzione di quella raccolta. Dalla descrizione ch'egli ne diede nel *Times* del 29 settembre 1884 appare la coincidenza accurata di esso — un bello schizzo a contorni eseguito con matita nera su carta bianca — coi ragguagli forniti dalla lettera dello Staccoli intorno ad "alcune grampe di animali, dove se ha a possare il vaso de la sa-

liera, et a torno di esso vaso ci va certi festoni con alcune mascare; e i' nel coperchio una figura de rilievo tutta, con alcuni altri fogliami.", L'autenticità del presente disegno il Robinson la deduce non solo dall'analogia dello stile e del fare tecnico con altri disegni del Buonarroti (e in questa materia possiede autorità incontestata, essendo egli, come si sa, autore dell'eccellente catalogo dei disegni di Raffaello e di Michelangelo nel Museo di Oxford), asserendo che chiunque è versato nelle varie fasi e metodi d'espressione della "mano terribile", del maestro si accorgerà in ogni linea, in ogni tocco della matita dell'impronta manifesta di essa; ma anche dalla segnatura stessa del nome di Michelangelo vergata sull'orlo inferiore del foglio da mano apparentemente contemporanea, benchè non dalla sua propria. Ma la circostanza sola che i ragguagli contenuti circa la forma e l'autore dell'opera in una lettera di cui non si ha conoscenza che da poco tempo si riscontrano nel nostro disegno che dal principio del secolo passato era entrato nella collezione Fountaine, basterebbe a escludere ogni congettura o supposizione di falsificazione. Non c'è da dubitare che l'opera non fosse stata eseguita, giacchè la lettera la dice già cominciata; ma non sappiamo se esista ancora o se col cambiare della moda questo, come tanti altri simili lavori, sia andato a finire nel crogiuolo di qualche orefice sei o settecentista. Nel primo caso sarebbe a ricercare nella guardaroba dei già granduchi di Toscana, dove avrà potuto passare insieme cogli altri possessi allodiali e colle altre proprietà private dei Rovere, allorquando nel 1631 alla morte del duca Francesco Maria II ne rimase, come ultimo rampollo ed erede, la sua nipote Vittoria, futura moglie del granduca Francesco II.

Anche il secondo lavoro di oreficeria che si doveva eseguire su disegno di Michelangelo era una saliera. Essa, come abbiamo brevemente accennato nella precedente nostra notizia sul Manno, orefice fiorentino, gli fu commessa nel 1567 dal cardinale Alessandro Farnese, al quale l'artefice aveva presentato due progetti, un disegno in carta ed un modello in terra, per sceglierne quello che più gli garbasse. Nelle lettere che circa questo affare furono indirizzate al cardinale dal suo maggiordomo Lod. Tedeschi, da Tommaso de' Cavalieri, il noto amico di Michelangelo, e dal Manno (vedi A. RONCHINI, *Manno orefice fiorentino*, nel vol. VII, 1873, degli *Atti e memorie delle regie Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*),

non viene nominato l'autore del disegno, ma bensì è detto che il modello in terra viene da Michelangelo. Il Manno dichiara addirittura che è "di mano di Michelangelo; vi manca la figura che va in cima dove sono le quattro tartarughe, e quelle vanno incastrate sopra alle nicchie in quel sodo, dove posa la figura.", Il Cavalieri lo dice "fatto per ordine di Michelangelo,," e così sarà stato, giacché egli conosceva meglio di chiunque tutto quanto il maestro aveva operato. Aggiunge che "bisogna correggerci certe cose che a lui non satisfacevano, come a dire quelle tartaruche che stanno di sopra, le quali non ci stanno bene. E ci va una figurina in

cima, et certi altri ornamenti, i quali credo che riusciranno molto belli.", Dalla qual descrizione appare chiaro che il disegno che aveva servito per fare il modello certamente non era lo stesso adoperato già pel duca di Urbino. Ma di esso nessuna traccia si è ritrovata finora fra i disegni conservati del maestro, e mancando notizie ulteriori resta pure indecisa se la saliera in discorso sia stata eseguita, e, se così fu, quale dei due progetti presentati vi fosse adoperato, se il modello di Michelangelo, ovvero il disegno di cui non si conosce l'autore.

C. DE FABRICZY.

---

*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 - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

## LE ESPOSIZIONI D'ARTE ITALIANA A LONDRA



LE Esposizioni di quest'anno a Londra hanno avuto per gli studiosi un interesse eccezionale. Da venticinque anni in poi si suole vedere nelle sale della regia Accademia di Belle Arti, nota col nome di *Burlington House*, durante i mesi di gennaio e febbraio, una ricca raccolta temporanea di quadri, sia italiani, sia delle scuole settentrionali; e non vi mancavano neppure quest'anno alcuni esempi di alto valore.<sup>1</sup> Ma inoltre abbiamo avuto due insigni raccolte degne di essere studiate a fondo, cioè una nel Museo Britannico, dove sono esposte, per cura del distinto direttore del gabinetto delle stampe, i disegni originali che formavano parte della ricchissima raccolta del defunto signor Malcolm of Poltalloch, e dal

suo erede liberalmente data in prestito al Museo; uniti a questi si vedono anche alcuni disegni appartenenti al Museo stesso, che, per così dire, fanno commentario a quelli del signor Malcolm. L'altra raccolta poi, che in noi ebbe a risvegliare il più vivo interesse, si fu una mostra tutta dedita all'arte italiana, riunita nelle sale della New Gallery di Regent Street, la quale, oltre alle pitture, comprendeva anche opere di disegno, miniature, medaglie, lavori in metallo, in avorio ed in bronzo, maioliche, oreficerie, preziosi esempi dell'arte tipografica del Quattro e del Cinquecento, stoffe, ricami ed altri rari oggetti. Insomma, se faremo eccezione delle opere di scultura e di terra cotta, debolmente rappresentate in dette sale, si può dire che l'arte italiana vi si trovava in ogni sua manifestazione.

Non abbiamo però intenzione di trattare d'altro in queste pagine se non delle pitture, che nella New Gallery ammontano a quasi 250 numeri, le quali, sia per valore artistico, sia per l'importanza loro nella storia dell'arte, meritano uno studio speciale. Conviene dire in primo luogo che non si può sempre fidarsi del catalogo, contenendo questo alcuni strani spropositi, la qual cosa tuttavia rese l'Esposizione in alto grado istruttiva per lo studioso, poichè davanti ad ogni quadro si vedeva costretto ad interrogarlo intorno al suo vero autore. "Un quadro interrogato con intelligenza ti risponderà," ha detto un gran critico d'arte; e infatti, studiando con metodo, di rado accade che non ci dia una risposta soddisfacente. S'intende però che per ottenere questa risposta non basta uno studio superficiale. È indispensabile, in primo luogo, cercare lo spirito del maestro che anima ogni vera opera d'arte; ma per non lasciarci sviare da ciò che facilmente non potrebb'essere se non una pura illusione della nostra fantasia, è assolutamente necessario studiare inoltre nel quadro ogni particolare, anche quelli che paiono di poca importanza; di osservare per bene

<sup>1</sup> Dobbiamo avvertire qui, che per una complicazione di circostanze questo articolo non poté essere stampato prima.

le forme, i tipi, il disegno, l'armonia del colore, il modo di trattare i panneggiamenti, il paesaggio, tutto insomma che potrebbe darci un cenno per scoprire il vero autore del quadro. Quale valore abbia un tale esame scrupoloso ed esatto, ce ne danno prova i risultati ottenuti anche in queste Esposizioni di Londra. Studiosi diversi fra loro, tanto pel carattere, quanto pel modo di pensare e di ragionare, sono stati condotti, per via di questo metodo, a giudizi identici intorno all'autore di ben parecchi quadri. Ravvisando questo fatto, non possiamo se non rammentare qui con grato animo l'illustre iniziatore del metodo, il quale purtroppo non soggiorna più fra noi, mentre ci è dato di godere i frutti de' suoi profondi studi, dappoichè egli vive e vivrà sempre ne' suoi scritti. Quanto poi a' suoi meriti singolari per la storia dell'arte italiana, nessuno che abbia conosciuto le Gallerie d'Europa nelle epoche ante e postmorelliane sarà in grado di negarglieli.

## I.

## I Toscani.

Rivolgiamo ora il nostro sguardo alle pitture della galleria di Regent Street, considerando pure a vicenda alcuni esemplari di Burlington House. Nella sala indicataci come "Galleria meridionale", alla New Gallery, troviamo, secondo il catalogo, i più grandi artisti del Trecento, cioè Giotto e Cimabue, non che alcuni del Quattrocento, vale a dire Masaccio, Pesellino ed altri. Bisogna però confessare che, dei tre primi artisti nominati, quando si sia fatto eccezione forse di una *Presentazione al tempio* (n. 24, proprietà del signor Willett), che potrebbe ben essere di Giotto, ma assai rovinata, non abbiamo una sola pittura nella Galleria, e di Pesellino faremo menzione a suo posto, discorrendo della scuola toscana.

La scuola di Siena del Trecento è riccamente rappresentata in questa sala, e i quadri in genere classificati in modo da tornar a lode di chi ne prese cura nell'Esposizione.

Bella di sentimento e nobile nel disegno e nell'espressione è la *Crocifissione* (n. 21) di mano del senese Duccio di Buoninsegna. Proviene dalla collezione di lord Crawford, e ha il merito di essere in ottimo stato di conservazione; mentre che le altre tavole (nn. 42, 56) attribuite allo stesso Duccio sono tanto guaste dal ristauro, che appena vi si riconosce il maestro.

Quanto agli altri vecchi senesi, non avendoli in pratica sufficientemente, ci è giuoco-forza rimetterci in proposito all'apprezzamento di giudici competenti.

Anche del fiorentino Taddeo Gaddi abbiamo un trittico colla *Crocifissione* nel centro (n. 68), segnato dell'anno 1338. In questa tavola il pittore s'avvicina assai al fare del suo maestro Giotto.

Originale di composizione e dignitosa nel concetto è la tavola n. 53, rappresentante la Beata Vergine in mezza figura, ritta dietro ad un parapetto, colle mani alzate in atto di preghiera, mentre nell'angolo sinistro del quadro si vede in piccola figura il Padre Eterno. La parte inferiore del quadro, che ci dà anche la spiegazione del soggetto, raffigura il papa Leone IX, al quale un angelo guarisce la mano paralizzata, mentre il miracolo doveva essere stato ottenuto dalle preghiere della Madonna. In sul parapetto si legge la seguente iscrizione: *Imago coram qua orando Leo Papa sensit sibi manum restituta* (fig. 1<sup>a</sup>). Benchè in queste figure si scorga un carattere spiccato, non ci è stato dato scoprire con sicurezza l'autore di quell'interessante tavola, e rimane per noi un problema insoluto. Però, lasciando da parte la Madonna rammodernata, e studiando soltanto la parte inferiore, non possiamo col catalogo considerarla come opera di scuola fiorentina. Siamo inclinati bensì a credere che abbiano colto nel segno gli eruditi professori Bayersdorfer e Schmarsow, ravvisando in questo quadro, ch'è dipinto a guisa di mosaico, la mano di Antoniasso, pittore romano



FIG. 1<sup>a</sup>. - LA VERGINE MIRACOLOSA COL PAPA LEONE IX, DI ANTONIASSO ROMANO  
(Fotografia Henry Dixon, Londra).

della seconda metà del xv secolo, noto per avere coadiuvato Melozzo da Forlì nelle sue pitture in Vaticano e per aver subito inoltre l'influenza del Pinturicchio.

Fra i fiorentini del Quattrocento incontriamo in copia i nomi dei più celebri pittori. Non meno di 19 sono le tavole attribuite al Botticelli; di Fra Filippo Lippi vi sono, secondo il catalogo, 5 esemplari; di Lorenzo di Credi, 9; del Ghirlandaio, 7; di Piero di Cosimo, 3, e via dicendo. In verità però, sono esposti tanto alla rinfusa i quadri della seconda sala, che bisogna procedere con particolare prudenza nell'accettare le attribuzioni del catalogo.

Il nome di Fra Filippo Lippi lo troviamo applicato a due tavole di dimensioni grandi, attribuzione che non ci pare giustificata dall'aspetto loro. L'*Incoronazione della Vergine* si accosta, nelle figure principali, alla scuola del frate, mentre che gli angeli ai due lati ci rammentano la scuola del Botticelli, specialmente nello spiritoso loro disegno e nel colore lucente dei loro panneggiamenti. Molto meno poi, diremo piuttosto niente, della maniera di Fra Filippo ha la pala d'altare (n. 113), rappresentante la Madonna in trono col Bambino; sul davanti sono inginocchiate le sante Chiara e Agata, e ai lati stanno angeli incoronati di fiori. Nella Madonna, ed anche nel Bambino, vi è un certo soffio di Filippino Lippi; ma studiando le altre figure, e soprattutto le forme, vedremo che sono affatto diverse da quelle di Filippino, che in ogni sua opera ha un carattere ed una individualità tutta sua. Non possiamo dunque accettare il giudizio di alcuni distinti conoscitori che la vogliono opera giovanile di quell'amabile pittore. Del resto, nel suo stato presente il quadro pare piuttosto opera del restauratore che di un pittore del Quattro o del Cinquecento.

Chiunque osservi il quadretto n. 165, San Pietro e San Giovanni collo storpiato, si accorgerà che non vi è neppure un tratto che somigli al fare del frate, benchè anche questa tavola sia esposta sotto il suo nome. Appartiene ad una scuola del tutto diversa da quella di Firenze, e tanto palese è il carattere del maestro da non lasciarci un momento in dubbio intorno al vero autore della tavola, ch'è certamente Liberale da Verona. I tipi, il disegno, specialmente degli occhi, il colorito, ed in primo luogo certo color giallo tanto caratteristico per la scuola di Verona di quell'epoca, il fondo d'architettura grigio, tutto ci rivela il pittore. Pare incredibile che i signori Crowe e Cavalcaselle ne parlino come di opera fiorentina che si accosta più o meno al fare del Carmelitano, del Benozzo e del Botticelli!

Delle altre due tavole attribuite al frate non vale la pena di discorrere; passiamo quindi alla considerazione del suo immediato scolare Francesco Pesellino. Il Vasari ci loda la diligenza di questo pittore dicendo che "non mai restava, nè di, nè notte, di disegnare," e ci racconta pure che "fece molti quadretti di figure piccole per Fiorenza... e in casa de' cittadini... molti tondi." Al dì d'oggi il Pesellino è affatto sconosciuto come pittore di tondi, e non ne possiamo accennare neppure uno di sua mano; ma è ben noto invece per le sue tavolette a piccole figure. Nella New Gallery è degnamente rappresentato in due interessantissime tavole lunghe e basse, con soggetti allegorici. Nel n. 129 è raffigurato, in tre storie, il Trionfo della Fama, del Tempo e della Religione. Nobile e di un sapere veramente stupendo è il gruppo che circonda il carro della Fama, disegnato con una franchezza da far sospettare che il pittore si fosse ispirato nella cappella Brancacci, davanti alle grandiose figure di Masaccio. Nell'angolo destro della tavola poi abbiamo il Cristo circondato da angeli che paiono quasi copiati dal Beato Angelico. Nella seconda tavola, si vedono parimenti tre storie: il Trionfo dell'Amore, della Castità e della Morte, e qui l'artista si avvicina più alla maniera di Fra Filippo; ci pare anche di poter constatare una certa relazione colle belle tavole di Pesellino nel palazzo Torrigiani di Firenze. Il catalogo ci presenta questi due cassoni quali opere di Pier di Cosimo, ma basta una sola occhiata per vedere che appartengono ad un tempo di molto anteriore a quello di Piero, e tutti gli studiosi d'arte sono d'accordo nell'attribuirli al Pesellino. Il catalogo invece ritiene come opere sue due meschine tavole colla storia di Giuseppe, che sono di mano di qualche debole pittore della scuola umbra, ed inoltre un quadretto di squisita finezza, appartenente a Captain Holford (n. 107). Codesto piccolo dipinto, che non ha che nove pollici di altezza



FIG. 2ª. - LA SS. TRINITÀ, DI PESELLINO E PIERO DI LORENZO  
(Nella Galleria Nazionale di Londra).

e dieci di larghezza, è un vero gioiello, e può essere considerato fra i più preziosi tesori della collezione. La Madonna col Bambino, una incantevole composizione, ricorda in alcuni particolari Fra Filippo, mentre che gli angeli, veduti in mezza figura dietro alla Madonna, sentono l'alito del Beato Angelico. Di una nobiltà e grandezza di concetto unita ad una meravigliosa finezza di esecuzione sono i santi che stanno a destra ed a sinistra del trono, i quali ci rivelano il carattere tutto proprio del pittore. Paragonando questa deliziosa tavola colle opere sunnominate del Pesellino, è però impossibile ravvisarvi la stessa mano; esaminando poi le forme, i tipi, le tinte, il panneggiamento, e facendo la rivista di tutti i pittori toscani di quell'epoca, non ci viene a mente se non uno che poté esserne l'autore, cioè Benozzo Gozzoli. Questa pure è l'opinione di quel distinto conoscitore d'arte italiana ch'è il dottor Jean Paul Richter, il quale adduce pure come di mano di Benozzo e della stessa epoca le quattro tavolette nel palazzo Alessandri a Firenze, benchè siano nominate dal Vasari come opere del Pesellino e citate come di sua mano anche dal senatore Morelli.<sup>1</sup>

La menzionata tavoletta n. 107 è l'unica opera di Benozzo nella New Gallery, due altri esemplari attribuitigli non essendo che lavori rozzi di poco valore.

Tornando al Pesellino, sappiamo dal Vasari che, dopo la morte del nonno Giuliano Pesello nel 1446, continuava a lavorare nella sua bottega in corso degli Adimari a Firenze, e vi fece compagnia con Piero di Lorenzo pratese, e Zenobio di Migliore. Del primo abbiamo a Londra due pitture. Una è la tavola grande nella Galleria Nazionale rappresentante la Trinità. Allogata a Pesellino da un certo prete Pero per la chiesa della Congregazione dei preti di Pistoia, rimase incompiuta per causa della morte del pittore, e fu condotta a termine da Piero. L'altra tavola, che rivela una grande affinità con questa, e che ci pare indubitatamente dello stesso autore è il n. 109 nella New Gallery, dove viene attribuita a Masaccio. Vi è raffigurato un angelo volante, e pare un frammento di un'Assunta, o, come potrebbe darsi pure, di una *Incoronazione della Vergine*, ma non sappiamo purtroppo se esistono ancora altre parti della composizione (fig.° 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>).

Volgiamoci ora a considerare il più spiritoso e drammatico fra i pittori del Quattrocento, vale a dire Sandro Botticelli. Ci piace intrattenerci più a lungo intorno a quel grande artista, perchè al giorno d'oggi prevale la tendenza, da una parte di spogliarlo delle sue opere autentiche, dall'altra di attribuirgli robaccia tale, da muovere a sdegno quanti sanno apprezzare i suoi meriti. Siamo certi da parte nostra, che in Firenze l'influenza del Botticelli superò di molto quella di tutti gli altri pittori di quell'epoca e che nella bottega, ammaestrati da lui, lavoravano molti garzoni, più o meno dotti, che si servirono de' suoi disegni e de' suoi cartoni. Prova di questo abbiamo nel gran numero di pitture che hanno fra loro l'impronta distintiva della scuola di un solo pittore, ma che sono nello stesso tempo di mani molto diverse. Nè è scevro d'importanza per questo ragionamento il fatto, che per un quadro attribuito a Filippo Lippi, a Filippino, a Raffaellino del Garbo, ve ne sono almeno sei ascritti al Botticelli. Ora che cosa si avrà a dedurre da tutto ciò, se non una preponderanza manifesta del suo campo d'azione a petto di quello di tutti gli altri artisti fiorentini? E non ostante, a questi nostri chiari di luna è ancora sì scarsa la virtù del discernimento da permettere che fin anco taluno fra i professori più altolocati non si peritino di accogliere per opere genuine del Botticelli le 19 opere di pittura a lui aggiudicate nella New Gallery!

Il Vasari ci nomina due scolari del maestro, cioè Iacopo e Biagio, e di più fa menzione dei suoi "discepoli," non che di "tutti gli altri garzoni." La teoria di alcuni che il Botticelli non avesse bottega, e quindi che ogni opera, portando una impronta botticelliana, fosse proprio di sua mano, ci pare dunque affatto sbagliata. Non è verosimile sup-

<sup>1</sup> L'abbaglio preso da quest'ultimo non deve recare gran meraviglia, poi che ci consta ch'egli non vide se non alla sfuggita le tavolette di casa Ales-

sandri, *ab antico* tenute per opere del Pesellino; nè avvi a dubitare ch'egli, rivedendole, si sarebbe ricreduto e avrebbe riconosciuto la mano del Gozzoli.



FIG. 3ª. - ANGELO VOLANTE, DI PIERO DI LORENZO PRATESE

(Fotografia Henry Dixon).

porre che l'autore di pitture così splendide quali sono la Calunnia d'Apelle, la Primavera, la Venere ed altre tavole delle Gallerie fiorentine, sia stato lo stesso ch'ebbe a produrre opere così meschine come quelle che incontriamo tanto nella New Gallery, quanto in parecchie raccolte sì pubbliche che private d'Europa. Chi conosce le opere incontestabilmente autentiche del Botticelli, sa come hanno tutte un aspetto spiccatamente individuale, una vitalità, un movimento stupendo che nessuno scolare riesci a raggiungere, ed inoltre un carattere tutto suo, nel rappresentare le forme della mano e dell'orecchio. Colui dunque che ha avvertito tutti quei tratti individuali, che ha imparato a mente ogni indizio caratteristico del maestro, non vorrà facilmente lasciarsi ingannare dalle opere degli scolari. Nelle esposizioni inglesi notiamo tre esemplari originali del Botticelli, non che numerose tavole appartenenti, ci pare, a diverse classi, per così dire, della scuola sua. Pigliamo quindi ad esaminarli.

Fra le opere autentiche, saranno da nominare in primo luogo, due tavole lunghe e basse nella collezione di Burlington House, proprietà del signor Ludwig Mond (n. 158, 164). Sono queste, splendidi esemplari della gioventù del Botticelli, pieni di brio e di movimento, che rivelano i gran pregi, non che anche alcuni difetti, di quell'efficace e spiritoso pittore. Nella prima sono rappresentati alcuni episodi della vita di san Zanobi, nella seconda i miracoli compiuti dallo stesso santo; soggetti che avevano un'attrazione speciale per un pittore fiorentino. Anche la Galleria di Dresda contiene una tavola con entrovi alcuni episodi della vita e della morte del santo vescovo. Non possiamo però ammettere, come vogliono alcuni, che facesse parte della serie della collezione Mond, essendo l'esemplare di Dresda di dimensione più piccolo di questi di Londra. Inoltre, la tavola di Dresda rivela una crudezza di esecuzione, unita ad una ingenua semplicità di concetto, da indurci ad annoverarla fra i primi lavori di Sandro e precisamente di quel tempo quando stava con quell'orefice, che fu il suo primo maestro, mentre negli esemplari di Burlington House apparisce un fare più sviluppato.

La graziosa Madonna (n. 169) offerta alla Mostra di Burlington House da M. Heseltine, è opera di un bravo seguace del Botticelli, che prese per modello la Madonna nel celebre tondo del suo maestro che si vede adesso nella Galleria degli Uffizi. Anche il San Giovannino, inginocchiato davanti alla Madonna, è preso da un disegno del Botticelli, ma non vi si scorge nel quadro lo spirito del maestro; la composizione riesce senza vita, e non vi sono neppure le sue forme caratteristiche. Però, fra tutte le opere della scuola che in queste esposizioni portano il nome del maestro, quella del signor Heseltine ci pare la migliore. Una copia modificata di quella Madonnina, senza il San Giovanni, ed alquanto più debole di colore e di esecuzione, si trova nella prima sala della New Gallery sotto il n. 38.

Fra le 19 tavole esposte in codesta Galleria sotto il nome del Fiorentino, non v'è, come già venne accennato, se non una autentica di sua mano. È questa la Morte di Lucrezia proveniente dalla Collezione di Lord Ashburnham. Pur troppo ha sofferto molto dai restauri moderni; nel colorito fosco e smorto non rimane più niente dell'ammirabile lucentezza del Botticelli, e difatti è unicamente la composizione drammatica, piena di brio e di movimento, che ci rivela ancora il maestro. Paragonandola colla splendida tavola della Galleria Morelli a Bergamo, con entrovi la Morte di Virginia romana, ottimamente conservata, vediamo quanto abbia patito questa Lucrezia, e quanto resti indietro da quella, che si può considerare come un esempio delle sue più felici ispirazioni (fig.° 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>).

Non si saprebbero trovare in vero termini adeguati a fare risaltare i pregi dell'efficacia e della vita che traboccano in genere dalle opere vere del Botticelli. In quella di lord Ashburnham sono pure mirabili le composizioni accessorie a chiaroscuro di tinta dorata, applicate al fondo architettonico, alludenti l'una alla storia di Giuditta, l'altra ad un episodio della storia romana. Quanta differenza fra lo spirito onde sono animate simili composizioni e la fiacchezza che apparisce in una certa tavola del banchetto di Nastagio degli Onesti, di cui si discorrerà più avanti!

Tra i pittori che si servirono de' disegni del Botticelli, il più valente che incontriamo nella New Gallery, è l'autore del tondo n. 108, colla Natività. Nella stessa categoria deve essere annoverato il gran tondo n. 130, e la tavola n. 134. Quel garzone ch'ebbe a produrre il secondo nominato aveva forse davanti agli occhi una delle più deliziose opere del maestro, cioè la tela della Natività, ora nella Galleria Nazionale di Londra, la Madonna ed il Bambino del tondo essendo una specie di rozza traduzione in grande di quella. Ma quale differenza fra la noiosa Madonna addormentata della New Gallery, e quell'altra piena d'estro poetico e di vita! In altri particolari poi non corre più somiglianza fra le due pitture. La composizione del n. 134 l'incontriamo spesse volte nella bottega del Botticelli, da mano più o meno debole; non siamo in grado di dire se esiste ancora l'originale, ma non possiamo accettare quale opera sua nè l'esemplare di Dresda, nè quello di Francoforte.

Le figure femminili rappresentanti le quattro stagioni, erano forse in origine di un garzone della bottega botticelliana e prese da una composizione del maestro; davanti a tali pitture, il senatore Morelli soleva esprimersi con una sola parola: " fuit; „ e difatti, tavole così interamente rimodernate quali sono quelle, non debbono essere esposte alla critica moderna, e molto meno sotto l'appellazione del più efficace pittore del Quattrocento. Sarebbe però interessante sapere che cosa verrebbe fuori, se queste tavole fossero sottoposte ad una pulitura completa.

Passiamo adesso alla considerazione di una pittura che attirava l'attenzione e l'ammirazione di molti intelligenti, cioè il n. 136, il Banchetto di Nastagio degli Onesti. Notizie di codesto soggetto dipinto dal Botticelli le troviamo nel Vasari, dove nella vita del pittore, abbiamo la descrizione seguente: " Nella via de' Servi in casa Giovanni Vespucci, oggi di Piero Salviati... fece, di figure piccole, la novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti, in quattro quadri di pittura molto vaga e bella. „

Fino all'anno 1868 vi erano difatti in casa Pucci quattro tavole col soggetto accennato dal Vasari, e l'egregio commentatore dell'Aretino ci dà un'accurata descrizione di quella rappresentante le nozze di Nastagio degli Onesti colla figlia di Paolo Traversaro. Vi si vedeva l'arme Pucci inquartata con quella de' Bini, una squadra d'oro in campo di azzurro, con sopra due rose bianche, e sotto cinque monti dello stesso colore, le tavole essendo state dipinte per celebrare le nozze di Giovanni Bini con Lucrezia di Francesco di Giovanni Pucci, nell'anno 1487. " Inoltre vi era l'arme medicea e l'anello col diamante, impresa della famiglia stessa, la quale si vedeva sostenere tre lauri nella faccia dei primi tre pilastri dell'atrio. „

La descrizione di chi lo vide in casa Pucci, corrisponde in ogni particolare colla tavola, che dalla collezione Leyland passò qualche anno fa in quella del signor Donaldson ed è precisamente la tavola che si vedeva nella New Gallery. Ma certo codesta non può essere l'originale descritta dal Vasari, bensì una debole copia di mano scolaresca. Ci manca affatto lo spirito, la vita del maestro; tutto vi è narrato in maniera noiosa e casalinga; le teste sono povere e stentate di esecuzione, vuote e deboli di espressione. Bellissima invece è la prospettiva ed ogni dettaglio decorativo è fatto colla finezza di un orefice. Come opera d'arte resta sempre di poco valore, ma d'altra parte risveglia in noi un interesse non comune, da prima per la ragione che ci conserva in maniera più o meno verace la composizione originale di casa Pucci ora sparita, e poi per la presentazione, senza dubbio fedele, che ci dà di una festa fiorentina di quell'epoca. Non è inoltre scervo d'interesse il fatto, che tra gli ospiti al banchetto si distinguono alcuni ritratti di personaggi insigni, e fra loro salta all'occhio quello di Giuliano de' Medici, copiato certamente da quel ritratto di Botticelli, cogli occhi abbassati, che si vede adesso nella Galleria Morelli a Bergamo (fig. 6<sup>a</sup>). La composizione di codesto ritratto faceva sospettare all'illustre possessore, che fosse fatto da un'effigie in cera; cioè che dopo la morte dello sfortunato principe nel 1478 fosse chiamato Orsino, per sua professione detto " Ceraiuolo, „ per formare il

volto del cadavere, e da questo poi, il Botticelli avesse dipinto il suo ritratto; nove anni più tardi poi avrebbe riprodotto lo stesso Giuliano nella sua tavola di casa Pucci.

Al di sopra di quel Banchetto della New Gallery, sta esposto una Vergine annunciata dall'angelo, appartenente all'egregio pittore sir Edward Burne Jones. Eseguito, come le altre tavole, prese in considerazione, da un disegno del Botticelli, apparisce affatto diverso di queste nel colorito, prevalendovi una tinta fredda, grigiastra, ma alquanto armoniosa. Con questa tavola siamo giunti a termine delle opere de' seguaci immediati del maestro, e passiamo in quell'ambiente più vasto, dove sono da collocarsi le numerose pitture che portano soltanto l'impronta generale della scuola.

A questa categoria spetta la Madonna col Bambino n. 122, composizione largamente pensata ma in istato deplorabile; nell'angelo, che sta in adorazione a sinistra, v'è un soffio di Botticelli, che serve ad indicarci la scuola, benchè venga attribuito senza ragione alcuna al Ghirlandaio. Di carattere affatto diverso, e di gran lunga inferiore a quella, è un'altra Madonna col Bambino (n. 121) che sta ritto sopra un parapetto con una melagrana in mano. Il concetto è poco elevato, la Madonna non è che una semplice contadina di poca attrattiva; ma per quanto di poco valore la tavola è in ottimo stato di conservazione. Ironia della sorte, che ci ha tramandato intatto un lavoro di tal fatta, mentre i quadri di pregio sono spesso alterati, talvolta interamente rovinati!

Delle altre Madonne del sedicente Botticelli, non importa discorrere, non ostante vi siano ancora due ritratti femminili che il catalogo gli assegna.

Il n. 110 rappresenta, secondo quella guida fidata, Esmeralda Bandinelli, che sarebbe come vuolsi, la stessa persona che sta in mezzo del bel quadro del Botticelli nell'Accademia di Firenze, la Danza delle Grazie, ossia la Primavera. L'ipotesi però è assolutamente infondata. Di poca grazia nel disegno, fiacca di colorito e noiosa di espressione, quella donna poco attraente non risveglia in noi il minimo interesse. Il concetto tranquillo, scevro di vita, non raggiunge di gran lunga i ritratti nemmeno della scuola del Botticelli, e siamo quasi disposti a credere che tanto il n. 10, quanto quell'altro ritratto n. 164, siano da collocarsi nella scuola di Domenico Ghirlandaio; è però da osservare, che l'angelo sul rovescio di quest'ultimo ricorda di nuovo la bottega di Sandro.

All'insigne scolare del Botticelli, Filippino Lippi, vengono attribuite due tavole nella New Gallery, ed una a Burlington House; ma nessuna delle tre è di sua mano. Quattro santi invece (New Gall., 66, 69), provenienti dalla collezione di Lord Ashburnham, fanno l'impressione d'essere opere di Filippino. Facevano parte in origine, come pare, di un gradino. Nel catalogo portano il nome di Masaccio; alcuni vogliono che siano di Pesellino, altri di Raffaellino del Garbo; attribuzioni che a noi non paiono ben trovate. Confrontando questi quadretti colla predella della tavola grande di Filippino nella Pinacoteca di Monaco, eseguita intorno al 1495, vi si ravvisa un fare del tutto simile. Il Vasari ci loda l'arte e la diligenza di Filippino nel fare le figure piccole, ed anche questi santi vescovi sono condotti con ottimo sapere.

Del cassone n. 146, non vale la pena di parlare; è degno di studio invece il n. 112, rappresentante la Spedizione degli Argonauti. I risultati ottenuti dallo studio di quella tavola notevole, sono pur troppo finora del tutto negativi. La strana combinazione di difetti e di meriti, la mescolanza dell'influenza di diversi pittori, ci rendono tanto perplessi, da doverci confessare, dopo studi prolungati davanti al quadro stesso, di non avervi trovato il bandolo. Attribuito, come già si è accennato, a Filippino, da alcuni ritenuto opera certa di Pier di Cosimo, da altri dichiarato fiammingo di esecuzione ed italiano di composizione, è un problema per sciogliere il quale non abbiamo ancora dati sufficienti. Il colorito, che ricorda alquanto la scuola di Filippino, è di una forza sorprendente e per questa sola ragione attira subito l'attenzione dello spettatore; di una finezza e nitidezza d'esecuzione quasi da miniatore o da orefice, sono tutte le parti ornamentali come si può benissimo constatare esaminandole colla lente; grandiosa, nel franco suo disegno, è la figura

a cavallo, posta in mezzo al quadro, col dorso voltato a chi guarda, mentre spiega una splendida bandiera rossa; però guardando le altre figure, le forme, i tipi, troviamo una tal debolezza e povertà di disegno, una mancanza così completa d'intelligenza nel trattare le membra del corpo sotto al panneggiamento, da non lasciarci un momento in dubbio che l'esecuzione non può essere, se non di un pittore di poco sapere. Quanto alle reminiscenze d'altri pittori possiamo dire, che nella figura seduta in trono v'è un richiamo a Filippino Lippi; Giasone inginocchiato, debolissimo qual'è, ricorda da lontano un disegno di Lorenzo di Credi; alcune teste ci rammentano Piero di Cosimo, laddove altre coi capelli intrecciati e di una sfumatura molto sviluppata, hanno affinità tanto con Piero, quanto anche coi seguaci di Leonardo da Vinci. Considerando codeste molteplici difficoltà, la più ragionevole conclusione ci pare senza dubbio quella di un egregio conoscitore tedesco, cioè che la tavola sia stata fatta sopra una composizione italiana da uno di quegli innumerevoli pittori fiamminghi che venivano a studiare nelle botteghe dei pittori d'Italia. In nessun altro modo potrebbesi spiegare quel carattere eclettico e quelle strane combinazioni di motivi; il disegno arcaico, per esempio, nelle roccie del fondo, unito ad un modo di sentire affatto moderno che si scorge nella maniera di trattare l'acqua ed in altri particolari. È da osservare poi che la data 1487, quale vedesi al di sopra del pilastro di faccia, deve riferirsi alla composizione e non già al tempo dell'esecuzione, che dà prova di un fare di molto posteriore.

Dopo questa lunga digressione rivolgiamo lo sguardo a Raffaellino del Garbo lo scolare di Filippino che in alcuni suoi lavori, specialmente nei suoi ritratti, si rivela per un eletto talento. Per apprezzare i suoi meriti basterebbe rammentare il suo ritratto della Galleria di Berlino, lo splendido esemplare nella collezione di sir Henry Layard a Venezia, che per vigoria e sentita vitalità non rimane molto indietro neanche al Botticelli, non che la tavola grande della Pietà nella Galleria di Monaco, la quale, benchè ascritta a Filippino, è opera caratteristica del suo scolare (fig. 7<sup>a</sup>). È di fatti su queste opere, attribuite tutte quante a Filippino, ma dalla critica moderna restituite a Raffaellino, ch'è duopo formarsi un giudizio del pittore, e non già unicamente sulle sue Madonne, che riescono spesse volte di un valore abbastanza mediocre.

La Vergine col Bambino ed ai lati due angeli (New Gall., n. 118) è una replica del tondo di Raffaellino nella Galleria di Berlino, di tinta fredda e grigiastra, mentre l'esemplare di Berlino è di un colorito chiaro e vivace. Grazioso è il motivo della Madonna ritta in piedi col Bambino che dorme, come pure quello dell'angelo a destra; quello di sinistra ha lo stesso tipo, come già accennò il senatore Morelli, di un angelo nella Pietà di Monaco. Il pittore è più degnamente rappresentato nel bel tondo n. 40, presentato dal signor Benson, al quale siamo pure debitori delle più preziose perle della raccolta. Rappresenta la Vergine seduta col Bambino in grembo; a sinistra sta il San Giovannino in ginocchio, e di dietro un angelo che porge una melagrana al Bambino; a destra sta un altro angelo e nel fondo si vede un paesaggio che spicca sulla luce bionda del cielo. Lo stato di conservazione di codesta tavola è tanto perfetto, da potersi quasi chiamare originale; cosa rarissima in questi tempi di ristaurò distruttivo. Anche questo quadro conferma in modo spiccato l'attribuzione del citato quadro di Monaco a Raffaellino.

Di gran lunga non così bene conservato è il dipinto di un altro Raffaellino, cioè di Raffaellino Carli, nel quale anzi rimane assai poco del fare originale. Dell'autore abbiamo scarsissime notizie. Nacque, secondo il Milanese, circa il 1470 nel comune di Barberino di Valdelsa. Suo padre si stabilì a Firenze dove, dopo la morte di questo, fu messo Raffaellino "ad imparare la pittura sotto il Perugino o qualcuno de' suoi scolari." Non abbiamo conoscenza se non di tre sue opere autentiche: una segnata col nome e colla data 1502, nel palazzo Corsini a Firenze; un'altra col nome di Raphael de Florentia e l'a. 1502 nella chiesa degli Angeli a Siena, fuori Porta Romana; la terza da un privato in Inghilterra che si trovava nella New Gallery. Porta il numero 265 ed è segnato "RAFAEL KARLI PXIT



FIG. 4<sup>a</sup> - LA MORTE DI LUCREZIA, DI SANDRO BOTTICELLI

(Fotografia Henry Dixon).

A. D. MCCCCCI. „ Di codesta tavola il Vasari ci dà una descrizione accurata nei termini seguenti: “ Sotto la porta della sagrestia, nella chiesa di Santo Spirito, fece due tavole: una quando san Gregorio papa dice messa, che Cristo gli appare ignudo, versando il sangue, con la croce in spalla, ed il diacono e subdiacono parati la servono, con due angeli che incensano il corpo di Cristo. „<sup>1</sup>

Altre notizie ci dà il Milanese nella nota aggiunta alla narrazione del Vasari. Se ne ricava, che tolto dalla chiesa di Santo Spirito il quadro passò in casa Antinori; “ quindi venne nelle mani di Giovanni Gagliardi, negoziante e restauratore di quadri, fiorentino; ma nella inondazione dell'Arno, avvenuta nel novembre del 1844, rimase notabilmente danneggiata. Tuttavia, tale quale ella era fu comperata dall'inglese Woodburn che fecela restaurare. „

\*  
\* \*

Ben diversa della via scelta dal Botticelli e dai suoi discepoli fu quella seguita dal Ghirlandaio, che formò anche una discreta scuola. Del suo maestro, Cosimo Rosselli, non vi sono opere nella New Gallery. Il n. 3 è, tutt'al più, lavoro della sua bottega, eseguito, come si può dedurre dal soggetto, per un convento di monache domenicane.

Non molto meglio è rappresentato Domenico Ghirlandaio, al quale, come già fu osservato, si attribuivano nella galleria sette quadri. Di sua mano, in origine, era il ritratto di Francesco Sassetti con suo figlio; ma è così intorbidato da restauri, che ha perduto ogni impronta d'individualità. Quale insigne ritrattista fosse il Ghirlandaio, ognuno che lo conosce, nel coro di Santa Maria Novella e nella cappella Sassetti di Santa Trinita lo può attestare. Riesce dunque quasi inesplicabile che una tavola, nel suo stato presente affatto indegna del maestro, fosse esibita al pubblico; e ben per la seconda volta, perchè, se non sbagliamo, faceva parte anche della raccolta di Burlington House nell'anno scorso.

I numeri 125 e 159 spettano a due diverse scuole; nè l'uno nè l'altro è fiorentino; ne discorreremo più avanti a luogo opportuno. Il n. 150 invece è opera, come primo ebbe a rilevare il dott. Jean Paul Richter, di un bravo discepolo di Domenico. È questo Francesco Granacci, del quale il Vasari ci racconta (V, 340) che “ era tenuto dei giovani del Ghirlandaio il migliore, e quegli che avesse più grazia nel colorire a tempera e maggior disegno. „ E più avanti discorrendo delle pitture di casa Borgherini, ricorda anche quelle del Granacci, “ in figure piccole fatte con pulitissima diligenza e con vago e bel colorito, ed una prospettiva... che non può essere più bella in tutte le parti. „ Queste parole dell'Aretino potrebbero anche benissimo essere riferite a questa tavola della New Gallery, nella quale, con motivi vaghi e graziosi il Granacci ci narra la storia della nascita di San Giovanni (fig. 8<sup>a</sup>). Caratteristiche, per il maestro, sono in questa tavola le forme tondeggianti, tendenti un poco al tozzo, i tipi, l'intonazione calda dell'incarnato, la tinta del paesaggio, non che alcuni incantevoli gruppi di donne, ispirate senza dubbio a quelle del Ghirlandaio negli affreschi di Santa Maria Novella.

Da annoverare fra i primi lavori del Granacci, sarebbe il tondo n. 9), appartenente a Mr. Fuller Maitland. La Madonna, tanto nel disegno quanto nel tipo, si accosta del tutto al fare del suo maestro, ed anche il panneggiamento e le maniche increspate della Vergine sono fatte come soleva farle il Ghirlandaio. Di maggior indipendenza sono i due angeli ai lati, che ci rivelano una individualità, per così dire, nascente. Il paesaggio in fondo è di una intonazione fosca, mentre che ne' suoi paesaggi di un tempo di poco più avanzato, il Granacci mostra una predilezione per le tinte fredde e chiare, tanto, da poter

<sup>1</sup> Allo stesso pittore va pure aggiudicata, secondo ogni probabilità, una tavola datata del 1505 sopra un altare nel braccio sinistro della croce in Santo Spi-

rito a Firenze, rappresentante la beata Vergine in trono, col Putto, fra i santi Lorenzo, Giov. Evangelista, Stefano e Bernardo.

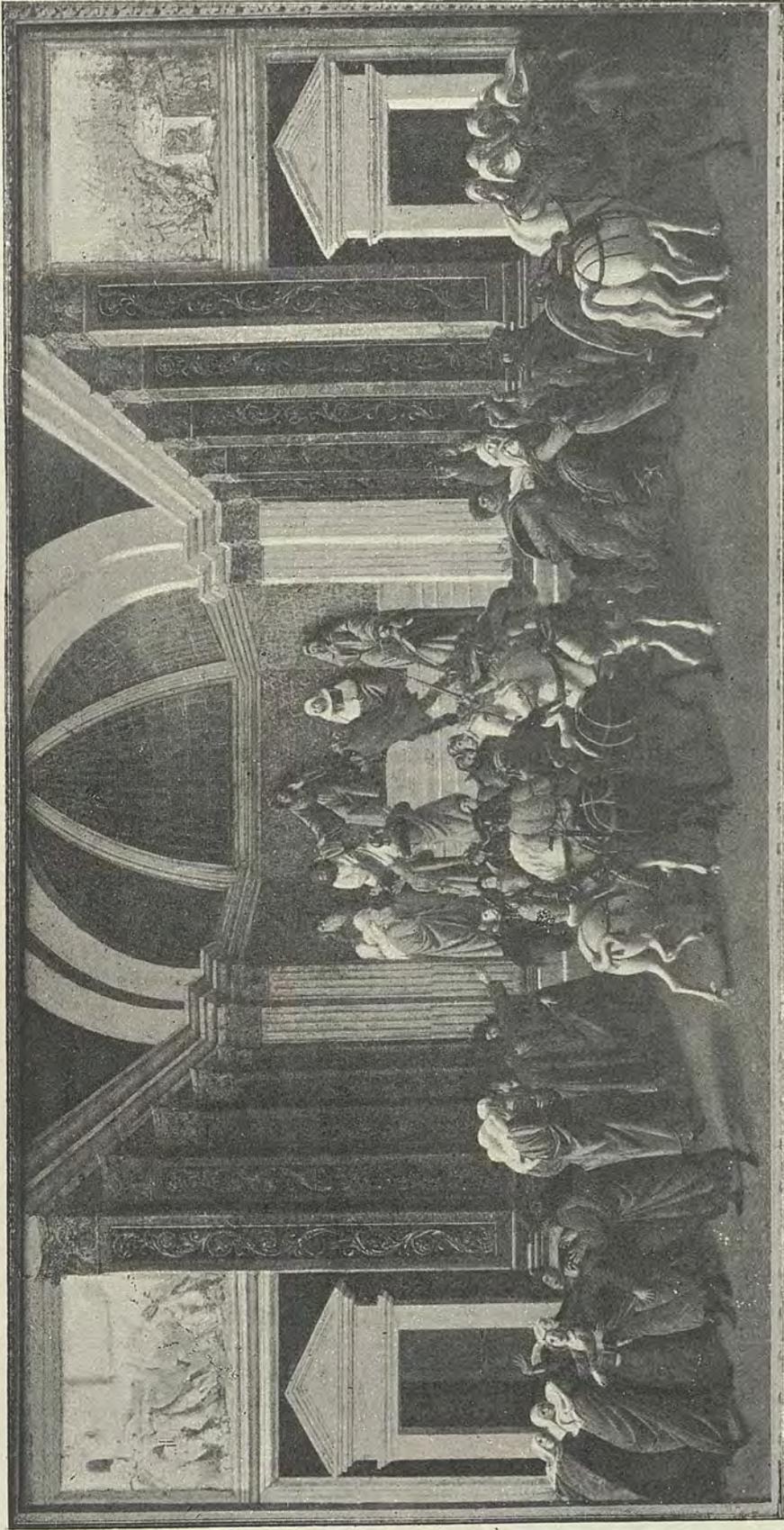


FIG. 5<sup>a</sup>. - STORIA DI VIRGINIA ROMANA, DI SANDRO BOTTICELLI

(Fotografia Marcozzi, Milano. Legato Morelli, Bergamo).

anco considerare questo particolare, quale caratteristica assai spiccata delle sue opere. Quella mutazione di stile nel rappresentare il paesaggio è da constatare nei suoi accertati lavori nei quali si ha pure occasione di studiare le sue forme e la sua propria armonia di tinte, dei diversi periodi della sua vita. Il quadretto col battesimo della Santa Appollonia (n. 119, proprietario Mr. Fairfax Murray), appartiene al suo tempo maturo, e benchè fiacco e freddo di tinta, è assai caratteristico per la sua maniera di quel periodo.

Di un altro discepolo del Ghirlandaio, ma certamente non del Granacci, è la tavola indicataci col soggetto degli Argonauti in Colcide. Diversi motivi la qualificano come opera della bottega del Ghirlandaio, benchè nelle teste spiri anche qualche cosa di quell'aria dolce e soave che incontriamo fra i pittori dell'Umbria. Potrebbe darsi che, oltre alle sue relazioni col Ghirlandaio il pittore avesse anche conosciuto il Perugino, il quale negli ultimi anni del Quattrocento teneva bottega a Firenze. È appena necessario osservare, che la tavola non ha niente da fare con Benozzo Gozzoli, al quale l'attribuisce il catalogo, e neppure colla scuola del Botticelli, come vogliono alcuni giornali inglesi.

Sfortunatamente la New Gallery non ha saggio alcuno del fare di quell'interessante, sempre fantastico e singolare pittore ch'è Pier di Cosimo. I due cassoni attribuitigli sono, come già si è osservato, del Pesellino; la terza opera, rozza e debole in alto grado, è affatto indegna di lui. Non è improbabile, che, come ebbe a notare un egregio professore estero, la composizione abbia a risalire all'incisore Robetta. Quanto alla storia che vi si trova rappresentata, non pare verosimile che sia il mito di Hylas e le Naiadi, almeno non ci è stato dato scoprire uno solo degli episodi che il catalogo accenna come concernenti quel mito.

Altre tendenze ed altre aspirazioni sono quelle manifestate dal gruppo di pittori al quale appartengono i fratelli Pollaiuolo, Andrea Verrocchio, nonchè il di lui scolare, Lorenzo di Credi. Magramente però è rappresentato qui quel gruppo di pittori efficaci. Un interessante ritratto maschile è bensì ascritto a Piero Pollaiuolo, ma non è certo di sua mano, e neppure della scuola fiorentina; torneremo ad esaminarlo, trattando della scuola Lombarda; nella quale categoria devesi pure collocare la Madonnina n. 133, che porta sulla cornice esposto il nome di Andrea Verrocchio, mentre nel catalogo è più ragionevolmente ascritta al Solari.

Se non abbiamo saggi dell'arte nè de' Pollaiuoli, nè del Verrocchio, vi sono due opere autentiche, benchè alquanto deboli, di Lorenzo di Credi, tutt'e due collocate nella sala dei Primitivi. L'Incoronazione della Madonna si trovava anni fa nella collezione del poeta Rogers, ed è adesso proprietà di Lord Wantage; il n. 35 fu in possesso del defunto Mr. Barker ed appartiene ora al primo ministro, Lord Roseberry. Rappresenta un santo ritto in piedi su fondo nero, che tiene nella destra una bandiera rossa coperta di palle d'oro, mentre colla sinistra si appoggia sullo scudo... Nel catalogo quel santo sta indicato quale San Giorgio, ma non potrebb'essere piuttosto San Quirino? Le nove palle della bandiera sono simboli di questo santo; le troviamo rappresentate anche in un quadro della scuola di Colonia, nella Pinacoteca di Monaco, dove il San Quirino vedesi pure corazzato in atto di spiegare una bandiera di carattere affatto simile. Non sappiamo tuttavia se codesto santo fosse venerato in Toscana, e quindi trattato dagli artisti locali.

I quadri falsamente attribuiti a Lorenzo di Credi sono abbastanza numerosi nella New Gallery. Il ritratto di un giovanotto non rappresenta certamente Poliziano, e non è nemmeno opera fiorentina ma pare essere copia di un quadro del Quattrocento fatta nel secolo susseguente; anche il n. 87 è copia piuttosto moderna del sedicente ritratto di Andrea Verrocchio nella Galleria degli Uffizi. Il tondo n. 114, ci mostra un fare diverso da quello della bottega di Lorenzo. Il Bambino è preso da un suo disegno, ma altri particolari rivelano un pittore dell'Alta Italia; fra altro il tipo della Madonna, il rosso vivace del suo vestito ed il paesaggio, e vi si scorge una certa affinità con un tondo della Galleria di Siena, opera della gioventù del Sodoma. Siamo però ben lontani dal volerlo at-



FIG. 6<sup>a</sup>. - RITRATTO DI GIULIANO DE' MEDICI, DI SANDRO BOTTICELLI  
(Fotografia Marcozzi, Milano. Legato Morelli, Bergamo).

tribuire a quell'originale pittore; ci piace piuttosto supporre che sia stato prodotto a Firenze da un qualche pittore di Vercelli.

Parecchi quadri in questa seconda sala vengono ascritti a Luca Signorelli, ma non lo arieggiano neppure di lontano... La Madonna (n. 92) è copia, alquanto debole, dell'originale che si trova nella galleria di Liverpool, e le due interessanti tavole 91 e 97, appartengono alla scuola umbra.

Al maestro di Signorelli, Piero della Francesca, che per ordine di tempo avremmo dovuto menzionare prima, sono attribuite due opere. Incantevole e di alto valore è il ritratto muliebre n. 116, della collezione Ashburnham. La somiglianza che corre fra cotesto ritratto ed uno della Galleria Poldi a Milano, è così sensibile da attestare in modo incontrastabile la loro origine comune, benchè gl'intelligenti non sieno disposti a riconoscere in quest'ultimo il fare di Piero. La scrivente dovendo confessare d'esser poco pratica della maniera di questo pittore, non oserebbe dunque affermare che siano opere sue o no, potendo bensì asseverare, che sì l'uno che l'altro derivano dallo stesso autore, qual che si sia. Fatto sta, che dai più distinti conoscitori di Londra il ritratto di Lord Ashburnham non è ritenuto per opera di Piero della Francesca.

La Madonna col Bambino e quattro angeli (n. 106), proveniente dalla collezione di Christ Church ad Oxford, è molto danneggiata, e viene ascritta dalla critica moderna allo scolare di Piero, Bartolomeo Corradini detto Fra Carnevale, del quale si vede una tavola col San Michele nella Galleria di Londra.<sup>1</sup>

Fra i Cinquecentisti fiorentini, Fra Bartolommeo è rappresentato di gran lunga meglio di tutti gli altri. Prima da annoverare sarebbe la tavola grande colla Natività, e poi il quadretto collo stesso soggetto, opera della sua gioventù, di meravigliosa grazia e finezza, entrambi appartenenti alla ricca collezione del signor Mond. Il dottor Richter nel suo interessante articolo nella *Zeitschrift* di Lützow, accenna che il primo ebbe origine nell'epoca che il Frate teneva relazione personale con Raffaello a Firenze. Ma ben lungi dal credere che il pittore fiorentino fosse stato influenzato dal sommo degli artisti, ritiene invece che il caso fosse inverso; e ben a ragione, da che altre opere di pittura e di disegno del giovane Urbinate rimangono, a provare quanto egli fosse stato impressionato dal Frate fiorentino, in seguito alla dimora tenuta in Firenze prima di recarsi a Roma. Rispetto poi a codesto quadro è ancora da osservare che nel bel disegno di una testa guardante in giù, che trovavasi al primo piano di questa stessa mostra (n. 1527), si potrebbe forse ravvisare lo studio originale per la Madonna; almeno corre una grande somiglianza fra le due. Un terzo quadro attribuitogli (n. 229) spetta alla scuola umbra, mentre che il n. 233 è opera di Domenico Puligo, e il n. 217 di Perino del Vaga.

Di parecchi quadri esibiti sotto il nome di Andrea del Sarto, sola una per lo meno lo arieggia. È questa la Madonna col Bambino e il San Giovannino (n. 214), opera senza dubbio della bottega, eseguita bensì sopra una nota composizione del maestro. Sorprendente per lo meno è l'attribuzione del n. 232, proprietà di un distinto pittore moderno. Fra Andrea del Sarto e l'autore di cotesta ammanierata Madonna, corrono almeno 40 anni di progressiva decadenza. Nel ritratto di una signora coi simboli della Maddalena (n. 266), abbiamo di nuovo un lavoro di Domenico Puligo che fu uno de' più assidui fra i garzoni di Andrea del Sarto. Il n. 261 è ascritto a Mariotto Albertinelli, ma nel parer nostro è lavoro debole e scevro del suo carattere. Una buona pittura che porta, se non sbagliamo, tutta l'impronta della sua individualità, si trova in una chiesa della città di Nottingham;

<sup>1</sup> Stando a quanto il cav. A. Venturi ha esposto in un suo recente articolo di questo stesso periodico bisognerebbe farsi d'ora in poi un'idea ben diversa di Fra Carnevale. Se non che rimarrebbe

tuttavia da vedere se le prove ch'egli ha creduto di addurre a sostegno del suo assunto sieno tali da potersi contrapporre senza esitazione a quanto viene indicato in proposito dalla tradizione reiteratamente.



FIG. 7<sup>a</sup>. - LA PIETÀ, DI RAFFAELLINO DEL GARBO  
(Galleria di Monaco).



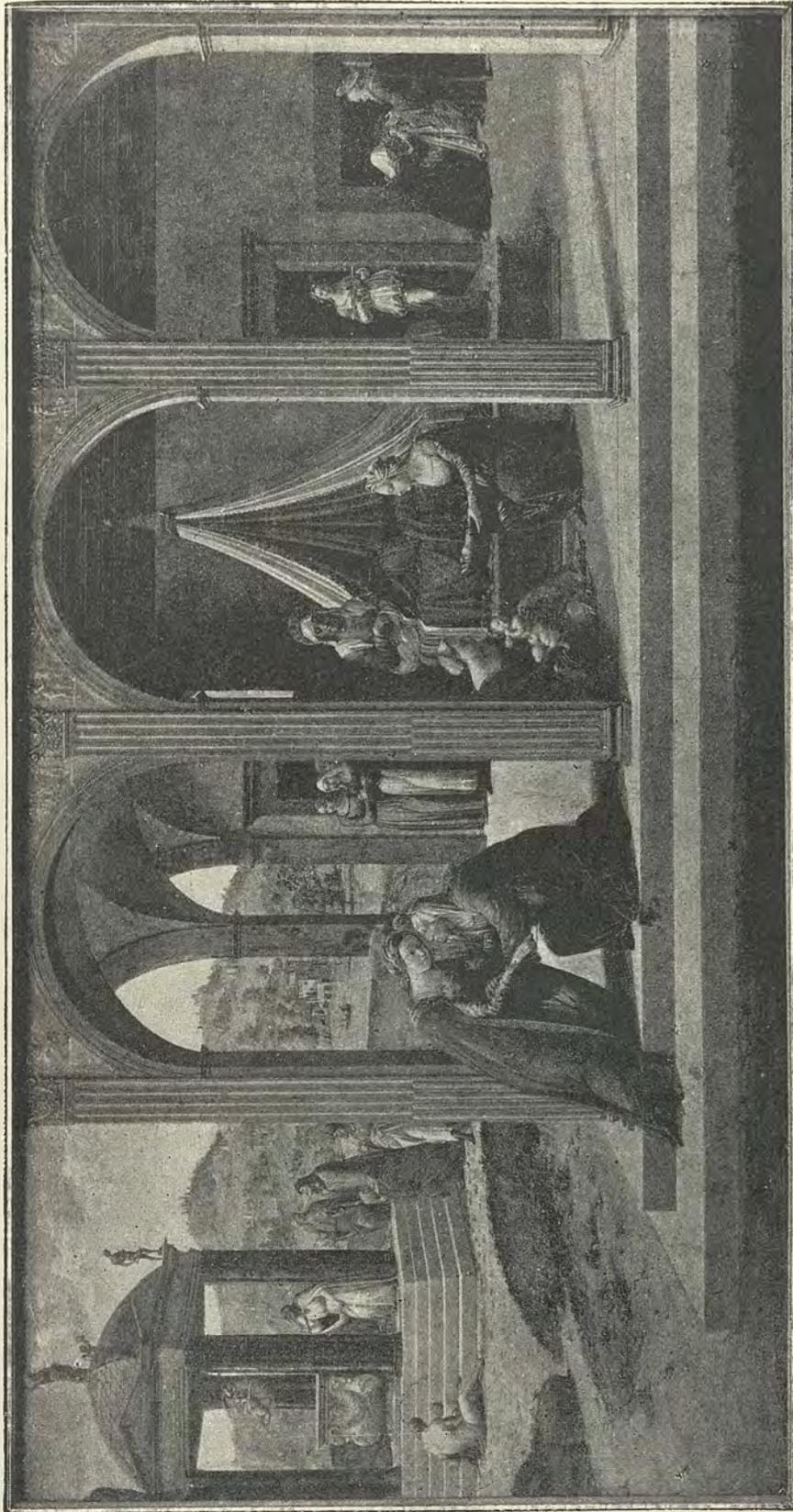


Fig. 8<sup>a</sup>. - LA NASCITA DI SAN GIOVANNI, DI FRANCESCO GRANACCI

(fotografia Henry Dixon).

sarebbe da desiderarsi che anche quest'opera potesse essere sottoposta una volta allo studio degli intelligenti.

Quanto ai discepoli dell'Albertinelli da riscontrarsi nella New Gallery, il Francia-bigio è debolmente rappresentato in due ritratti; il n. 219, nel quale a gran torto il catalogo ravvisa le fattezze di Raffaello, e il n. 89, di poca attrattiva e completamente rimodernato. Il San Giovanni nel deserto attribuito a Giuliano Bugiardini proveniva in origine dalla collezione del marchese Guadagni a Firenze. Nell'anno 1855 passò poi dalla collezione di Mr. Morris Moore in quella del presente Lord Northbrook. Nell'Accademia di Bologna vi è pure un quadro del Bugiardini collo stesso soggetto e potrebbe darsi che codesto della collezione Northbrook, che rivela un disegno piuttosto debole, fosse una ripetizione di quello. Lo stile del quadro però è alquanto diverso di quello del detto maestro fiorentino e ci pare che con più probabilità potrebbe attribuirsi a B. da Cotignola, come opinerebbero pure altri critici.

Da ultimo sarebbe ancora da nominare il ritratto di un giovanotto che sta seduto sopra un parapetto suonando un liuto. Se non è di gran pregio, codesta figura ha il merito d'esser del tutto caratteristica per il suo autore, Francesco Ubertini detto il Bacchiacca. Inoltre, tanto nel paesaggio quanto nella maniera di trattare le piccole figure nel fondo, dove troviamo rappresentati il Trionfo d'Amore, il mito d'Apollò e Dafne, e Dalila che taglia la chioma di Sansone, si ravvisa un fare tutto suo, ed è soddisfacente il poter constatare che anco nella New Gallery l'attribuzione è giustissima. Quale evidente somiglianza corra fra codesto ritratto ed altre opere di sua mano a Dresda, Milano, Venezia e Firenze si può facilmente dimostrare confrontandolo colle fotografie di queste opere.

## II.

### Gli Umbri e confinanti.

Prima di passare alle scuole dell'alta Italia, vuolsi ancora dare un'occhiata alle poche pitture dell'Umbria riunite in codesta Galleria. Fra queste la più antica è l'Ecce Homo n. 82, che nel carattere suo sarebbe da collocare piuttosto fra le opere dell'alta Italia. Il Cristo, incoronato di spine, sta davanti ad una tenda; in fondo, a sinistra, si vede un paesaggio, e pendente in alto havvi un mazzo di frutta, mentre a destra, attaccata proprio alla tenda, è appeso un cetriolo, motivo che di rado s'incontra all'infuori delle scuole di Padova e di Murano. L'autore si è segnato sulla cornice: *Franciscus Gentilis de Fabriano*; e fu il figlio, come si crede, di Gentile da Fabriano. Gli istoriografi della pittura italiana, i signori Crowe e Cavalcaselle, rammentano tre opere di lui, tutte e tre segnate *Franciscus de Gentilis*, ma delle quali una, proveniente da una collezione privata di Fabriano, fu erroneamente creduta il ritratto di Gentile, di mano propria. Una certa dignità di concetto unita ad un sentimento vero nella espressione del dolore, ci rivelano il *Franciscus* quale pittore meno meschino di quello che ce lo rappresentano i signori Crowe e Cavalcaselle.

Di Bernardino di Mariotto da Perugia, lo scolare, secondo il Morelli, di Lodovico di Angelo e di Lorenzo II di San Severino, abbiamo tre opere nella New Gallery. Il n. 86 coi santi Lorenzo e Andrea appartiene al dottor Richter, e viene in Galleria rettamente a lui assegnato.<sup>1</sup> I due altri quadri invece sono ascritti alla scuola del Signorelli. L'uno rappresenta la Madonna col Bambino e con vari santi; nel cielo sono due angeli di carattere spiccatamente umbro; nell'altro è raffigurato il primo martirio di santa Cecilia, sog-

<sup>1</sup> Il suo riscontro (Nostro Signore morto con la Beata Vergine e le pie donne) trovasi nella Galleria Morelli in Bergamo, al n. 55.



FIG. 9<sup>a</sup>. - TESTA DI DONNA, DI TIMOTEO VITI

(Disegno nella collezione del British Museum di Londra).

getto di poca attrattiva per l'arte pittorica. Secondo la leggenda, il prefetto romano tentò di martirizzarla in una caldaia d'acqua bollente, ma la santa rimase affatto incolume; il secondo martirio invece, quando fu condannata ad essere decapitata, era un motivo da prestarsi a esser trattato di maniera del tutto poetica, e di fatto è incantevole oltre ogni dire l'affresco dove il Luini, con la sua consueta grazia e soavità, ha raffigurato quella scena nella chiesa di San Maurizio in Milano.

Qui non dobbiamo tralasciare di far menzione d'un quadro dell'altra esposizione a Burlington House, attribuito al principe degli artisti della Romagna, cioè a Melozzo da Forlì, benchè nello stato deplorabile nel quale trovasi ora il quadro è impossibile ravvisarvi con certezza la sua mano. Vi sono effigiati il duca Federigo da Urbino col figlio Guidobaldo, seduto a sentire con altre persone la spiegazione di un professore in cattedra. È spesso indicato come appartenente a una serie di dipinti, già nel castello di Urbino, ma da anni dispersi, due dei medesimi essendo stati conservati nella Galleria di Berlino e due in quella di Londra. Però un distinto conoscitore italiano osserva nel suo dotto libro "Arte italiana del Rinascimento" (pag. 293, n. 1), che "non ha nulla a che fare con la riferita serie nè pel soggetto nè per la forma." Non deve recar meraviglia lo stato miserando del quadro se ricordiamo che durante molti anni fu esposto alle intemperie nel cortile di una casa in Italia. Nel 1845 il biografo dei duchi d'Urbino, Mr. Dennistoun, lo vide presso certo signor Tivoli, maestro di lingue a Firenze, il quale poi lo portò in Inghilterra e lo vendette al principe consorte Alberto; ora si trova in possesso di S. M. la Regina a Windsor. Potrebbe darsi che il professore in cattedra rappresenti il rinomato letterato di Padova, Lodovico d'Odasio, che fu il precettore del principe Guidobaldo; nel ritratto di quest'ultimo possiamo ravvisare le stesse fattezze d'un ritratto nella Galleria Colonna di Roma, tenuto anche dal senatore Morelli per l'effigie di Guidobaldo, di mano di Melozzo. Nell'esemplare di Burlington House il giovane principe pare dell'approssimativa età di otto anni, e l'esecuzione del quadro sarebbe dunque da attribuire all'anno 1480, cioè a due anni prima della morte del padre, Federigo.

Nella scuola umbra viene annoverato anche Girolamo Genga, da Urbino, benchè nelle sue tendenze artistiche tenga più della maniera dei Toscani, se non altro per la sua sensibile dipendenza dal cortonese Luca Signorelli. La piccola Sacra Famiglia (n. 220), a lui attribuita, pare piuttosto, come già ebbe ad accennare un critico inglese, della scuola della Romagna; a giudicare dal disegno e dai tipi sarebbe da collocare fra le opere dei pittori di Cotignola. Quale buon'opera di Genga è invece da ritenere un'altra Sacra Famiglia, di composizione quasi raffaellesca, appartenente al duca di Westminster, e falsamente ascritta a Fra Bartolomeo (n. 229) ed il n. 125, proprietà di lord Leicester. Quest'ultimo, attribuito, come si è già accennato, al Ghirlandaio, rappresenta la Madonna col Bambino ritto sopra un parapetto, ed ai lati san Francesco e una santa con una croce in mano; nel pittoresco ed arioso paesaggio si vede la Fuga in Egitto; sul parapetto poi il pittore ha rappresentato in monocromato diversi episodi, tolti dalle storie dell'antico e del nuovo Testamento.

In queste figure largamente pensate, e soprattutto in quei rilievi a chiaroscuro si scorge l'influenza di Luca Signorelli, del quale consta che il Genga fosse scolare e anche garzone.

Il Perugino non ci si affaccia qui se non in modo assai debole; il Pinturicchio pure non è rappresentato, le Madonne che si attribuiscono a lui essendo opere di bottega; il n. 115 è però una composizione attraente per grazia e soavità di espressione. Il fiacco quadro colla Pietà, che si attribuisce a quell'avvenente pittore che fu il primo maestro di Raffaello, Timoteo Viti, non è certamente opera sua, ma appartiene a qualche pittore di poco talento uscito dalla scuola di Lorenzo Costa.

Di mano di Matteo Balducci paiono le due interessanti e spiritose tavole "Le nozze di Piritoo ed Ippodamia" (n. 91) e "Un combattimento fra Centauri e Lapiti" (n. 97),

entrambe attribuite, come già fu osservato, al Signorelli. Vi si ravvisa lo stesso fare, quale in un disegno della Galleria degli Uffizi, che portava il n. 349 prima del recente riordinamento, e passava sotto il nome di Pinturicchio (tre fauni con due ninfe). Come paesagista il Balducci si mostra in queste tavole valente assai e tale da confermare l'opinione che fosse lui lo scolare e garzone di Pinturicchio, che lo aiutò nella decorazione della Libreria del Duomo di Siena, specialmente in alcuni paesaggi.<sup>1</sup>

Ed ora volendo osservare un certo ordine cronologico, dobbiamo venir a parlare delle opere di Raffaello, arduo compito in vero, di fronte a tanto artista. In proposito persistiamo a ritenere che non si saprebbe seguire metodo migliore per formarsi un concetto adeguato, ossia un criterio illuminato, se non quello suggerito dal Morelli. Non è infatti che cogli studi particolareggiati, ch'egli ebbe sempre a raccomandare, che uno potrà riescire a formarsi un'immagine attendibile dell'Urbinate. Quando noi vediamo, per esempio, che alcuni eruditi accettano per opere di lui certe produzioni deboli, quali erano fra altre quelle sotto i numeri 242 (una predella rappresentante la Gita al Calvario) e 248 (una Madonna col Bambino, assai sbiadita), non sappiamo come siano questi da accordarsi con i capolavori già compiuti fino dal 1503, quali sono i noti quadretti del Sogno del Cavaliere, del piccolo san Michele, delle Tre Grazie, della Crocefissione (già del cardinal Fesch) e via dicendo. Non è ammissibile sul serio che un simile artista possa esser caduto tanto in basso da farsi l'autore di quadri così deficienti nel disegno e deboli nel modellato, quali gl' indicati. Tutto concorre a persuaderci per quanto concerne l'insulsa e meschina Madonna, ch'essa non sia altro se non un centone, un lavoro eclettico composto sopra vaghe reminiscenze tolte da opere del maestro. Altro non potrebbe essere il risultato di ogni equo giudizio, ove uno si pigli la briga di esaminare accuratamente le forme e le linee in generale e in particolare. Un bel disegno di Timoteo Viti (fig. 9<sup>a</sup>), recentemente acquistato dal Museo Britannico per opera del benemerito Direttore del Gabinetto delle Stampe, signor Sidney Colvin, deve aver servito, secondo ogni probabilità, di esemplare per la testa della Vergine nel quadro indicato, mentre che il Putto pare tolto da quello della Madonna del Cardellino e nel rimanente sono ripescati altri motivi raffaelleschi. Facciamo astrazione poi dalla circostanza che il dipinto è reso sgradevole pure dal fatto dell'essere stato soverchiamente ripulito e privato delle sue velature originali.

Quanto alla predella rammentata, l'alta denominazione che le vien apposta scaturisce dal fatto ch'essa serviva di complemento alla pala d'altare che Raffaello probabilmente verso il 1507 ebbe ad eseguire per le monache di Sant'Antonio a Perugia, quadro questo posseduto già dal re Francesco II di Napoli, indi passato in altre mani. Questo fatto certamente non può bastare a legittimare la denominazione applicata alla predella, ben sapendosi che Raffaello, fino dagli anni giovanili, era già salito a tanta fama, da vedersi obbligato a ricorrere all'aiuto di appositi garzoni, nè essendo raro d'altronde il caso che le predelle delle pale fossero dai maestri in capo assegnati ai loro dipendenti. Tale dev'essere stato indubbiamente il caso colla predella in questione, quando si tenga conto dell'aspetto che ci presenta, a parte ogni idea preconcepita. In fatti, per quanto la composizione possa essere riportata al maestro, è chiaro che l'esecuzione n'è troppo scadente per poter essere a lui attribuita.

Per analoghi motivi vanno esclusi altri parecchi numeri registrati all'Esposizione sotto l'eccelso nome.

Attrae bensì un'attenzione particolare lo stupendo ritratto del canonico Ferry Carondelet e del suo segretario, dipinto in tavola, appartenente al duca di Grafton, che l'espose quale altra delle opere di Raffaello. Ferry, figlio di Jean Carondelet, nato a Malines nel 1473, fu eletto canonico e gran diacono del Capitolo di Besançon nel 1504. S'innamorò del-

<sup>1</sup> Vedi LERMOLIEFF, *Kunsteritische Studien*, III, pag. 248, n. 1. Nella raccolta Morelli havvi un quadro caratteristico del Balducci.

l'arte alla corte dell'arciduchessa Margherita, reggente dei Paesi Bassi. Nel 1510 fu mandato in missione a Roma dall'imperatore Massimiliano I, e in quell'occasione godette dell'amicizia del papa Giulio II e, come altri, di Raffaello e di Michelangelo. Partì da Roma per Viterbo nel 1512, dove risiedette fino al 1520, si rivolse quindi a Montbenoit, dove il papa l'aveva fatto superiore nel 1511; morì nel 1528.

Il quadro, che oltre il ritratto suo contiene la testa di un suo domestico e la figura del suo segretario, il quale sta scrivendo ad un tavolo, nel fondo ad architettura reca una parte di un'iscrizione nelle parole NOSCE OPPORTUNITATEM, le quali si spiegano come un motto del Carondelet stesso.

È a sapersi inoltre che quest'opera insigne fu data dal governo degli Stati Uniti di Olanda a Lord Arlington, a tempo del suo segretariato di Stato per gli affari esteri (1660-74). Come che una delle perle dell'Esposizione alla New Gallery, venne riconosciuta esser non già un'opera di Raffaello, bensì di un eminente pittore veneziano, secondo il giudizio unanime dei migliori intelligenti.

Il nome di Fra Sebastian dal Piombo è quello che veniva proferito di preferenza, e ci proverebbe una volta di più come quel pittore, giunto di fresco a Roma nel 1511 dal natio Veneto, prima di sottomettersi all'opprimente giogo spirituale di Michelangelo avesse avuto relazioni non dubbie con Raffaello, da poi che consta oggidì, per quasi generale consenso, che una serie di ritratti appartenenti ai primi anni della sua dimora in Roma, e che passano sotto il nome dell'Urbinato, sono realmente opere di Sebastiano.

Sarebbe interessante infine d'istituire un confronto fra il menzionato ritratto del Carondelet e quello che vedesi in una distinta opera di Fra Bartolomeo della Porta fatta per la cattedrale di Besançon, dove si trova tuttora. In questa egli è rappresentato come devoto in ginocchio sotto la Madonna, che apparisce in alto, seduta sulle nubi.<sup>1</sup>

Lo scolaro noto di Raffaello, Perin del Vaga, era rappresentato in due buoni quadri, provenienti entrambi dalla Galleria Northbrook di Londra. Quello del n. 211 corrisponde tanto pel colorito quanto per altri rispetti con la grande tavola della Natività di Nostro Signore, segnata e datata 1534, della collezione Cook di Richmond. Proviene in origine da una collezione privata di Genova, quindi passò in altra col nome di Giulio Romano, finchè il possessore presente lo ridonò al suo vero autore.

Non così fece con l'altro, una Sacra Famiglia, dipinto non finito, proveniente dalla famiglia Gregori di Foligno, attribuito a Fra Bartolomeo, ma che porta in realtà la spiccata impronta di un'opera di Perino.

(Continua)

COSTANZA JOCELYN FFOULKES.

<sup>1</sup> Vedasi in proposito la monografia del signor Gustavo Gruyer, intorno al frate, che fa parte della raccolta "Les artistes célèbres", della Librairie de l'art di Parigi, dove la pala indicata è incisa a pagina 43.

## TRE OPERE PROVENIENTI DALL'ANTICA SCUOLA FERRARESE

### NUOVAMENTE ILLUSTRATE



A prima è un semplice foglio condotto a disegno di penna largo centim. 18  $\frac{1}{2}$ , alto centim. 16, appartenente ad una raccolta privata in Milano e dai più esperti conoscitori considerato per lavoro di mano di quel poderoso Ercole de' Roberti, il quale, in Milano stessa, emerge per la grandiosa sua tela della Madonna in alto e traforato trono, circondata da santi e da sante. Sotto quel trono il pittore dipinse un gradino ornandolo di storiette a chiaroscuro, tolte da episodi delle Sacre Scritture, le quali, per verità, insieme a tutto il rimanente dell'opera insigne, reclamerebbero le cure di una mano esperta e coscienziosa che provvedesse all'opportuno

ripristino. Orbene se si confronta il disegno che porgiamo riprodotto nella figura 1<sup>a</sup> con questi chiaroscuri, di leggieri si vedrà come le forme lunghe e scarne vi siano intese analogamente, tanto da giustificarvi la derivazione dallo stesso artista. Come termini di confronto poi vogliansi pure addurre le singolari tavole da predella delle gallerie di Dresda e di Liverpool, già in San Giovanni in Monte a Bologna, dove si potrebbe credere fossero state destinate quale complemento ad un ciclo della passione di N. S., la cui tavola principale avrebbe contenuto la scena della Crocifissione, della quale tuttavia non ci rimane contezza.

L'argomento di tale congettura viene rafforzato dalla circostanza che già dal Vasari viene indicata quella predella come parte dell'altar maggiore di San Giovanni in Monte. Dev'essere stato poi in seguito ad un cambiamento di antica data che le tavolette di Ercole furono trasportate in sagrestia e Lorenzo Costa chiamato a dipingere la pala, ora appesa in fondo al coro in luogo di quella sovrapposta alle tavolette di Ercole, scomparsa non sappiamo per quali circostanze. Quello che apparisce ad ogni modo si è che quella chiesa fu *ab antico* un campo d'azione dei pittori ferraresi, trovandosi tuttora le due finestre a vetri colorati di Francesco Cossa, le due pale di Lorenzo Costa, nonché la tempera della scuola del Cossa in una cappelletta laterale a sinistra, già da Ad. Venturi descritta come opera fatta per la famiglia Saraceni, in fine la tavola di N. S. che apparisce alla Maddalena, attribuita al Chiodarolo.

Tornando alla predella di Dresda sunnominata, è noto che di una parte della medesima rappresentante il bacio di Giuda, esiste uno schizzo parziale a penna nella raccolta di Galleria degli Uffizi. Spetta al dottor Fritz Harck il merito di averlo additato come un primo pensiero di Ercole. Questo pure può essere opportunamente confrontato col nostro disegno, per quanto in quest'ultimo si ravvisi una cosa più determinatamente eseguita.

Simile relazione esiste in fine coll'importante foglio del Gabinetto delle stampe nel Museo di Berlino, rappresentante una parte della scena della Crocefissione che lo stesso Ercole ebbe a dipingere in una cappella della chiesa cattedrale di San Pietro in Bologna, la quale andò distrutta allorchè questo fu rifatto nel Seicento.<sup>1</sup>

L'essere poi il disegno che qui presentiamo più determinato nel modo dell'esecuzione dipenderà dal fatto evidente ch'esso riproduce una composizione tolta dal paganesimo classico, quale è quello di un'accolta di quattro figure umane, alle quali si associa una quinta, ch'è quella di un satiro, intente a celebrare un sacrificio secondo il rito antico. Mentre l'angolo a destra in alto del foglio è stato posteriormente rifatto, in quello a sinistra al basso leggesi di mano se non antica quanto il disegno pure assai remota certamente: *Mantegna copiato dal antico*. Ora si domanda quale sarà stato e dove l'originale antico, un dipinto forse o più probabilmente un bassorilievo dell'arte greco-romana? La soluzione del problema viene raccomandata agli archeologi, ai quali lo scrivente sarà grato se vorranno illuminarlo in proposito, sia indicandogli in quale luogo figurì l'opera primitiva, sia in che modo e con quale materiale eseguito, in fine se sia tale da poter ricevere una determinata spiegazione il soggetto che vi è rappresentato in relazione alle austere figure.

Che possa essere stato preso per opera del Mantegna il disegno non ci reca meraviglia. Ch'egli innanzitutto fosse vago d'impossessarsi di motivi classici riproducendoli, all'occorrenza persino in soggetti di argomento cristiano, è cosa risaputa e che l'esame delle sue opere può avere rivelato da gran tempo. Più recenti invece sono i criteri coi quali si è imparato a distinguere il Mantegna dalla non piccola schiera dei cosiddetti mantegneschi, che si compiacquero di analoghi ideali e subirono la possente influenza del suo genio. Appartiene al novero dei medesimi il severo Ercole da Ferrara, tant'è vero che fu altre volte scambiato col Mantegna stesso, come si verifica nell'attribuzione data a parecchi suoi dipinti, quali fra altri il suo quadretto della *Morte di Lucrezia* nella Galleria di Modena, quello della *Fante di Medea che tenta salvare dalle ire furibonde della madre i due figli*, appartenente già alla collezione del marchese Harache a Torino, ora a quella di Sir Francis Cook a Richmond presso Londra, quello del San Giovanni Battista, già del marchese dell'Orologio di Padova, ora incorporato alla R. Galleria di Berlino. Oggi siffatti equivoci si sono risolti nel riconoscersi semplicemente l'affinità che corre fra le due scuole padovana e ferrarese del Quattrocento, mentre si è consci del più elevato grado di finezza e di plastica venustà per cui si distinguono le opere dell'immortale Andrea Mantegna a petto di quelle de' suoi emuli. L'Ercole Roberti, d'altronde, come fu già osservato, oltre che col Mantegna dev'essersi trovato a contatto a Venezia col patriarca dei pittori veneti della seconda metà del Quattrocento, ossia col più eminente artista di quella città, Giovanni Bellini. Basterebbe rammentare in proposito le somiglianze da tempo avvertite fra l'episodio di N. S. in orazione sul Monte degli ulivi, quale si vede espresso dal Bellini in una tavola della Galleria Nazionale di Londra e dal de' Roberti in una delle predelle di Dresda, non che le affinità che corrono evidentemente fra l'uno e l'altro pittore in certe tavolette del Museo Correr di Venezia, tali da dividere le opinioni dei critici nelle attribuzioni da loro vicendevolmente adottate.

## II.

La seconda opera sulla quale ci piace richiamare l'attenzione del lettore si è quella di un foglio in miniatura che costituisce il più pregevole ornamento di un messale a stampa dell'anno 1503, conservato fra i cimeli della Biblioteca Nazionale di Milano, dove, per

<sup>1</sup> Vedasi in proposito l'articolo *Ercole de' Roberti* di ADOLFO VENTURI colle relative figure, comparso in questo stesso periodico, fasc. VIII-IX dell'a. 1889.



Fig. 1<sup>a</sup>. - UN SACRIFIZIO PAGANO, DA UN DISEGNO DI ERCOLE ROBERTI  
(In una raccolta privata di Milano. Fotografia L. Dubray, Milano).

cortese consenso di quel prefetto, cav. Emilio Martini, poté essere riprodotto in fotografia (fig. 2). Dal catalogo descrittivo, compilato per opera del signor Franc. Carta, ricaviamo il titolo esatto del messale e l'essenziale di quanto si riferisce alla descrizione delle miniature che contiene: <sup>1</sup> *Missale secundum ordinem Carthusiensium*. Segue questo titolo l'immagine silografica di San Cristoforo leggermente colorata. In fine: "Explicit missale secundum ordinem Carthusiensium Impressum in Monasterio Carthusie Ferrarie Diligenter emendatum per Monachos eiusdem Domus. Regnante Excellentissimo D: D. Duce Hercule Estensi. Anno a nativitate domini Mccccij<sup>o</sup>. Die X Aprilis [AM. XV. 15]. "

Esemplare in pergamena di carte XIV non numerate e 194 con numerazione romana.

Dei libri a stampa miniati di Brera questo è certamente il migliore. Quest'esemplare membranaceo, a differenza di quelli cartacei, i quali hanno tutte le iniziali con storie intagliate in legno, è abbellito da fregi che ricingono le pagine di testo, da iniziali con storie e fregi in margine e da piccole iniziali d'oro a fondo miniato. Furono dipinte da un ignoto miniatore che ha le caratteristiche della maniera ferrarese. Le composizioni di questo ordinato lavoro di minio non hanno alcuna relazione con quelle esistenti negl'intagli degl'esemplari cartacei. Le une e le altre devono considerarsi come originali. Le iniziali con storie e fregi e le altre miniature si trovano distribuite nelle seguenti carte:

c. I<sup>a</sup>. L'iniziale A di *Ad te levavi animam meam*, ecc. chiude la figura di Davide che, seduto in aperta campagna, suona uno strumento musicale ad arco. Un fregio rettangolare a minuti fiorami e pallottoline d'oro tramezzato nel margine esterno da due tondi con uccelli e nel margine inferiore da un tondo col monogramma in oro della parola *Cartusia*, ricinge la pagina di testo.

c. IX<sup>a</sup>. Dentro l'iniziale P di *Puer natus est nobis* è l'istoria della Nascita di Gesù.

c. XII<sup>b</sup>. Nel P di *Puer natus est nobis* è chiusa la storia della Circoncisione.

c. XIII<sup>b</sup>. Dentro l'iniziale di *Ecce advenit dominator dominus* è l'istoria dell'Adorazione de' Magi.

c. XCVI<sup>b</sup>. In questa pagina è posto il gran minio del Canone, il quale rappresenta la solita storia della Crocefissione. La croce su cui è confitto il Redentore si erge sur un monticello sul quale è pure un teschio, simbolo della morte. Dai lati nel basso stanno la Vergine e San Giovanni, e nell'alto due angeli genuflessi su nuvole in atto di supremo dolore. Questa storia bellissima, grande quanto una pagina di testo, è ricinta da un vago fregio, composto di figure, di maschere, di ornati, di medaglie e di pietre preziose su fondo ora verde, ora porporino, il quale ha agli angoli quattro mezze figure. Le due mezze figure dell'Arcangelo Gabriele e di Maria Vergine, poste nel margine superiore, rappresentano, sebbene divise, la storia dell'Annunciazione. Delle altre due del margine inferiore non si scorge che quella di un santo vescovo, essendo l'altra intieramente guasta, come è tutto il fregio di questo margine e di parte dell'esterno.

c. XCVII<sup>a</sup>. Dentro l'iniziale T di *Teigitur clementissime pater*, è l'istoria del Sacrificio della Messa.

c. XCIX<sup>b</sup>. Nell'iniziale R di *Resurrexit et ad huc tecum sum*, è la figura intera di Cristo risorto.

c. CX<sup>b</sup>. L'Ascensione.

c. CXIV<sup>b</sup>. La Discesa dello Spirito Santo.

c. CXXI<sup>b</sup>. Dentro l'iniziale C di *Cibavit eos ex adipe frumenti*, è il simbolo del corpo del Signore, cioè un'ostia sur un calice d'oro, posto fra due candelabri di un altarino situato dentro una nicchia.

c. CXLIII<sup>a</sup>. Sant'Andrea.

<sup>1</sup> Vedi: *Indici e cataloghi dei Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano* (che fanno parte della recente serie di *Indici e cata-*

*loghi* pubblicati per conto del Ministero della pubblica istruzione). Roma, presso i principali librai, 1891, a pag. 101.

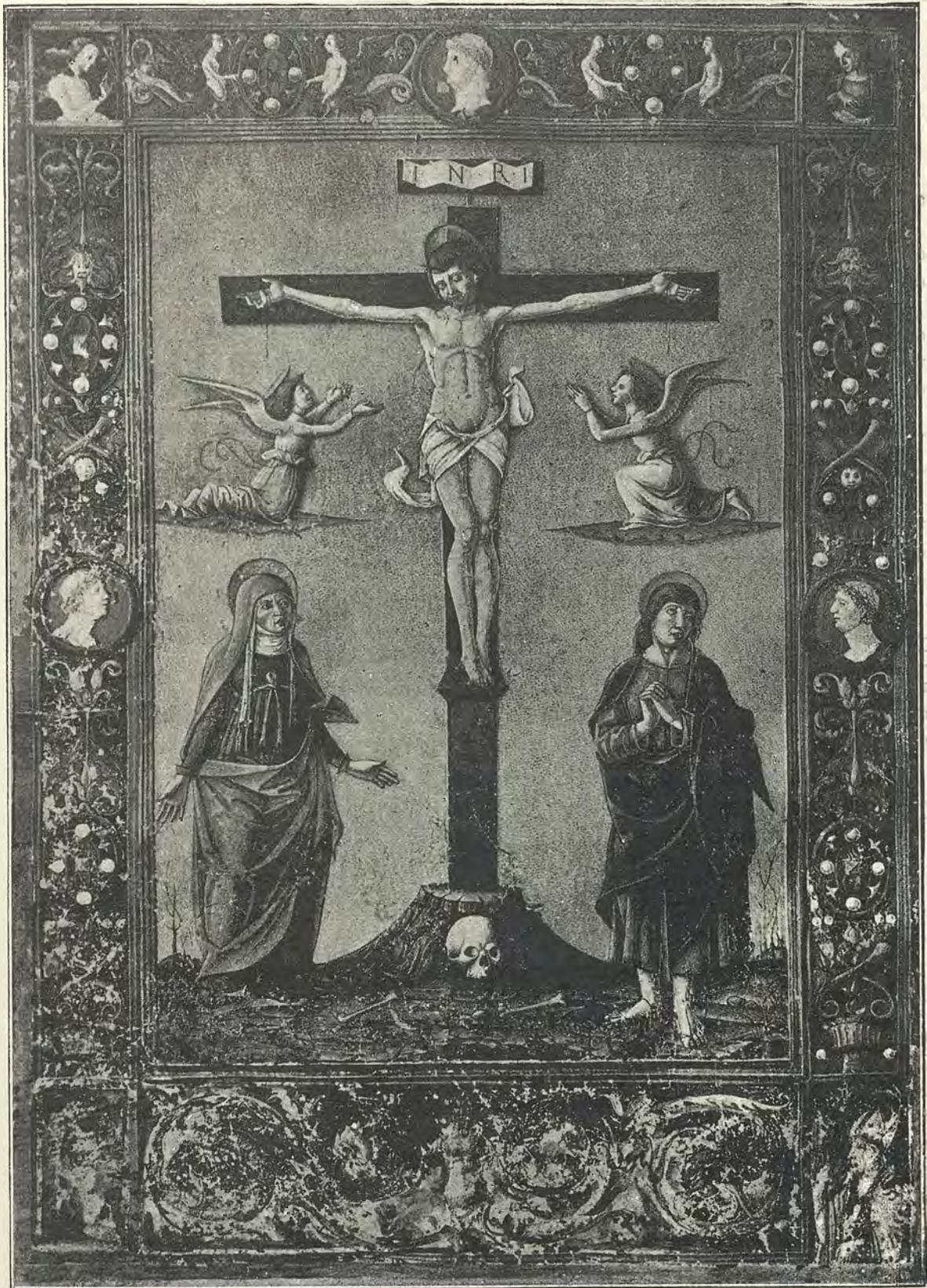


Fig. 2ª. - LA CROCIFFISSIONE, MINIATURA FERRARESE

(Nella Biblioteca Nazionale di Milano. Fotografia Dubray).

- c. CLI<sup>b</sup>. L'Annunziata di M. V.
- c. CLXV<sup>b</sup>. L'Assunzione di M. V.
- c. CLXXIV<sup>a</sup>. Tutti i Santi. — c. CLXXVII<sup>b</sup>. Tutti i Santi.
- c. CLXXXII<sup>b</sup>. La Discesa dello Spirito Santo
- c. CLXXXIII<sup>b</sup>. L'Annunziata di M. Vergine.

c. CLXXXIV<sup>b</sup>. Nell'iniziale S di *Salve sancta parens*, ecc., è la mezza figura di un angelo in atto di annunziare qualche cosa a persona che non si vede (la Vergine).

Questo codice ha inoltre 151 più piccole iniziali d'oro, su fondo miniato a diversi colori, ma senza storie. Le altre iniziali sono alternativamente azzurre e rosse, con fregi a penna.

Le orazioni che ricorrono nelle messe di San Brunone e di San Siro, vescovo di Pavia, aggiunte da mano del secolo XVI in fine del messale, e la stessa legatura del volume, dimostrano che fu già della Certosa pavese e che di là pervenne alla Braidense nel 1784, coi celebri Graduali e con altri libri della medesima Certosa.

Le dimensioni delle pagine sono di centim. 32  $\frac{1}{2}$  in altezza p. 23  $\frac{1}{2}$  di larghezza. Le miniature descritte si distinguono tutte per la fermezza del disegno e la vigoria del colorito, propri della scuola ferrarese.

Nella figura di N. S. crocifisso, nel grande minio del Canone, le forme del corpo sono trattate anatomicamente, in modo da rammentare sempre il fare di Cosimo Tura, per quanto si sappia che l'anno 1495 è quello che segna la fine della sua carriera d'artista e dei suoi giorni di vita terrestre.

Anche in codesta miniatura maggiore, apparisce la solita propensione dell'arte del Rinascimento, ad accoppiare, se non altro nella parte ornamentale, il sacro al profano. Infatti, nella squisita incorniciatura circondante la scena della crocefissione, accanto alla rappresentazione religiosa dell'angelo Gabriele e della Vergine, noi vediamo inserite non solo delle figure di sirene, ma eziandio dei medaglioni d'imperatori romani, a guisa di camei.

Notevole poi è la distinzione particolare che riceve il foglio dall'uso delle lumeggiature in oro, diffuso con mano leggiera non meno nelle parti ornamentali che nelle vesti, nei capelli, nelle aureole e sin nelle nuvolette della parte centrale.

### III.

In fine ecco una curiosa paletta d'altare, debolmente riprodotta, in vero, nell'unita fig. 3, perchè l'originale stesso pur troppo trovasi in deplorabile stato di conservazione. Pure il quadro è di un interesse speciale per la storia dell'arte, in quanto ne possiamo rintracciare la derivazione originaria e constatare ch'è uscito dalle mani di un artista, il quale vuolsi considerare come il vero anello di legame fra la scuola di Ferrara-Bologna e il divino Urbinate stesso. Così designandolo si è bell'e pronunciato il nome dell'altro Urbinate, Timoteo Viti, il noto allievo di Francesco Francia, dalla di cui scuola si era dipartito nel 1495 per tornarsene in patria. Egli era in allora in età di 26 anni, laonde è lecito supporre che già avesse compito a quel tempo qualche opera di pittura, benchè non ce ne venga indicata alcuna in ispeciale. Per vicenda di casi tuttavia, la R. Pinacoteca di Brera oggi è divenuta l'erede di due suoi dipinti, provenienti da Urbino, che appartengono certamente a' suoi anni giovanili; oltre ad una terza, la tavola dell'Annunziata, coi due santi ai lati, che appartiene ad età più provetta.

Sventuratamente entrambe le riferite opere giovanili ci si presentano oggidì assai malmenate dal tempo e da incauti restauri. Tale quella esposta presentemente nella piccola sala della Pinacoteca, che serve di vestibolo alla sala di Raffaello, a ragione lodata dal Vasari, il quale ne seppe ben comprendere l'ingenua grazia, là dove lo descrive

nella biografia del pittore, discorrendo di lui nei termini seguenti: " Tornato dunque alla patria già uomo di ventisei anni, vi si fermò per alquanti mesi, dando bonissimo saggio del saper suo; perciocchè fece la prima tavola della Madonna nel duomo, dentrovi, oltre la Vergine, San Crescenzo e San Vitale all'altare di Santa Croce, dove è



FIG. 3ª. - LA SS. TRINITÀ, DA UN QUADRO DI TIMOTEO VITI

(Nella chiesa dei Cappuccini di Milano. Fotografia Dubray).

un Angeletto sedente in terra, che suona la viola con grazia veramente angelica e con semplicità fanciullesca; condotta con arte e giudizio. „<sup>1</sup> E subito dopo questa, cita un'altra tavola fatta da Timoteo *per l'altare maggiore della chiesa della Trinità*, nella città medesima, ch'è per l'appunto quella riprodotta qui nella fig. 2ª. Presa alla lettera l'indicazione di *tavola*, si per l'una che per l'altra delle pale accennate, non sarebbe esatta, da che consta che sono entrambe eseguite sulla tela, a tempera dolce; ma di ciò non è da far caso, da poi che si sa che il Vasari ed altri scrittori usarono indistintamente il termine di tavola

<sup>1</sup> Fu fotografata da Brogi e porta nel suo catalogo il n. 7393.

tanto pei dipinti sul legno quanto per quelli sulla tela. Ciò premesso, rimane da constatare ora, come già è stato fatto dal cav. Anselmo Anselmi, che il quadro della Trinità surriferito appartiene al novero di quelli che per arbitrarie disposizioni di un autocrata quale Napoleone I, furono portati via dal loro posto d'origine per essere incorporati alla grande Pinacoteca da istituirsi nel palazzo di Brera a Milano. Come questo progetto grandioso fosse rimasto inesequito e molti dei quadri distribuiti in deposito temporaneo fra moltissime chiese, in diversi paesi di Lombardia, è cosa risaputa. Il quadro della SS. Trinità da Urbino dunque, passò a Milano, e dalla Direzione della Pinacoteca fu accordato in deposito alla chiesa di San Vittorio all'Olmo. Distrutta questa chiesa, riesci ai giorni nostri al cav. Carotti, segretario dell'Accademia di Brera, di scoprire che da San Vittore vari quadri, fra i quali uno del Viti, erano passati nella Chiesa nuova dei Cappuccini del Sacro Cuore, sul viale di circumvallazione a Milano, presso la Porta di via Monforte. Allorchè lo scrivente poi ebbe a recarsi sopra luogo per vedere quale fosse il dipinto da ritenersi opera di Timoteo, lo riconobbe di leggieri in quello di cui si è presentato qui il facsimile. Non vi è altro quadro forse, nel quale apparisca più spiccato che in questo lo stile proprio della scuola tenuta in Bologna da Francesco Francia, col concorso del suo compagno in arte, maggiore di lui di ben 10 anni, il ferrarese Lorenzo Costa. Il modo col quale vi si è voluto rappresentare sensibilmente il concetto ideale del Dio uno e trino, è affatto consono a quello usato da quella scuola, e potrebbe essere opportunamente paragonato coll'analogia rappresentazione contenuta in una squisita tavola del Francia, nella cappella battesimale della chiesa di San Giovanni Evangelista in Brescia. Nel rimanente, Timoteo qui mostra di attenersi anco più alla maniera del Costa che a quella del Francia. Dal Costa infatti sono prese essenzialmente le forme umane, tendenti al lungo e allo scarno, le pieghe dei panni, con quei loro lembi distesi abbondantemente sul piano; dal Costa il genere del paesaggio, a roccie con leggiere pianticelle e a sfondo pittoresco nel mezzo. L'ingenuità dell'opera giovanile poi, viene fra altro attestata dalla pratica tuttora quivi conservata, del pari che nell'altra tempera in Pinacoteca, di ricercare degli effetti graditi con servirsi dell'oro nelle parti più esposte alla luce. Delle due figure che vedonsi inginocchiate sotto l'immagine della Santissima Trinità, uno solo dev'essere inteso per un santo, ed è San Girolamo in atto di penitente, a sinistra dell'osservatore, il cappello cardinalizio a' suoi piedi. L'uomo imberbe che gli fa riscontro, inginocchiato a mani giunte, è senza dubbio un dignitario, per ordine del quale il quadro sarà stato eseguito. È concepito ed atteggiato nel genere dei due devoti Guidobaldo II, duca, e Giampietro Arrivabene, vescovo di Urbino, quali vedonsi nella pregevole tavola di Timoteo, dedicata ai due santi vescovi Martino e Tomaso Cantauriense, conservata sempre nella sagrestia del duomo di detta città.

Quando si consideri come siano relativamente scarse le opere dell'amabile pittore da Urbino, che ha acquistato agli occhi degli studiosi una simpatia speciale, da che, massime per le illustrazioni fatte dal Morelli, si è giunti a viemeglio conoscere il nesso spirituale che a lui congiunge quel genio eletto dell'altro sommo Urbinate, riesce doppiamente rincrescevole il dover toccar con mano, in presenza dell'opera di cui ci siamo occupati, ch'essa sia oggidì barbaramente insozzata, anzi quasi tutta rifatta per opera di un sedicente restauratore, rozzo ed inetto, forse già da una cinquantina d'anni e più a questa parte. Come si vede infatti esaminando il dipinto da vicino, l'originaria tempera vi è pressochè interamente compromessa e consumata dalla torbida ridipintura ad olio sovrapposta, a tale che sarebbe ormai vana l'illusione di poter redimere l'opera quel tanto che occorre per esporla degnamente nella insigne Pinacoteca alla quale era stata destinata.

Non è più che una miseranda rovina insomma, ma nello stesso tempo un documento interessante per la storia dell'attività artistica di Timoteo Viti.

GUSTAVO FRIZZONI.

## MARCO PALMEZZANO E LE SUE OPERE



NELLA VITA operosissima di Marco Palmezzano nessuno pensò mai di fare oggetto di particolare studio. Qualche breve cenno o qualche facile giudizio sulle opere di lui trovi qua e là in alcuni scritti d'arte, perchè fu l'allievo prediletto del Melozzo, e ciò quasi sempre con quella noncuranza come di chi dicesse: egli è discepolo d'un grande e nulla più. Fatta quindi qualche rara eccezione, non si pensò al dovere che s'impone al critico coscienzioso, di ben conoscere, esaminandole con diligenza e intendimento d'artista, tutte le opere del pittore senza di che riesce impossibile ed imperfetta qualsiasi interpretazione sui meriti peculiari suoi. Nel caso nostro è specialmente nella sua patria che si può intendere il maestro operoso, nella stessa guisa che a

voler sentire e giudicar Raffaello, fatte le debite proporzioni, è necessario portarsi di preferenza in Roma ad ammirare i miracoli della sua arte divina nelle *stanze* e nelle *loggie* del Vaticano.

In principio del secolo avendo vedute alcune cose del Forlivese lo ricorda l'abate Lanzi, come più tardi ne parla il Rosini, ma più per annoverarlo tra i maestri ingiustamente negletti, che per la conoscenza esatta dell'artefice. Nel 1844 in un opuscolo di poche pagine il suo concittadino G. Casali ne dette una breve notizia accennando a una più lunga nota di lavori attribuiti al Forlivese, nota di cui il Milanese, con varie aggiunte, si servì per illustrare il nome dello stesso Palmezzano nella colossale opera sua, il *Comento alle Vite del Vasari*.<sup>1</sup> Ma non è da tacersi che prima dei su ricordati storici, il Vasari stesso lo ricorda nella vita di Girolamo Genga e in quella di Palma il Vecchio, pur cadendo in errori e inesattezze come quella di attribuire alcune opere sue migliori ad altri pittori di quel tempo. Nel 1886, l'illustre biografo del Melozzo, lo Schmarsow, trattando dell'attività in patria del grande artista romagnolo, accennò alle composizioni del Palmezzano eseguite in quegli anni nei quali si crede ch'ei lavorasse insieme al maestro o sotto la sua diretta influenza; ma dal confronto ch'ei ne trae rispetto alla superiorità del Melozzo, naturalmente spiccano più assai i difetti che i pregi dell'allievo.<sup>2</sup> Pochi anni prima dello Schmarsow ne scrissero anche i signori Crowe e Cavalcaselle; ma il giudizio di questi due dotti, benchè le virtù artistiche del Palmezzano vi siano largamente lumeggiate, si limita su alcune pitture soltanto di lui, confondendo tuttavia, siccome per gli affreschi della piccola cupola di Loreto, l'opera del maestro con quella del discepolo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> VASARI, ed. Sansoni, Firenze, 1878-85, vol. VI, p. 335.

Stuttgart, 1886.

<sup>3</sup> *Storia della pittura in Italia*.

<sup>2</sup> AUGUST SCHMARSOW, *Melozzo da Forlì*, Berlin et

*Archivio storico dell'Arte* - Anno VII, Fasc. III.

Ad ogni modo gli estimatori del Palmezzano debbono essere grati ai signori Crowe e Cavalcaselle ed al critico tedesco per quella attenzione che essi prestarono, e con vera simpatia, alle opere del nobile Forlivese; mentre al contrario non deve tacersi come altri scrittori italiani i quali non contenti di giudicarlo artista affatto secondario e mediocre, vollero proclamarlo *mediocrissimo*; e tutto ciò senza addurre ragioni e con quella certa aria burbanzosa di critici infallibili. Ma è a credersi per altro che costoro o non conobbero mai le opere del pittore diligente, o di esse videro le meno belle, guaste dal tempo e da restauri: diversamente come si potrebbe comprendere sì severo giudizio?

Giudizio che indispettisce più che il lungo silenzio durato tanti anni intorno a questo maestro infaticabile; il quale con nobile e rara costanza, personificando tutta la sincerità e tutto il candore del quattrocentista (chè tale rimase anche nel secolo XVI), mantenne vivo in Romagna per più di cinquant'anni, con l'arte e per l'amore dell'arte, il sentimento del bello.

Con ragione quindi noi pensiamo che la sua fama sia ancora minore al merito; benchè da anni e anni cresca il numero degli ammiratori per l'artista gentile, specialmente all'estero, ove le opere sue sono tenute in grandissimo pregio. Anzi un'altra ragione per cui è dimostrato il valore di lui dobbiamo trovarla nel fatto che non poche tra le sue composizioni, di merito indiscutibile, come ad esempio il *San Michele*, la *Tavola di Matelica*, la *Comunione*, il *Sant'Antonio*, il *Gesù sotto la croce*, ecc., furono attribuite sino a pochi anni addietro a pittori insigni, quali il Melozzo, il Giambellino, il Vannucci, il Francia. Laonde se molte opere sue furono scambiate da uomini intelligenti con quelle di sì rinomati maestri, ciò significa che la valentia del nostro pittore raggiunse tali altezze da poter dare luogo a simili illusioni.

## I.

Gli storici forlivesi del Seicento fan menzione sin da tempi antichi di una famiglia Palmezzani, ma con la scorta di simili scrittori chi potrebbe asserire che Marco discenda appunto da quelli? Ma noi non seguiremo quegli storici soltanto. Le prime memorie intorno al detto casato risalgono al 1189, nel quale anno è un Giovanni Palmezzano tra gli anziani del Comune per la parte di Santa Croce; uno de' quattro rioni della città. Il primo documento che pubblichiamo in nota,<sup>1</sup> è di un incontestabile valore anche per quello che ri-

<sup>1</sup> " In Nomine Domini anno ab Incarnatione eius 1189. Die 11 mensis Ianuarii Ind.º 7. In Claustro Monasterii S. Mercurialis. Quoniam multitudine peccatorum Livien. Populi existente Civitas Livien-sis Divino iudicio cum Episcopatu suo et fere omnibus aliis Ecclesiis ex toto combusta fuisset videlicet anno Domini 1173, die 21 Iulii Ind.º XI, accidit etiam, ut die eadem Ecclesia Sancti Mercurialis, cum omnibus aedificis circum se positis eodem iudicio combure-retur, in qua concrematione antiquissime ejusdem Monasterii Cartule concremate sunt, et perditæ; inter quas etiam Cartula illa, in qua continebatur divisio inter Plebem S. Crucis, et S. Mercurialis, et ejusdem Episcopatus, et praedicti Monasterii possessio, eodem igne combusta est. Quod quidam aemoli Ecclesia-rum cognoscentes contra praedictas Ecclesias de praedicta possessione et divisione Plebium mali-gnari ceperunt. Ad quorum malitiam comprobandam et convincendam, sibi suisque successoribus in

posterum providens Venerabilis Guarmerius Abbas, qui tunc temporis Deo concedente eidem Monasterio praeerat, habito consilio Fratrum suorum, et sapientum virorum scilicet Domni Ioannis Faventini Ven. Episcopi, et Vallimbrosani Abbatis, et aliorum plurium rogaverunt quosdam antiquos homines ipsius Civitatis, et Plebium praedictarum, quatenus amore Dei, et remissione suorum peccatorum, quid quid ipsi, vel per se videndo, vel alios antiquiores, cognos-cendo de praedicta divisione Plebium et possessione praedictarum Ecclesiarum scirent, coram testibus iuramento firmarent. Cuius honestis praecibus an-nuentes accesserunt Praesbiter Dominicus ejusdem Monasterii Cappellanus, et Petrus de la Casa, et Petrus Gotius, et Rusticellus Pedica, et Petrus de Gori, et Melodia, et Rainucius Tabarra, et Brusatus eiusdem Monasterii Conversus in presentia Ven. Alexandri Livien. Episcopi, et tunc S. Ravennat. Ecclesiae Vicarii, et quamplurium eiusdem Civitatis

guarda l'incendio del vecchio archivio di San Mercuriale, ed accenna appunto a questo Giovanni, nell'istrumento di divisione fra la Pieve di Santa Croce e quella di San Mercuriale e l'Episcopio.

Così da un altro documento dello stesso anno, rileviamo come Giovanni pagasse all'abate di San Mercuriale tre soldi per pensione dei beni che esso teneva in enfiteusi dalla stessa Badia.<sup>1</sup> Il Bonoli cita questo Giovanni "tra altri molti dei più vecchi della città, adunatisi (11 gennaio 1189), in San Mercuriale, alla presenza del vescovo di Forlì e di Giovanni vescovo di Faenza, i quali tutti parlarono sull'incendio seguito del 1173";<sup>2</sup> ma non dice, come tutti gli storici di quel tempo, la fonte donde attinge per la sua storia. Poi per circa un secolo e mezzo tacciono i libri dell'archivio, e così i ricordati scrittori locali, intorno alla stessa famiglia; sino a che nel 1335 tornano a farne menzione con un Borello o Pirello Palmezzano, tra que' nobili forlivesi arrestati e decapitati per ordine di Francesco Ordelauffi tratto a sì terribile castigo da forti sospetti contro di essi.<sup>3</sup>

Ma prove maggiori e più sicure per asserire che la famiglia da cui ebbe origine il pittore deve essere molto probabilmente la stessa famiglia ricordata nei libri dell'antico archivio di San Mercuriale, lo deduciamo dalle cronache del principio del secolo xv dalle quali chiaro apparisce come i nobili Palmezzani fossero già da tempo tra i più facoltosi e autorevoli patrizi della città. Infatti l'accurato e diligente storico ed artista Leone Cobelli ci ricorda un maestro Giacomo Palmezzano capo di una congiura ordita dai patrizi forlivesi contro *Fra Tommaso* governatore della chiesa, al quale si imputava volesse consegnare la città in mano ai Veneziani; e ciò avveniva sul principio dell'anno 1433.<sup>4</sup> Scoperto, Giacomo dovè fuggire; ma poi richiamato in patria, e non comparso, gli furono sequestrati i suoi beni.<sup>5</sup>

Lo stesso cronista ci narra come altro Palmezzano per nome Giovanni, alloggiasse in sua casa, nel 1449, il vicerè di Napoli.<sup>6</sup> Fa quindi menzione anche del figlio di questo Giovanni, Carmignolo, il quale apostrofò sulla pubblica via Cecco III degli Ordelauffi, perchè gli rendesse il padre che per odio di *Ugo Rongone*, governatore dell'Ordelauffi, era stato di notte tempo arrestato e trucidato in carcere.<sup>7</sup> Poi a pag. 243, sempre il Cobelli, ricorda per la prima volta Tommaso Palmezzano, che era partigiano di Cecco Ordelauffi, come più tardi lo fu di Caterina Sforza e di suo figlio Ottaviano. Il Bonoli anzi racconta che per la morte di Girolamo Riario, Tommaso Palmezzani che era segretario di Caterina, ebbe insieme a Checco Paolucci, capitano della guardia, per sommo favore, salva la vita.<sup>8</sup>

Nobilium Virorum, videlicet Ordelauffi et Almerici eius fratris, et Arlotti, Paliani, et Bosii, et Loncii, et Aioli, et Ioannis Tebaldi, et Ioannis Palmeçani et Arnustri et Travalioli, et Petri Fulcherii, et Hugonis Gualteroli, et Orlandi Petri Gotii et aliorum plurium, et mei Bertami Livien. Not., (*Libro Biscia*, fol. 89 verso, in *Arch. di S. Mercuriale*, oggi storico del comune di Forlì).

<sup>1</sup> " *Diacetum Ioannis Palmeçani*. Constat me Dominum Guarnerium abbatem Sancti Mercurialis recepisse a te Ioanne Palmeçano tres soldos lucenses pro pensione quatuordecim Annorum preteritorum et pro viginti duobus annis futuris, scilicet unum Lucensem pro quolibet anno pro Dominibus tuis omnibus de Campostrina, et Clausura tua de Casamelsi, et de Plegadiço et Caviola et pro omnibus aliis tuis possess. praedictis et omnes quas habeo in Civitate vel extra teneo ab hoc Monasterio in emphiteosi et que mihi obvenerunt ex aliqua causa,

et de cetero solvam dictam pensionem. Ego et mei liberi et eredes tempore consueto de omnibus dictis possessionibus et casamentis per manum Bertami Xpi. gratia Livien. Not. scripta rogatu ambarum partium ut superius legitur. Mengus, Rusticellus Pedice, Piccolus Borra ad hoc terminum rogati fuerunt, sub anno millesimo centesimo octuagesimo nono, die vigesimo tertio mensis Martii, Ind. septima in Monasterio predicto „ (*Arch. di S. Mercuriale*, in *Libro Biscia*, fol. XXI verso).

<sup>2</sup> P. BONOLI, *Storia di Forlì*, ed. 2<sup>a</sup>, vol. I, p. 159.

<sup>3</sup> BONOLI, op. cit., vol. I, p. 379.

<sup>4</sup> COBELLI, *Cronache*, pubblic. per cura della Dep. di stor. patria, Bologna, 1874, p. 179.

<sup>5</sup> Ivi, p. 193.

<sup>6</sup> Ivi, p. 227.

<sup>7</sup> Ivi, p. 229.

<sup>8</sup> BONOLI, op. cit., vol. II, p. 236.

Tra i consiglieri di Caterina Sforza durante il governo di suo figlio Ottaviano eravi anche il ricordato Tommaso, fratello a Marco Palmezzano.<sup>1</sup> Così quando tre anni dopo l'uccisione del marito, Caterina ripristinò il Consiglio dei quaranta (vecchia istituzione di Pino Ordelaffi) e fece scelta di dieci cittadini per ciascun quartiere della città, tra i rappresentanti il Rione San Pietro, eravi Carmignolo Palmezzano. Da ciò si appalesa che Carmignolo non abitasse la vecchia casa de' Palmezzani, posta nel Rione di Santa Croce, ma sibbene l'altra posta nel borgo di San Pietro (oggi Mazzini) e cioè proprio quella che sino a qualche tempo addietro si diceva la *Casa dei Galeppini*, confinante con la demolita chiesa di *San Pietro in Scotto*.<sup>2</sup>

Nel 1503 entra in scena un altro de' Palmezzani, Gianfrancesco, quegli che, con molta astuzia, ottenne la Rocca di Schiavonia a nome di Antonio Ordelaffi.<sup>3</sup> L'anno seguente, partito il duca Valentino, Tommaso e Carmignolo tornarono tra i consiglieri: questi per il quartiere di San Pietro, quegli per il rione di San Valeriano che comprendeva la cattedrale di Santa Croce, ov'è posta come dicemmo, la vecchia casa dei Palmezzani. Tommaso che era notaio, rogò tra gli altri, l'atto solenne del giuramento fatto in San Mercuriale nel 1505, in presenza di sei sacerdoti, e di molti nobili forlivesi, la cui lega prese il nome di Confraternita, per serbare lo stato di cose d'allora sotto la protezione e signoria della Chiesa;<sup>4</sup> e l'anno seguente lo stesso Tommaso trovavasi tra i nobili di parte ghibellina quando per volere di papa Giulio II dovettero ratificare la pace dell'anno precedente. Nel quale anno (1505) è ricordato ancora Gianfrancesco Palmezzano che con altri nobili, tutti ghibellini, assalì il 19 giugno il palazzo per ammazzare il capo dei conservatori, Giovanni Morattini.<sup>5</sup>

Certo dovette essere uomo di lotta e dall'animo sempre agitato e fiero codesto Gianfrancesco chè anche diciotto anni dopo prese parte ad un'altra più terribile congiura contro il conte Girolamo Morattini, del quale i ghibellini impadronironsi ed uccisero più di sessanta persone, tutti di parte guelfa.<sup>6</sup> E nove anni prima, nel 1514, in una fazione intesa pure contro il medesimo conte Girolamo capo di parte guelfa morì, secondo il Bonoli, Antonio Palmezzano, ghibellino, padre al nostro Marco.<sup>7</sup> Continuano senza interruzioni le notizie intorno ai Palmezzani, ma noi qui dobbiamo fermarci<sup>8</sup> bastandoci di aver provato come il pittore nascesse da nobile e forte stirpe. Ad ogni modo pare strano come il nostro Marco traesse origine da sì animosa e irrequieta famiglia; poichè egli d'indole così mite e per natura così tranquillo, contrasta con il carattere de' suoi antenati fieri, arditi e sempre in mezzo a congiure e a lotte cruenti, mentre l'artista gentile e modesto si mostra estre-

<sup>1</sup> BONOLI, vol. II, p. 257.

<sup>2</sup> Tommaso, Marco il pittore, e gli altri fratelli abitavano nell'antica casa paterna, quella stessa che oggi porta il n. 39, nella via Garibaldi. Essa presenta ancora qualche carattere del secolo xv. La facciata è sostenuta da due grandi archi di scarico, sotto a ciascuno dei quali sono due altri archi congiungentesi sopra un capitello pensile, cioè senza colonna. Le vecchie finestre, oggi murate, mostrano ancora l'impronta dell'arco a sesto acuto. Il soffitto di legno, sotto il portico della stessa casa, è antichissimo, alquanto guasto e pare minacci di cadere.

<sup>3</sup> BONOLI, op. cit., vol. II, 312.

<sup>4</sup> Ivi, vol. II, 338.

<sup>5</sup> Ivi, vol. II, 335.

<sup>6</sup> Ivi, vol. II, 372.

<sup>7</sup> Da alcuni documenti che noi trovammo nell'archivio notarile risulta che un Antonio Palmez-

zano viveva ancora nel 1529 (Prot. gen. n. 307, foll. 48, 78, 198).

<sup>8</sup> Non è malagevole per chi lo desidera, seguire le tracce di questa famiglia forse sino a' tempi nostri. I signori Palmezzani abitano ancora l'antica casa del pittore. Da altri documenti che abbiamo sott'occhio rileviamo come la famiglia Palmezzani tenesse alcune terre a San Martino in Strada e più precisamente alle *Banzole*, a pochi chilometri dalla Porta Ravaldino, oggi A. Saffi. Così sotto il giorno 27 ottobre 1672 è la rinnovazione dell'atto per la detta terra goduta dai Palmezzani in enfiteusi, ma di diretto dominio della Badia di San Mercuriale. Del 1648 troviamo un don Anton Francesco Palmezzani, nobile forlivese, tra i monaci di San Mercuriale, priore nello stesso monastero, nel 1665. Qui però tralasciammo di fare ulteriori ricerche sulla famiglia del pittore perchè non rispondenti al compito che ci siamo prefissi.

mamente invaghito dell'arte prediletta, a cui consacra la maggior parte degli affetti e tutta l'operosità di una vita lunghissima.

Attenendoci anche noi alla iscrizione [*Marcus Palmegianus nob. forol. hic. semetip. pinxii octa. aetat. suae. Anno 1536.*] che ancor si vede sulla cornice del bellissimo ritratto (tav. I) dipinto da sè stesso, secondo gli storici del Seicento, mentre aveva ottant'anni, o secondo un illustre critico moderno, il Venturi, dal suo concittadino Francesco Menzocchi,<sup>1</sup> veniamo a conoscere l'epoca della sua nascita che cade appunto nel 1456.

Nacque egli adunque dal menzionato Antonio Palmezzano e da Antonia di Gaspare Bonucci, nobili entrambi.<sup>2</sup>

Da chi però apprendesse le prime nozioni dell'arte non è facile dire poichè documenti che ciò asseriscano non ne rintracciammo, nè altro ci occorre di vedere nelle scarse memorie scritte intorno a lui; come pure nulla trovammo circa la sua vita familiare per quante ricerche si tentassero nelle cronache del tempo e negli storici locali del Seicento e Settecento. Dalle accennate tavole genealogiche di famiglie illustri forlivesi, si rileva soltanto il nome dei genitori, dei fratelli, dei figli Fabrizio e Pamfilo e quello della madre loro, Maria di Giorgio, morta nel 1533.

## II.

Avanti di congetturare chi possa essere stato il suo primo maestro, o, meglio, a quali opere siasi ispirato ne' suoi primi anni, non sarà inopportuno dare uno sguardo all'ambiente artistico, alle condizioni, cioè, di allora, rispetto all'arte pittorica in Forlì, e conoscerne i suoi cultori. E poichè nessuno prima di noi pensò di raccogliere in poche pagine le notizie dei pittori locali, permetta il lettore che ci accingiamo a farlo noi in forma sistematica e concisa.

Anche in Forlì la rifioritura dell'arte si manifesta, sebbene con intervalli, sin dai tempi di Giotto. Giotteschi infatti sono gli artisti Guglielmo Organi e Baldassarre Carrari il Vecchio. Seguono poi un Lattanzio, un Pietro Giacomo ed un altro Pietro Gentile da Forlì. Ma tutti costoro non proclameremo grandi maestri, la cui operosità in patria basti ad imprimere nell'arte pittorica del luogo un carattere di continuità, dall'uno all'altro artista, da dover riconoscere nell'opera loro la fondazione di una scuola forlivese. Essi non furono da tanto: vi si oppose certamente la mediocrità dell'ingegno di alcun di essi, fatta forse eccezione del valoroso Carrari, e la vita randagia degli altri, spesa al servizio di maestri in quel tempo più o meno noti in Italia; maestri che essi seguivano in qualità forse di garzone, nelle peregrinazioni loro non sempre liete, nè sempre feconde. Ond'è proprio inutile aggiungere, per la nostra storia, che il Palmezzano, nato nel 1456, quando, cioè, anche gli ultimi di que' suoi concittadini eran vecchi o morti all'epoca della sua giovinezza, nulla potè avere di comune con loro. Quindi non è ardito affermare come su nessuno di essi, appartenenti a questo primo ciclo di pittori forlivesi, debbasi cercare la benchè menoma influenza diretta sulla sua prima educazione nell'arte.<sup>3</sup>

Ma un'altra schiera di valorosi, d'ora innanzi non mai interrotta, e che giustamente diede il nome alla scuola forlivese, comincia coll'*Ansuino da Forlì*, il rude campione della scuola toscana in Romagna, nel Quattrocento. E da questo punto veramente si dovrebbe scrivere che si apre il più importante ciclo di pittori forlivesi, chiusosi dopo circa un secolo

<sup>1</sup> Si veggia E. CALZINI, *F. Menzocchi, pittore forlivese*, Forlì, tip. Dem., 1894, p. 12 e seg.

<sup>2</sup> *Tavole genealogiche di famiglie illustri forlivesi*, ms. presso la Biblioteca A. Saffi, Forlì.

<sup>3</sup> Per questi artisti, che operarono dalla prima

metà del secolo XIV alla prima del secolo successivo, rimandiamo il lettore alla nostra *Appendice*, ove di essi diamo quelle poche notizie biografiche ed artistiche che ci fu dato di raccogliere.

e mezzo col *Menzocchi*, l'artista geniale e vigoroso, e con l'*Agresti*, il "fiero disegnatore, „ come lo chiama il Vasari.

Dopo l'Ansuino, per ordine cronologico, dobbiamo qui ricordare il grande Melozzo; quindi un Giovanni Battista Rosetti, un Bartolomeo da Forlì e ancora un Carrari Baldassarre il Giovane, tutti al Palmezzano contemporanei e quasi coetanei, tranne del Melozzo, nato diciotto anni prima di lui.

Tra questi cinque maestri parrebbe naturalmente si dovesse trovare, non solo l'artista ispiratore, ma il primo maestro o il compagno dei primi studi del Palmezzano. Il compagno forse, ma il precettore no certamente. Intanto, per dar prova del nostro asserto, preghiamo il lettore a volerci seguire, onde vedere come ed ove si svolge l'opera del primo di essi, e cioè dell'Ansuino.

\*  
\* \*

Dopo la valorosa figura del giottesco Carrari, nessun altro artista attrae la nostra attenzione e la nostra curiosità quanto questo Ansuino, il quale, benchè oggi ignoto in patria, lasciò pregevoli opere lontano da lei, e meritò di essere menzionato dall'Anonimo Morelliano.<sup>1</sup> Nessun scrittore locale lo ricorda (purtroppo!), nè qui alcuna opera sua pervenne fino ai giorni nostri; ma che perciò? Forse basta tutto questo per negare che in Forlì siano mai esistiti lavori suoi? Quante pitture a fresco di altri artisti, abbandonate a sè stesse, non andarono qui perdute? Ma se noi invece vogliamo tener conto dei notevoli lavori ch'esso lasciò fuori, dovremo anche ammettere che tale maestro dovesse essere considerato in patria, se persino si pensò, e non senza ragione, che il Melozzo abbia da lui appresi i principi rudimentali dell'arte.

In forza però del perfetto silenzio dei cronisti del tempo, non ci fu possibile sapere da chi questo forte e rude pittore nascesse, nè precisamente in quale anno. Pur tuttavia l'Anonimo Morelliano può esserci di grande sussidio per conoscerne approssimativamente l'epoca. L'Anonimo adunque lasciò scritto: "La cappella del Podestà (in Padova) fu dipinta da Ansuino da Furli, da Fra Filippo e da Niccolò Pizzolo Padoano. „ Dunque, poichè il Lippi lavorava già nel 1434 nel Sant'Antonio di Padova (e nel 1437 era ancora a Firenze), e Niccolò Pizzolo non si conosce che dipingesse prima del 1448, così è molto verosimile, come dice lo Schmarsow, che in detta cappella abbia lavorato primo il Frate Filippo, poi l'Ansuino ed in ultimo il giovane aiutante di Squarcione, Niccolò Pizzolo; così è da supporre che i nominati maestri abbiano lavorato in guisa che l'un dall'altro potessero successivamente molto imparare.

In tal modo rimarrebbe stabilito che l'Ansuino vi dipingesse verso il 1436 o il 1437. Ora ci domandiamo: quale età poteva avere il forlivese allora, se gli era stato proposto di continuare o di lavorare in collaborazione di un artista quale il Lippi? Certo egli doveva essere pittore di qualche merito, e per essere tale doveva avere non meno di venti o trenta anni. Dunque si ha diritto di supporre ch'egli nascesse tra il 1406 ed il 1416, nel tempo all'incirca in cui nacque il suo maestro e collega Filippo Lippi, che fu nell'anno 1412.

Peccato che quei primi lavori dell'Ansuino in Padova più non esistano; ma vi restano ancora altri suoi affreschi condotti circa venti anni dopo, e di cui a suo tempo parleremo.

Vediamo intanto se nel frattempo può questo maestro aver lavorato in patria.

Il cronista Cobelli narra come "adi de mazo (1451) misser Francesco d'Oriolo era tornato da Venesia con nouelli e lictere chiare como el magnifico Cecco Hordelaffo signore de Forliuio e facto e stabelito recomandato de la signoria de Venecia e facto suo soldato. E per la dicta nouella fo depinto un san Marco dentro del cortile sopra li scale che uanno

<sup>1</sup> *Notizia d'opere di disegno* di D. I. MORELLI, 2ª ed. per cura di G. Frizzoni, Bologna, 1884, p. 64 e 76.

a la camare verde. „<sup>1</sup> Dunque, se nel palazzo del principe, nel 1451, fu dipinto un San Marco per festeggiare il lieto evento, conviene pure volgere la nostra attenzione agli artisti locali viventi allora. Premesso ciò, chi avrebbe avuto maggior diritto al favore dei principi, desiderosi di rendersi sempre più ben accetti ai loro sudditi e di circondarsi di gloria, di chi, nato nella stessa terra, era al caso di abbellire la loro nuova abitazione?

E all'infuori dell'Ansuino, non conosciamo altri pittori forlivesi di quel tempo. Se taluno ci ricordasse i menzionati Pietro Giacomo e Pietro Gentile da Forlì, che pure operavano allora, gli risponderemmo che non si devono confondere i meriti di questi due forlivesi, che si presentano, secondo il Müntz, più come modesti decoratori che artisti di pittura figurativa, con i meriti, in confronto a loro, affatto superiori dell'Ansuino, pittore di qualche grido, se lo stesso Squarcione, il famoso maestro padovano, non disdegnò più tardi di affidargli una delle pareti della celebre cappella agli Eremitani di quella città.

D'altronde, se non ci è possibile di dimostrare che la figura del San Marco nel palazzo del principe Ordelauffi e le pitture di alcune sale nel palazzo stesso, dipinte in quel torno di tempo o qualche anno appresso, non siano state fatte per mano dell'Ansuino, a chi dovremmo noi pensare? Forse al giovanetto Marco Melozzo degli Ambrosi? No certamente. Fu dopo, dieci o quindici anni dopo che Marco Melozzo ebbe agio, molto probabilmente, di mostrare a' suoi concittadini, e forse nello stesso palazzo, i primi saggi del suo grande ingegno.

Chè, circa il 1472, narrano le cronache di Forlì, il principe Pino III, successore di Cecco Ordelauffi, arricchì il palazzo di *sale camere et loggie con soffitti messi a oro et colori finissimi adornandolo con pitture et sculture d'artefici pregiatissimi*.<sup>2</sup>

Ma, tornando al 1451, non è ardito il sospettare che l'Ordelauffi si servisse dell'Ansuino per far dipingere il San Marco in onore dell'amica Repubblica veneta. Ciò stabilito, convien avvertire che questo avvenisse nel tempo trascorso tra il suo primo lavoro in Padova e gli affreschi ch'egli eseguì poi agli Eremitani della stessa città; quindi nel periodo per noi più oscuro, del quale più nulla ci resta, per conoscere a quale scuola s'inspirasse o da chi apprendesse i principî del disegno.

Che se è da supporre che nei lavori eseguiti in paese egli dipingesse con la stessa maniera ch'ebbe quando lavorò insieme al Mantegna e ad altri allievi dello Squarcione, si potrebbe tuttavia dubitare anche il contrario, riflettendo come quasi tutti i maestri che operarono in diverse regioni d'Italia subirono appunto l'influenza delle diverse scuole con le quali ebbero maggiore contatto.

Per siffatta ragione quindi sarebbe stato interessantissimo poter fare confronti con alcune pitture sue anteriori a quelle conservateci nella ricordata chiesa. Ma ciò d'altronde non essendo possibile, affrettiamoci a parlare di queste ultime.

È, come si disse, agli Eremitani di Padova questa cappella tanto rinomata per i dipinti del Mantegna e di Niccolò Pizzolo, allievi dello Squarcione, dell'Ansuino da Forlì e Buono Ferrarese. Essa appartenne all'antica famiglia padovana degli Ovetari. Con testamento del 5 gennaio 1443 da Antonio, ultimo superstite di quella casa, fu trasmessa a Iacopo Leoni, con la condizione di ornarla con episodi della vita dei Santi Cristoforo e Iacopo, assegnandovi per ciò la somma di 700 ducati d'oro.<sup>3</sup>

Le pitture che oggi l'adornano non furono fatte però se non parecchi anni dopo del 1443. Il Milanese<sup>4</sup> crede siano state eseguite fra il 1453 e il 1459, ed i signori Crowe

<sup>1</sup> COBELLI, *Cronache*, p. 222. — Nella cronaca di Giovanni di Maestro Pedrino (dal 1411 al 1461), fol. 113, si legge: “e per la ditta nouella fò subitamente dipinto un San Marco dentro del cortile soura l'archiuolto cha verso l'orto appresso la stancia del sale, e fatto chon grande honoranze e fogle poste

grande speranza per la parte di zitadini di Forlì. „

<sup>2</sup> Cfr. *Cronaca Anonima*, anno 1472; *Cronaca Albertina*, p. 96; *Cronaca Padovana*, anno 1472.

<sup>3</sup> *Guida di Padova pegli scienziati*, 1842, p. 217 e segg.

<sup>4</sup> Op. cit., vol. III, p. 390, nota.

e Cavalcaselle<sup>1</sup> opinano siano state compiute fra il 1459 ed il 1460. Checchè ne sia, siamo certi che " lo Squarcione si servi de' suoi scolari per la esecuzione dell'opera; „ così si legge in nota nell'Anonimo Morelliano,<sup>2</sup> il quale Anonimo lasciò scritto: " La Cappella (Ovetari-Leoni) a man destra dell'altar maggiore fu dipinta, la faccia sinistra tutta da Andrea Mantegna; la faccia destra la parte di sotto, dal ditto, la parte de sora parte da *Ansuino da Forlì*, e parte da Bono Ferrarese, ovvero bolognese. „<sup>3</sup> Dunque è solo nel santuario di questa famiglia, in Sant'Agostino degli Eremitani, che noi possiamo conoscere l'artista forlivese, che il Lanzi e il Milanese considerano appartenente alla scuola di Francesco Squarcione.

Qui dovremmo entrare nel bel mezzo della scuola di Padova, che sotto la guida di così abile maestro teneva allora il primo posto nell'Italia settentrionale, e mostrava l'indirizzo dominante di tutte le tendenze artistiche di una vastissima regione italiana, dalle Alpi alla catena degli Appennini. Però pel solo fatto che l'Ansuino opera e vive per vario tempo in quell'ambiente dovremo noi considerarlo, senza altra più fondata ragione, scolaro dello Squarcione, come il Mantegna, Niccolò Pizzolo, lo Schiavone, Marco Zoppo, ecc.?

Per poco che si abbia educato l'occhio ai confronti nelle opere d'arte, le differenze sostanziali di maniera e di stile fra le pitture dell'Ansuino e quelle de' suoi colleghi spiccano nettamente agli occhi dell'osservatore attento. Ed anche in ciò siamo perfettamente d'accordo con lo Schmarsow nel ravvisare nei lavori del forlivese la maniera della scuola toscana, e più specialmente quella di Andrea del Castagno, col quale ha comuni alcuni caratteri.

Nelle linee severe e, a un tempo, semplici ed eleganti dell'architettura, egli si mostra seguace della scuola toscana; nel paesaggio apparisce, siccome giustamente è stato detto, scolaro di del Castagno, il cui stile esagera un poco; come del resto, nell'aperto, rammenta anche la maniera di Fra Filippo, col quale parecchi anni prima, come vedemmo, aveva lavorato insieme nella mentovata cappella del Podestà a Padova, oggi demolita. Certo del Frate non riflette la grazia e la freschezza del colorito; chè i dipinti dell'Ansuino si appalesano alquanto deboli pel colore, e nel disegno meno corretti; pur tuttavia in alcune parti del paesaggio, nel quadro da lui firmato, egli ci ricorda il Lippi, e ciò fu osservato da altri, nella sua storia di San Giovanni a Prato.

Ma veniamo alla descrizione degli affreschi.

La cappella di detta famiglia padovana è tutta ornata da istorie della vita dei santi Cristoforo e Iacopo.<sup>4</sup> Nella parete ove dipinse l'Ansuino si vedono quattro quadri con

<sup>1</sup> *Guida di Padova pegli scienziati*, vol. I, p. 307.

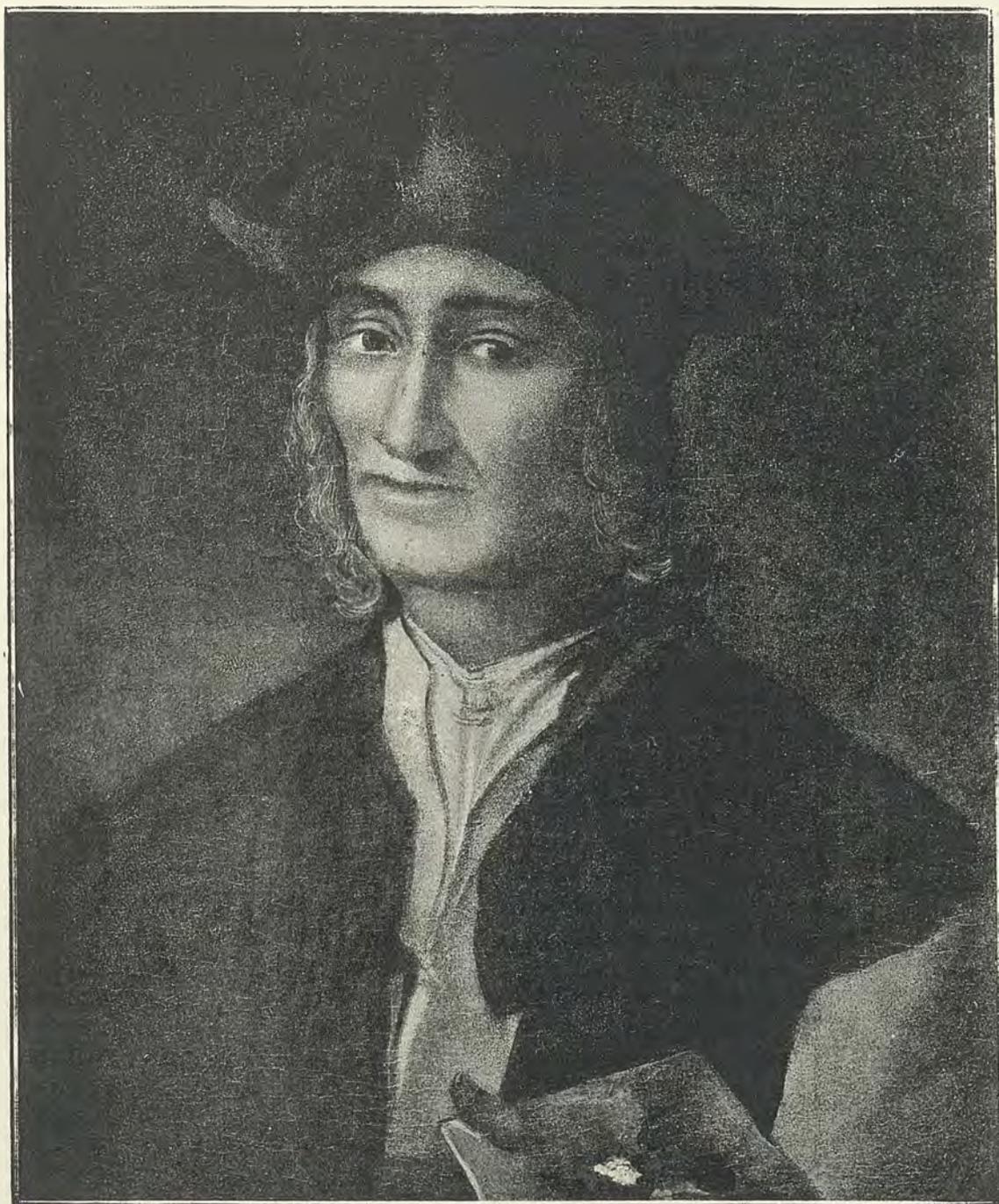
<sup>2</sup> Op. cit., p. 65.

<sup>3</sup> Op. cit., p. 65.

<sup>4</sup> Dell'affresco di *Niccolò Pizzolo* posto dietro l'altare di questa cappella il MILANESE (op. cit., vol. IV, p. 388, nota) così scrive; " Rappresenta la Vergine assunta in cielo, circondata da molti angioletti. Al piano stanno gli apostoli, nella volta il Dio Padre, accerchiato anch'esso da angeli. Le figure degli apostoli sono danneggiate per modo che alcune sparirono del tutto; il resto è bastevolmente conservato. Lo stile di tutta l'opera s'accosta di molto al primo fare del Mantegna, senonchè la proporzione delle figure è alquanto più lunga di quello soleva tenerla Andrea, e nelle pieghe vi sono angoli più aspri ed un girare più artificioso. „

E a p. 389, nota 2: " Sei spartimenti, posti a sinistra di chi entra in questa cappella, rappresentano

azioni della vita di San Giacomo. I quattro inferiori sono incontrastabilmente del *Mantegna*: avrei qualche dubbio sui due superiori, i quali s'accostano di molto alla maniera di Marco Zoppo. Quelli che senza contrasto appartengono ad Andrea meritano molta ammirazione per corretto disegno e per la dottrina della prospettiva; pure manifestano certa secchezza di contorni ed un fare così modellato nelle statue, che ben giustificano i rimproveri dei quali, al dire dei biografi, li caricava lo Squarcione. Fatto è che di tali rimproveri pare facesse gran tesoro il Mantegna, perchè negli altri due spartimenti dirimpetto a questi, nei quali è espresso il martirio di San Cristoforo, migliorò d'assai la maniera, anzi la mutò interamente, essendosi dato alla più scrupolosa imitazione del naturale, e tentando di emulare la maniera di Gentile Bellini. Quando il Mantegna dipinse queste due preziose storie, tanto avea l'animo



RITRATTO DI MARCO PALMEZZANO, DIPINTO DA SÈ STESSO  
(Esistente nel Ginnasio di Forlì).

rappresentazioni della leggenda di San Cristoforo. Nel primo a destra, in alto, nella lunetta, divisa verticalmente in due spazi uguali, vediamo il re a caccia. Egli procede in mezzo a due falconieri, come lui, a cavallo, mentre per la prima volta s'incontra, sul limitare del bosco, col miracoloso scudiero. Altri cavalieri seguono il re; dietro di essi si vede un paese aspro e roccioso, con una piccola parte di cielo e di pianura a destra, con alcune pianticelle ed il fiume sul davanti della scena.

Nell'altra parte della lunetta è figurata una piccola stanza, ove il re, anche qui con la corona in capo, siede e discute col giovinetto, divenuto grande, e che gli sta dinanzi in piedi, mentre diversi personaggi della Corte ascoltano attenti le parole del monarca e del santo. Fuori è un nano che sembra origliare alla porta della stanza.

La terza scena è nella seconda schiera, a destra di chi guarda; San Cristoforo, già adulto, tiene nella sinistra il leggendario bastone fiorito, e nella destra stringe la palma, mentre predica ad uno stuolo di guardie del palazzo la religione di Cristo. I guerrieri lo ascoltano e lo venerano in ginocchio. Il momento è solenne; la scena non manca di grandiosità. Ricco è lo sfondo del quadro, costituito da un atrio sontuoso con pilastri e capitelli intagliati, fregi e figure in rilievo sopra gli archi, cornici e ornamenti del Quattrocento. In alto, su grossi festoni libransi alcuni putti alati, uno dei quali regge alla sua destra lo stemma gentilizio. Sotto gli archi di fronte, all'aperto, la campagna ed il cielo. I due primi quadri sono d'autore ignoto; ma lo Schmarsow crede che appartengano allo stesso Ansuino, poichè le differenze che passano tra questi e quello della terza scena, firmato dal nostro pittore, non sono abbastanza nette e precise per trarne ancora una terza personalità; mentre le qualità comuni a tutti e tre questi quadri sono affatto differenti da tutte quelle squarcionesche; nè è possibile immaginare due artisti così somiglianti venuti qui l'un dopo l'altro a dipingere queste scene. Anche una medesima cornice, giustamente si nota, cinge questi tre riparti. Si può anche osservare che, nel mentre la istoria procede, così progredisce e migliora il lavoro dell'artista, il quale, giunto alla fine del suo terzo quadro, vi pone sotto il suo OPVS ANSVINO. A lui seguì Bono Ferrarese, al quale si affidò la quarta parte della parete, ove, seguendo l'esempio del collega, segna alla sua volta il suo proprio nome: OPVS BONI.

In questi affreschi l'Ansuino si mostra artista forte e massiccio; ma con tutte le durezze e le sue imperfezioni niuno vorrà negargli una certa grandiosità ed imponenza. I cavalli, con le gambe ineleganti, le unghie grosse e pesanti, e le teste in istrani scorci, accusano lo stesso temperamento di del Castagno, come osserva il dotto tedesco, nel suo cavallo di Niccolò da Tolentino, ora nel duomo di Firenze;<sup>1</sup> ma noi troviamo che l'Ansuino lo rammenta ancora, conservandone il gusto e le forme severe, nell'architettura e nella decorazione superiore della scena da lui sottosegnata, ove dipinse festoni e frutti che fanno tornare alla mente quelli graziosissimi dallo stesso Ansuino dipinti a Legnaia nella villa Pandolfini, oggi a Firenze, trasportati sulla tela. Che se in queste dell'Ansuino trovasi minor grazia e correttezza, com'è, del resto, in tutti i suoi personaggi più pesanti e più rigidi che non siano quelli del pittore toscano, non ad altro dobbiamo attribuirlo che al carattere suo individuale d'artista, il quale non sa unire all'energia e alla robustezza del maestro la conoscenza del nudo e la correttezza proprie dello stesso maestro. Epperò meno castigate nei contorni, ma forti ed espressive riescono le figure condotte dal Forlivese.

volto ad imitare il vero, che in esse foggì l'armatura e gli abiti secondo i costumi de' tempi suoi, mentre nell'altre al lato opposto aveva con molto scrupolo riprodotti gli abbigliamenti di Roma antica.

“ Le quattro storie superiori a queste di San Cristoforo e tratte anch'esse dalla vita dello stesso santo, sono opere mediocri di Ansuino da Forlì e di un

Buono, si ignora se ferrarese o bolognese, squarcioneschi entrambi, ma di povero ingegno. „

<sup>1</sup> Si vede sopra la porta a destra. Andrea del Castagno lo dipinse nel 1456, per il prezzo di 25 fiorini d'oro. Distaccato dal muro nel 1841, e posto sulla tela, fu collocato nello stesso anno sopra quella porta interna del tempio.

Quella del santo in atto di parlare ai guerrieri non è priva di certa bellezza in quella attitudine serena piena di bontà e di espressione. Al contrario, più rozzi, con quei visi angolosi, con quelle estremità grosse ed ineleganti, appaiono i guerrieri che fanno circolo attorno al santo, benchè vi si riscontrino pregi degni d'attenzione, per le movenze diverse, per la varietà dei tipi e per quel sentimento religioso che li anima. Tutti indossano la corazza, ed alcuno ha l'elmo in capo; rari quelli che hanno la barba; altri invece portano i capelli a zazzera; ed altri ancora, come il San Cristoforo, li hanno lunghi, innellati sin sopra le spalle.

L'Ansuino, come altri maestri di quel tempo, si appalesa trito ed incerto nel piegare dei panni; più sicura e più pregevole invece è l'opera sua rispetto all'architettura, che egli mostra di sapere assai bene, insieme alle leggi della prospettiva. Ed è appunto per queste sue qualità tecniche che si può credere come il giovanetto Melozzo apprendesse da lui i principî del disegno. Qualità, per altro, che lo scolaro saprà di tanto perfezionare, che non solo supererà il maestro, ma renderà inutile ogni ricerca a coloro che ne' suoi meravigliosi lavori intendessero avvertire la benchè menoma traccia di questo suo primo precettore.

Nessun ostacolo troviamo nel tempo perchè Melozzo potesse avvicinare l'Ansuino, quantunque breve debba essere stato il contatto personale fra i due artisti, pensando al Melozzo, che molto per tempo pare andasse a Roma, facendo in fretta qualche viaggio di studio pel suo perfezionamento.

Quanto alla maniera dell'Ansuino, certo noi non possiamo argomentare, stando agli affreschi di Padova, ch'egli appartenesse alla scuola dello Squarcione, e ripetiamo che mal si apposero coloro che credettero di annoverarlo tra gli scolari del dotto maestro. Anzi, mentre è discutibile se l'ambiente squarcionesco abbia o no influito sulla sua maniera, sotto un certo aspetto più che sotto un altro, resta pur sempre vero ch'egli, in mezzo agli altri suoi collaboratori, sta od apparisce quale artista forestiero, indipendente, solo; e persino nel sottoscrivere l'opera sua, a differenza di altri che si proclamavano scolari dello Squarcione, egli si segna semplicemente col proprio nome: ANSUINO. Egli ha tutta l'aria di uno di quei maestri, quantunque mediocri, ma di qualità positive, che dagli imprenditori di grandi pitture solevano essere chiamati ad eseguire parte di certe loro composizioni, sacre o profane, le quali vogliono essere eseguite in poco tempo; ovvero per supplire altri maestri che prima di loro fossero venuti meno al proprio compito. Nulla quindi di più verosimile che l'affermare come artisti di tal natura, specie in quei tempi nei quali l'arte italiana si spandeva per ogni dove, passassero la loro vita in diverse regioni della penisola. Per tal modo non è senza fondamento sospettare che l'Ansuino, avendo conosciute le opere di maestri toscani, abbia perciò operato anche in quella regione; nella stessa guisa che per ben due volte ebbe a condursi in Padova, incontrandosi appunto, nella prima, col fiorentino Fra Filippo. Quale meraviglia pertanto se, tra gl'innumerevoli affreschi ancora sconosciuti o coperti da intonaco, siano qua o là nascoste anche opere di questo forlivese? <sup>1</sup>

<sup>1</sup> " Poche opere, scrive il LANZI, di lui ci pervennero, perchè neglette facilmente dove le dipinse, siccome è accaduto in questa città (Padova) di molti altri valenti artisti. „

Dalla *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia*, scritta da VINCENZO LAZARI (Venezia, 1859), si ha notizia di una piccola tavola attribuita al nostro Ansuino. La riproduciamo per intero: " ANSUINO DA FORLÌ (p. 12). Incorniciato da una finestra di marmi di svariati colori, è il busto di un giovane, volto di profilo a sinistra in berretta e vesti rosse; nel fondo oltre la tenda, paese con laghetto e barche; sul davanzale della finestra libro

chiuso con sopra un anello con perla; armi gentilizie e le sigle del pittore A. F. P. Tavola, alta m. 0.49, l. m. 0.35. „

E in nota si legge: " Nell'angolo superiore a sinistra si legge il nome. *Jo. Bap. Fuggar*, che dovrebbe dinotare l'effigiato: ma il non trovarsi nell'albero dei Fugger, datoci dall'Hopf, niun Giambattista la cui epoca coincida con quella del dipinto, come anche la niuna corrispondenza delle armi che qui appaiono, colle armi dei Fugger, e il costume affatto italiano del ritratto, m'inducono a negare ogni fede a quella scritta. „

L'Ansuino adunque appartiene alla scuola toscana, e più specialmente alla fiorentina.

Quanto visse? Le sue pitture dovettero influire sull'arte del Palmezzano giovanetto? Alla prima domanda rispondiamo in tal modo: ammesso ch'egli nascesse nella seconda decade del Quattrocento, e circa al 1459 lavorasse ancora in Padova, ove lasciò lavori cui diede un'impronta di forza e di gioventù, è lecito supporre ch'ei vivesse molto tempo ancora; ma nulla abbiamo di sicuro intorno all'anno della sua morte. All'altra domanda osserviamo che, secondo il nostro parere, è molto verosimile ch'ei lasciasse in patria alcune cose nel palazzo dei signori Ordelaffi, e forse anche nella vecchia chiesa di Schiavonia, ch'era tutta istoriata. ed ove, al tempo della sua demolizione, si trovarono affreschi di mano diversa; di artisti, cioè, della scuola di Giotto, quali l'Organi ed il Carrari, e di altri maestri che appartennero al secolo xv.<sup>1</sup> Laonde è lecito supporre che il nostro Marco conoscesse anche le pitture di questo suo concittadino; ma non possiamo affermare del pari se tali opere gli porgessero qualche aiuto, dacchè, confrontando i lavori dei due forlivesi, affatto distinti e diversi fra loro, non vi riscontriamo che appena qualche lontana analogia, come, ad esempio, nella tendenza di ritrarre teste manierate e poco simpatiche, specie nei primi lavori del Palmezzano, ma tuttavia non prive di sentimento, e nella discreta conoscenza dell'architettura, che nel più giovane divenne poi padronanza assoluta.

\*  
\* \*

Nè tra i probabili maestri di Marco si deve pensare al contemporaneo Giovanni Battista Rosetti, del quale si conoscono appena tre o quattro composizioni, di merito affatto secondario. Esse portano la data del 1500 e del 1507, nella quale epoca il nostro artista erasi già mostrato degno discepolo del Melozzo. Aggiungiamo anzi che, volendo trovare una certa relazione tra i due giovani contemporanei, non esitiamo di credere, in caso, il Rosetti imitatore del Palmezzano, pur mostrandosi ad ogni modo, in confronto a lui, artista di poco valore e di ingegno mediocre.<sup>2</sup>

\*  
\* \*

Bartolomeo da Forlì. Anche di questo pittore ben poco possiede la sua patria. Una tavola a lui attribuita vedesi nella Pinacoteca al n. 106 (misura 1.09 × 0.65), e rappresenta

<sup>1</sup> Chi desidera qualche notizia sulle vecchie pitture di detta chiesa, vegga, in *Appendice*, ciò che è detto intorno alle opere di Guglielmo Organi e di Baldassarre Carrari il Vecchio.

<sup>2</sup> Nella tavoletta (0.48 × 0.34) che trovasi nella Pinacoteca forlivese al n. 108 è rappresentata la Vergine col Bambino. I caratteri di questo maestro sono: carni rosee, ma biaccose, sbiadite: pieghe dure, talvolta scorrette; le tinte d'ombra scure, senza trasparenza; così i lineamenti delle sue figure ci si presentano con contorni marcati troppo, quasi taglienti. Piccolissimo il mento del Bambino e le sue braccia estremamente gracili, con le estremità stecchite; le rotule ai ginocchi dello stesso putto talmente esagerate che sembrano cerchi. La Madonna nella sua acconciatura ricorda la maniera umbra; così il paese, con alcune pianticelle, un po' scheletrite, e il cielo azzurro, chiaro, quasi metallico. Pur tuttavia, malgrado i tanti difetti, la tavoletta non è priva, nell'insieme, di certa grazia e bellezza, spe-

cialmente nel volto della Madonna e del Bambino.

Dello stesso pittore crediamo siano migliori alcune cose a Carpi e a Nonantola, in provincia di Modena; ma, non avendole vedute, non ne possiamo dir nulla.

Altra sua tavola, infine, esiste ancora a Velletri, nella chiesa di Santa Maria del Triduo, o dell'Orto, come scrive il Lanzi, con questa iscrizione:

*Jo Baptista de Ro  
sitis de Forlivio  
pinxit. 1500  
de Mense Martij*

Essa vedesi nella prima cappella a destra, in una parete laterale, e rappresenta, sotto ad un tempietto rotondo, la Vergine col Bambino nelle braccia; il tempio è sostenuto da quattro colonne, e ciascuna di esse è abbracciata da un angelo "come in aria di portare il tempio in processione.", Il dipinto è purtroppo in cattive condizioni, e ricoperto da collane, perle, nastri e corone votive.

San Girolamo, genuflesso, in atto di battersi il petto con un sasso. Poco discosto da lui scorrono le acque del fiume, sulla cui riva opposta, in lontananza, è un attendamento con cavalli e cavalieri; alla sinistra di chi guarda, una roccia con un piccolo sentiero conducente ad una chiesa seminascosta dalla frasca. Due figurine presso la chiesa guardano in fondo verso il fiume; il cielo vi è luminoso e azzurro.

Il santo, in proporzioni poco meno del naturale, è coperto da una veste rosso-scura aperta sul petto, senza maniche e con grande sparato ai fianchi, dalla vita in giù; ha nude le braccia, il petto, le gambe, ed è di una magrezza estrema. Discretamente bella è la testa, con aureola dorata, adorna di una candidissima barba, morbida, arrotondata, invece che divisa e a punte, e i capelli tendenti al biondo, attorno al cranio calvo.<sup>1</sup> Certo che tale maestro, con siffatta figura dai contorni marcati, ben scolpiti, dalle ossa spolpate, tutta nervi, riesce, anche pel colore delle carni giallo-scure, più legnoso ed arido di altri maestri venuti prima di lui, e non si direbbe scolaro del Francia. Migliore tuttavia ci si mostra nel piegare, ove apparisce meno duro e secco di quanto si potrebbe supporre, e ricorda anche nella tavolozza la maniera più grandiosa e libera del suo concittadino Carrari il Giovane.

Ad ogni modo, Bartolomeo da Forlì è l'unico tra i pittori del luogo che più si accosti, massime nella lucentezza del paese, alla maniera del Palmezzano giovanetto. Ma d'altra parte il Malvasia, che nei registri annotati dal Francia legge, tra i nomi dei duecento e venti giovani artisti accorsi alla bottega di lui, anche quello del forlivese Bartolomeo, ci fa accorti dell'errore in cui cadremmo se si ponesse codesto suo concittadino tra i maestri di Marco. Perocchè noi sappiamo come, proprio al tempo nel quale il Francia divien pittore, il Palmezzano trovavasi già al fianco del suo grande maestro. Fu solo in seguito, e dopo la morte del Melozzo, che Palmezzano conobbe la scuola del Raibolini, dal quale derivò, accurato e diligente quale era, una più fine e scrupolosa esecuzione nei particolari, una maggiore delicatezza di pennello, ed in parte forse quell'aria ingenua e dolce delle sue figure, che pur tuttavia non giungono ad emulare quelle del Francia, delle sue tanto più espressive in quella stessa semplicità soave e devota. Comune invece a questi maestri è la distribuzione dei personaggi, quasi sempre simmetricamente disposti ai lati del trono, come ciò, del resto, fu comune a quasi tutti i quattrocentisti, compresi anche i ferraresi, da cui e il Francia e il Palmezzano, direttamente o no, par che derivano.

Però, mentre il nostro Marco si mostra al Francia di gran lunga inferiore nella verità e morbidezza delle carni, non così deve dirsi nei panneggi, benchè vi si appalesi talvolta meno largo e meno maestoso di forme; ma lo eguaglia nell'architettura e nella prospettiva, nella verità e lucentezza del paese, nell'azzurro del suo cielo, sempre limpido e luminoso. Certo per queste qualità personali il Palmezzano spicca su tutti gli altri maestri

<sup>1</sup> Nella sacrestia di San Mercuriale è una pregevole tela, in cui è rappresentato l'incontro della Vergine con Santa Elisabetta; dietro queste è la figura di un santo vecchio (San Giuseppe?), mentre dall'altra parte è quella di una giovane ancella. Il quadro è stato finora, ma senza ragione, attribuito a Cosimo Tura. Noi vi riscontriamo il fare di Bartolomeo da Forlì, tanto per i tipi angolosi nelle figure dei vecchi, quanto per la maniera del piegare, specialmente nelle vesti di Santa Elisabetta. I caratteri poi del forlivese Bartolomeo si riscontrano più propriamente nella testa del santo, che appunto ricorda molto davvicino quella del San Girolamo dello stesso pittore, in Pinacoteca, con quella me-

desima barba bianca, la carnagione scura, e quel che di oleoso, di cereo che troviamo nel colore. Al contrario, se bene osserviamo, nello sfondo della scena, il tempio circolare e quella parte di palazzo ricco di bugne, oltre le figurine, sempre indietro, che si vedono a sinistra del quadro, noi vi troveremo qualche cosa della maniera del Rondinello.

Tale opera quindi appartiene, se non erriamo, ad un artista secondario, imitatore di Bartolomeo e del Rondinello, certo ad un quattrocentista in ritardo.

Senza altra prova più sicura, è ben difficile, ad ogni modo, indovinare il nome dell'artista che le dipinse.

della Romagna, come a niun di loro è secondo per la freschezza e sincerità del colorito, chiaro, vibrato e spesso smagliante.

\*  
\* \*

L'ultimo pittore a lui contemporaneo è Baldassarre Carrari il giovane. Di cotesto maestro abbiamo una grande tavola nella Pinacoteca, classificata col n. 105, rappresentante, nella parte superiore, l'Incoronazione della Vergine, e nella inferiore, i santi Mercuriale, Benedetto, Giovanni Gualberto e Bernardo degli Uberti. Nel cartellino è scritto BALDASSAR CVRVLIS FORO | LIVIENSIS FECIT. R<sup>di</sup> HVJVS | E<sup>dis</sup> ABATE Do<sup>mo</sup> PHILIPVS | MDXII. Con questa opera veramente notevole, egli si presenta grandioso, variato, nobile nei tipi, largo nelle pieghe, robusto nel colore e par che rifletta l'influsso della scuola veneta, accennando più specialmente alla maniera del ravennate Nicolò Rondinello, per grandiosità e forza, dal Carrari superato; <sup>1</sup> nè è inverosimile il sospettare che Baldassarre Carrari conoscesse il contemporaneo pittore da Ravenna (già scolaro del Giambellino), negli ultimi anni del secolo xv, in Forlì, mentre vi eseguiva alcuni lavori, tra cui l'eccellente tavola del San Sebastiano che ancora ammirasi in Duomo eseguita, come si deduce dal Bernardi, <sup>2</sup> circa al 1496-97.

Nel restauro della ricordata pala d'altare, già in San Mercuriale, avvenuto nel 1576, come dal secondo cartellino: MDLXXVI RENOVATA, fu forse cambiato CARRARI in CVRVLIS, altrimenti non si spiegherebbe perchè il pittore che in altre opere soleva segnarsi per Carrari, abbia già voluto firmarsi Curulis.

Essa trovavasi all'altar maggiore nella citata chiesa di San Mercuriale e fu allogata al Carrari nel dicembre del 1510 dall'abate di quel monastero pel prezzo di scudi 350. <sup>3</sup>

Le due figure sedute in alto, attorniate da angeli musicanti, e sostenute da una schiera di testine alate si direbbero dallo stesso pennello eseguite alcuni anni prima, o per lo meno sotto l'influsso d'altra scuola. La Vergine alla destra del Redentore china dolcemente il capo coperto da un bianco fazzoletto con orli d'oro, mentre il Redentore vestito con ampia tunica bianca guarnita anch'essa di galloni d'oro, le cinge la testa della corona celeste.

È in questo gruppo che l'artista si appalesa imitatore del Rondinelli, più che nel resto del quadro, ricordando del pari la maniera del Giambellino.

Nella parte inferiore dell'ancona, costituita dai quattro santi protettori della città, il maestro ci si presenta più indipendente e in tutta la sua individualità artistica, con figure, se non del tutto belle, nobili però e maestose; come ci si appalesa bel coloritore, grandioso e ne' partiti delle pieghe, mosso, largo, buon disegnatore. Nelle teste piuttosto piccole si notano: il viso largo, gli zigomi pronunciati, gli occhi piccoli a mandorla, sempre scuri, il naso sottile e aquilino, e ciò in tutte le sue figure; gli orecchi invece li disegna grandi. Meno abile apparisce nelle carni dai toni scuri e dal colore alquanto legnoso; cura invece i più minuti particolari nelle parti di maggiore importanza come negli accessori. Valente, diligentissimo ci si presenta nella riproduzione della bianca mitra del Santo Mercuriale <sup>4</sup> e negli stoloni con figurine e gemme ricchissime, che gli adornano il piviale. Nè vogliam tacere come dal tutto insieme di questa grande tavola, e per la caratteristica forza delle

<sup>1</sup> E ciò senz'ombra di offesa verso chi, or non è molto, lo giudicava pittore ben più mediocre del Rondinello. (Vedi *Archivio Storico dell'Arte*, anno II, p. 66.

<sup>2</sup> BERNARDI, *Cronaca mss.* del secolo xv. Vol. I, carte 199.

<sup>3</sup> *Cronaca Albertina*, fol. 114. "Eode anno (1510) die 17 Xbris abbas S. Mercurialis promisit m<sup>ro</sup> Bal-

dassari q<sup>d</sup> Matei Curibs pro facienda una ancona ad altare Majus, scudi 350. „

<sup>4</sup> Delle quattro figure in piedi, questa del santo vescovo è quella che maggiormente ricorda, anche per i dettagli negli abiti, la figura consimile del Rondinelli, dipinta nella bella tavola, oggi a Brera, proveniente da Ravenna.

figure, ricordi il Carrari, anche il fare proprio dei maestri ferraresi, dall'espressione severa, dal disegno vigoroso, dal colorito forte e robusto; con questo vantaggio però, di una sensibile morbidezza ed agilità nelle forme per cui riesce men rigido e più vero, forse, di alcun di loro.

Nelle varie ricerche da noi istituite pel nostro lavoro, non ci capitò mai in nessuna memoria forlivese, edita o manoscritta, che tutte scorremmo con cura, alcuna notizia biografica di questo pittore. Non si poté quindi stabilire nè l'anno della nascita nè quello della sua morte.

Varie tavole di scuola veneziana gli furono erroneamente attribuite sino a non molti anni addietro. Ad esempio quella importantissima che era in San Domenico di Ravenna (*La Mad. col Bamb. in trono*, e in basso, i *Santi Nicolò di Bari, Agostino, Pietro e Bartolomeo*) esistente oggi (n. 176) nella Pinacoteca di Brera, non gli apparteneva affatto. I signori Crowe e Cavalcaselle, prima, ed il signor G. Frizzoni nell'*Archivio Storico dell'Arte*, Roma, 1889, anno II, hanno buone ragioni per giudicarla di Nicolò Rondinelli.

Nel catalogo della galleria Costabili di Ferrara (1871, Bologna), si notava un'altra tavola di Baldassarre Carrari raffigurante *Cristo morto* sedente sul sepolcro, sorretto dalla Vergine, con San Giovanni alla destra, e la Maddalena all'altro lato, genuflessa, e San Giuseppe d'Arimatea in piedi. Quale sfondo al quadro era un paesaggio. Le figure quasi intiere presentavansi in uno stile largo e di colore bellinesco; ne' volti una varietà di tipi belli e nobili.<sup>1</sup>

Così circa mezzo secolo fa, dello stesso Carrari era qui, nella casa Albicini, una lunetta in tavola con *Dio-Padre* attorniato da serafini e da due puttini ai lati, che suonavano istrumenti musicali simile, in questo, alla gloria d'angioli attorno all'Incoronazione della Vergine nel quadro ch'era in San Mercuriale. Sappiamo che anche questa lunetta finì, come tante altre pitture, nelle mani del pittore G. Reggiani,<sup>2</sup> il quale, molto probabilmente, ebbe a venderla fuori di paese.

Fino al 1821 Imola possedette un'altra buona tavola di questo maestro, la quale trovavasi nell'andito che dal giardino de' frati domenicani di quella città conduceva nel coro della chiesa, esprimente *La Vergine con ai lati San Giovanni e San Gregorio*. Nel cartellino leggevasi: BALDASSAR FOROLIVIENSIS PINGEBAT MDVIII, e più sotto, in un altro cartello: VINCENTIVS DOMINICI FACIVNDVM CVRAVIT. Fu venduta da certi negozianti Ceneri e Cartoni di Bologna nel 1821 a Berlino, ma il Guinardi, restauratore bolognese, ne cancellò il nome innanzi di spedirlo fuori.<sup>3</sup> In quale galleria sia andato a finire non sappiamo.

Un'altra sua pala d'altare si trova oggi nella parrocchia di Lentate, presso Milano; ed un quadretto a piccole figure rappresentante l'*Adorazione dei Magi*, nella galleria del signor Benson a Londra.<sup>4</sup>

Qui terminano le poche notizie da noi raccolte intorno alla operosità artistica di questo Baldassarre Carrari il giovane, che meriterebbe di essere meglio conosciuto ed apprezzato dagli studiosi.<sup>5</sup>

Il Palmezzano, benchè forse più giovane del Carrari, nulla dovè trarre dalla sua maniera, poichè la diversità di stile che si riscontra nelle opere de' due pittori di tempera-

<sup>1</sup> Questa notizia la deduciamo da un fol. manoscritto del bolognese G. Giordani.

<sup>2</sup> CASALI, *Guida di Forlì*, 1838, p. 72.

<sup>3</sup> Da' mss. favoriti dal conte F. Guarini; al quale porgo qui, pubblicamente, i miei più vivi ringraziamenti pel favore gentile.

<sup>4</sup> *Archivio Storico dell'Arte*, anno II, p. 71, nota.

<sup>5</sup> Parlarono tuttavia di questo maestro, molti

anni addietro, ma con una quantità di inesattezze, l'Orlandi, il Ticozzi ed altri, ripetendo ciò che prima di essi aveva scritto il Fabri in una *Vecchia Guida di Ravenna*, facendolo pur anco ravennate senza nemmeno tener conto che il pittore, più volte firmatosi ne' propri quadri, si è sempre dichiarato forlivese.

mento affatto opposto, ci dice chiaramente come essi operassero indipendentemente l'uno dall'altro senza neppure appalesare fra loro la più lontana analogia. D'altronde per chi voglia tener conto di ciascun carattere particolare al Palmezzano, nulla trascurando de'suoi pregi come dei difetti suoi, facilmente potrà convincersi come egli fino da'suoi primi lavori mostri nettamente, più che quello della scuola locale, l'infusso di una scuola di fuori, della ferrarese che proprio in quel tempo diffondevasi per tutta l'Emilia.

Ripetiamo anzi come nella lunga ed operosa sua vita, fatta eccezione del periodo più glorioso nel quale seguì il grande Melozzo, Marco Palmezzano rifletta anche dopo la morte del maestro, l'antico stile, mantenendosi buon quattrocentista sempre, e cioè anche quando casualmente appalesi l'influenza di altri maestri.

*(Continua)*

EGIDIO CALZINI.

# LA RICOMPOSIZIONE DELLE PORTE DI SAN CLEMENTE

A CASAURIA



IN VERITÀ, con vana compiacenza, noi possiamo affermare d'aver contribuito efficacemente a rivelare l'alta importanza artistica di San Clemente a Casauria: del magnifico monumento, abbandonato e sconosciuto, intorno a cui, fino a poco tempo fa, scarse ed inesatte erano state le indagini.

Ridotto già come feudo di vescovi, di cardinali e di frati, poi collocato sotto il patronato del re Borbone, che ne invertì persino la dotazione ad altri usi, il monumento decadde, e più non si pensò che alla celebrazione di tre messe per la redenzione dell'anima di Lodovico ed alla recita degli inni vespertini e mattutini.

Era questo il pretesto per tenere annidato nel luogo un gruppo di persone, che tuttavia conservarono, in qualche modo, fino a noi il mirabile edificio, che Lodovico, con privilegi speciali, dotò di tutti i suoi beni, per ivi mantenere viva, colla forma dei tempi, la sua memoria e quella del suo esercito.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> È ammirevole l'avvedutezza di qualche scrittore nell'accettare, col beneficio dell'inventario, l'autenticità dei diplomi spediti da Lodovico II a favore del monastero di Casauria; però dobbiamo affermare ad onor del vero, che molte osservazioni si allontanano dalla scrupolosa ricerca dello scopo che si prefisse l'augusto imperatore nella istituzione del sacro cenobio del monumento casauriense. Esaminando attentamente il *Chronicon* ed i diplomi spediti a favore di San Clemente a Casauria, ci si presenta innanzi tutto l'idea già manifestata che Lodovico pensasse di edificare il tempio alla SS. ed Individua Trinità, col destinare mezzi doviziosi per il raggiungimento dello scopo della fondazione del monumento. Tale idea la vediamo ripetuta con la medesima frase in tutti i privilegi, anche in quello ritenuto falso per formalità estrinseche.

Con un rapido sguardo alla storia casauriense ed ai diplomi, ci convinceremo di questo fatto, che colla fondazione del monastero si ebbe a mira, oltre il suffragio dell'anima, il rispetto della volontà di Lo-

dovico pel mantenimento decoroso dell'edificio monumentale. E che ciò sia il vero, lo provano le molte donazioni fatte a favore del monastero di tutti i beni posti *intra fines Italiae*.

Il voler sostenere che Lodovico donasse al sacro cenobio dei beni in tanta quantità, descritta nei privilegi per la celebrazione delle tre messe e per la recita dei salmi, è, senz'altro, un fuori senso, quando si pensi alla continua protezione del tempio voluta dall'imperatore durante la sua vita, ed ordinata agli abbati cui ne fu affidata la custodia dopo la sua morte (Cfr. MURATORI, *Rerum Ital. script.*, tom. II, parte II, p. 815 C, D. "... sub nostri, et continua tuitione.... post nostrum vero ex hac vita discessum illi soli eiusdem Venerabilis loci tutelam committimus, et cujus honorificentiam nostri studio constat exercitus. ", Cfr. anche p. 782 E, p. 810 D.), per modo che nessuna violenza, sottrazione, molestia fosse recata al venerabile luogo ed alle sue possessioni, ché dallo sperpero di quei beni sarebbe derivata la decadenza del monumento. (Cfr. MURATORI,

E noi abbiám cercato con patrio amore d'illustrare quei resti del nostro artistico patrimonio, d'interpretare le tracce del passato che essi portano impresse.

Ora, senza tornare a trattare in generale del monumento, dobbiamo occuparci di ciò che si riferisce ad alcuni suoi particolari, e propriamente di quello dove vedremo ricordate le sue possessioni più importanti; documento notevole pel monumento insigne, prezioso per la storia della regione; ossia delle porte a cui, da qualche tempo, fu restituito porzione del materiale disperso.

Esse sono di bronzo, e furono poste sotto l'abbate Ioele che successe a Leonate, ed al quale Celestino III diresse una bolla nel 1191; conservano ancora i caratteri dell'arte indigena sotto l'influenza della bizantina, tanto che fra i motivi ornamentali s'incontrano di nuovo innestati la croce e la mezza luna.

Sono alte m. 3.88, larghe m. 2.01 e constano di  $6 \times 12$ , ossia 72 scompartimenti inqua-

op. cit., p. 810 E, 811 A. "Ordinavimus.... Nullam contra leges violentiam, deminorationem, vel subtractionem, seu invasionem,.... eidem venerando loco quocumque in tempore inferre praesumant.... Si quis autem hujus nostrae institutionis, et quod magis est, divinae promulgationis sacrilegus contemtor, et tenerarius violator exititerit, sciat se incursum iram ipsius Sanctae et Individuae Trinitatis, atque in tremendo justi Judicis examine causam nobiscum dieturum: ac per hoc cum Juda proditore ab Apostolico agmine cum impiis ac sacrilegis sequestratus....", Cfr. anche op. cit., p. 813 D, E, p. 815 D, E).

Ricordo succintamente, che nella seconda metà del IX secolo Lodovico II discacciati i Saraceni dall'Italia, in ringraziamento a Dio d'essere uscito salvo dai gravissimi pericoli corsi in Benevento ed in altri luoghi, per magnificare il tempio da lui fatto costruire in onore della SS. Trinità nell'isola del Pescara in Casauria, decretò che fossero poste nella chiesa le ossa dei martiri, tra le altre di un protettore che avesse sparso il sangue per la fede. (Cfr. MURATORI, op. cit., p. 779 A: "... reliquiis Sanctorum Martyrum muniatur, et talem habeat protectorem, qui pro Christo mortem sumpserit...."). La scelta per questo cadde su Clemente, come quegli che avendo cessato nelle onde di vivere per Cristo, poteva salvare i sommersi nelle acque piscariensi. A tale fine domandò al papa Adriano il corpo di San Clemente. (Cfr. MURATORI, op. cit., p. 779 C: "... demersos in aquis Piscariensibus, ne pereant liberare possit").

Lodovico arricchì il nostro monumento di tutti i beni che possedeva per diritti paterni e materni, e di tutte le altre terre soggette al suo dominio. (Cfr. MURATORI, op. cit., p. 782 D: "... perenne subsidium contulit in praefato Coenobio, quodcumque habebat in proprio, et juste, ac legaliter videbatur tenere intra fines Italiae"). Difatti abbiamo molte donazioni, largite nei primi tempi, dei beni appartenenti ai territori Reatino ed Amiternino.

Nel maggio dell'873 Lodovico, trovandosi a Capua,

spedi due diplomi per mezzo dei quali confermò al monastero i beni acquistati. (Cfr. MURATORI, op. cit., p. 801 ad 804). Nell'874 ne spedi uno da Ravenna. Passato ad Olonna presso Pavia, l'imperatore spedi altri quattro diplomi a favore del monastero di Casauria, dei quali il terzo, con data del 1° novembre 874, conferma i beni testè accennati. (Cfr. MURATORI, op. cit., p. 809 ad 816).

Ciò posto, non possiamo essere tacciati di esagerazione, se la tutela del monumento la vediamo riaffermata nel desiderio vivo dell'imperatore di collocare nel tempio il corpo del martire Clemente e le reliquie di altri martiri, nell'unico intento di mantenere viva nei tempi la sua memoria e dei suoi militi. (Cfr. MURATORI, op. cit., p. 780 A, 779 A, 783 C: "Clementem requiro.... reliquiis Sanctorum Martyrum muniatur.... ut noscant posterii continuam celebrare memoriam illorum, quorum sciunt semper sibi inesse praesentiam"). Onde non si può a meno di ricordare la bella frase che racchiude il racconto imperituro della fondazione del tempio: "... MEMORIA LUDOVICI.... IN MONASTERIO PISCARIENSI NON DERELINQUETUR, DUM LAPIS ERIT IBI SUPER LAPIDEM, ET ALIQUIS IN EO VIVENS INVENIETUR". (Cfr. MURATORI, op. cit., pag. 783 B). Qualunque ne sia la fonte, non cessa però di essere men bello questo dettato, che esprime il fine precipuo della conservazione del monumento. E chi si mostrò sollecito nel tradurre questo fine, fu un felice interprete.

In vero non sapremmo lasciare questa nota, senza ritornare un momento sui diplomi spediti da Lodovico, de' quali l'ultimo, ossia quello datato 875, non riportato nel manoscritto del *Chronicon*, che è nella biblioteca nazionale di Parigi, è attaccato più degli altri precedenti come falso da capo a fondo. Non possiamo fermarci in una lunga digressione per sostenere l'importanza anche di questo documento aggiunto dall'Ughelli (cfr. *Italia Sacra*, tom. VI, p. 1310, 2ª ed., tom. X, p. 405-407; MURATORI, op. cit., p. 814-816), dove si riassumono specificatamente ta-

drati da fasce con rosoni, entro ai quali stanno formelle con disegni geometrici di varie specie, con rosettoni, con croci, con castelli a tre torri, con figure di re, di abbatì e di monaci a rilievo piatto (ossia non distaccato dal fondo), dove più o meno goffamente, appaiono entro le vesti i contorni ed i rotondeggiamenti del corpo; e poichè non risentirono l'influenza degli artisti che fiorirono nel cadere di quel secolo, a noi pare che non abbiano importanza che pel monumento al quale appartengono, di cui ci mostrano in compendio la giurisdizione dell'abbazia.

In fatto messe a riscontro con le porte di Monreale lavorate a Pisa dal Bonannus Pisanus nel 1186,<sup>1</sup> con quelle di Trani, con l'altra di Monreale, con quelle maggiori della cattedrale di Ravello nel 1179 lavorate dal Barisanus Tranensis, dove le figure, particolarmente nell'ultima, allontanandosi dalla rigidità dell'arte bizantina, sono trattate con uno stile più classico e più vivo,<sup>2</sup> le nostre porte non sostengono bene il confronto.<sup>3</sup>

lune delle principali concessioni più prossime all'abbazia, continuamente confermate da altri re ed imperatori.

Premesse le circostanze dei tempi e le vicende cui andò soggetto l'insigne cenobio, prima per le devastazioni, i saccheggi e le usurpazioni degli Ageneri e dei feudatari circostanti al monumento, poi per la trascuratezza dei monaci, molti documenti al certo andarono dispersi, e per ricomporne la storia doverono essere ripescati in altri archivi; e quindi se vi fu qualche copia che voglia dirsi scorretta nelle date, nei nomi o male esemplata, non implica falsità nel concetto o nel contenuto, e perciò il documento non può essere imputato di falso, massimamente quando quei beni erano possedimenti incontestati ed identicamente confermati nei diplomi degli altri imperatori del tempo, il che esclude la frode. In ultimo, l'affermare di avere il Simon (*Storia dell'origine e progresso delle rendite ecclesiastiche*, tom. I, p. 56) confrontato questo diploma di Lodovico con un antico cartolare del monastero di Casauria, e l'accettare di averlo trovato diverso, perchè in quello dell'Ughelli si veggono molte aggiunte e contrassegni di falsità, non lasciano dubbio sulla veridicità del diploma spedito dall'augusto imperatore. Ci sembra perciò avventato il giudizio di quegli scrittori, mossi non certo dal bene di un monumento che è titolo di nobiltà del nostro paese. Ed è inesplicabile come i loro argomenti fossero messi innanzi proprio quando si discuteva nel Parlamento nazionale la reintegrazione del monumento. Essi ad altro fine avrebbero dovuto mirare coi loro studi.

<sup>1</sup> Cfr. G. B. CAVALCASELLE e A. CROWE, *Storia della pittura in Italia*, vol. I, pp. 182, 198, nota 1. Le altre porte del Bonanno, lavorate nel 1180, erano a Pisa, ma furono distrutte da un incendio nel 1596; cfr. anche il DA MARRORE nella sua *Pisa illustrata*.

<sup>2</sup> Cfr. H. W. SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Ulteritalien*, tom. I e II, tav. XXII, XXIII, XXIV, XXV; cfr. anche BAYET, *L'art byzantin*, p. 205; CAVALCASELLE, op. cit., pp. 196, 197.

<sup>3</sup> Trovo bene di aggiungere, che quelle ultime a cui ho accennato, si distinguono anche da quelle delle tre porte di San Marco a Venezia, di cui la maggiore fu fatta costruire nel 1112, mentre l'altra a sinistra si crede tolta da Santa Sofia; da quella di San Paolo fuori le mura di Roma eseguite a Costantinopoli dallo Staurakios nel 1070; così da quelle di Amalfi (1062), di Salerno (1099) e di Monte Cassino (1066); anche queste con iscrizioni relative alle possessioni dell'abbazia; così l'altra di Sant'Angelo sul Gargano (1076), del Salvatore di Trani (1087), e poichè ispirate più direttamente dall'arte bizantina, già eran notevoli per il loro valore estetico. In tutti questi ultimi lavori le figure sono incise sui fondi di metallo, ed i contorni e le pieghe delle vestimenta sono riempiti di fili ritorti d'argento e d'oro. In quelle di San Marco ed in quelle di San Paolo le teste e le estremità delle figure erano ancora finemente smaltate. (Cfr. D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments*, tom. IV, pl. XIII a XX; cfr. anche BAYET, op. cit.; G. B. CAVALCASELLE, op. cit.; H. W. SCHULZ, op. cit., tav. XXXIX, LXXXV). Sopravvenuto Barisanus Tranensis, nello scorcio del XII secolo, quel sistema si abbandonò per un altro più seriamente plastico, assai più vivo e meno rigido. Questo paragonato a quello usato dai migliori artisti stranieri, dei quali tuttavia subivano gl'influssi, prova a quale punto gli Italiani nel secolo XII portarono nell'arte il sentimento della loro individualità. Con essi la scultura italiana superò un gran passo, e non occorre che un uomo di genio come l'autore anonimo delle porte d'oro di Freiberg in Allemagna per raggiungere maggiori idealità, e Nicola detto da Pisa (1204-1280) in Italia, che col suo straordinario ingegno, continuando su quella via, ricondusse l'arte al suo splendore. Le sue creazioni si distaccano pienamente sulla moltitudine indecisa delle opere di scultura, anche su quelle da lui eseguite nella giovinezza, anche su le più belle sculture di Freiberg, d'Arles, di Chartres.

Nel settentrione d'Europa, particolarmente in

Dalla descrizione dell'intero portale, che il Dachery trae dall'Ughelli, si ha il seguente brano: *Ecclesiae hujus ostium aeneum satis mirificè fustum, auroque purissimo incrustatum, nullo unquam tempore intermoriturâ Fundatoris munificentia, Divo Clementi dictum est. Miraculorum omnium, Castrorum, Terrarum, Villarum ac totius Abbatiae iurisdictionis compendium, et veluti speculum...*<sup>1</sup>

Tutte le incrostazioni di oro purissimo sono sparite, ed il bronzo si è coperto di quella patina verde che tanto bene decora le opere monumentali. Peccato che molte formelle, fasce e rosoni che facevano parte dell'ornamento, furono rubate, e il guaio non cessò che quando potei metterle sotto chiave prendendone la consegna, perchè la porta di legno, fatta costruire come foderatura anteriore, non fu sufficiente a garantirle, ed anzi apportò danni sopra danni, perchè, con molto poco criterio, si permise che fossero tagliati i capitelli ed i bassorilievi sugli stipiti, per dar luogo alla chiusura della nuova porta, mentre benissimo si potevano togliere gli spigoli di legname di essa. Altre di dette formelle furono spostate e rimesse in disordine.

Delle 72 formelle, che decoravano queste porte, non ne restano che 48, cioè 15 con castelli, 28 con figure lineari, 4 con figure di personaggi ed un battente composto di un anello avviticchiato, che gira tra le zanne della testa di un leone, simboli della forza divina e della religione. In tutta questa roba la ripulitura del bronzo non sempre fu trattata colla

Allemagna, sotto la floridezza dell'impero della casa di Sassonia, per l'intimo commercio con l'Italia, coi Bizantini e cogli Arabi, come per gl'influssi esercitati dagli artisti greci migrati in quel luogo, la produzione artistica fu maggiore ed il progresso più rapido.

Fra i principali bronzi v'hanno le porte del duomo di Hildesheim attribuite al vescovo Bernward de Hildesheim (cfr. KRATZ, *Der Dom zu Hildesheim*), cessato nel 1023. Lo stile non è affatto primitivo e le figure non restano in bassorilievo che nella parte inferiore, tanto che si distaccano interamente dal fondo. Così quelle del duomo di Augsburg; quelle di Korsoun, nella cattedrale di Novogorod (Santa Sofia); del duomo di Gnesen (Gran Polonia) ed altri pregevoli lavori che offrono una graduale progressione artistica. Essi si sono allontanati man mano dall'arte carolingia e rivestiti di una nuova forma, che poi, per effetto delle crociate, pel maggiore sviluppo del commercio e per la maggiore agiatezza nella vita sociale in generale, ebbero un risveglio come non se ne ebbe in altri luoghi, e molto meno in Francia, in cui il periodo romanico fu relativamente corto e poco fecondo di opere in metallo. Nel XII secolo, all'infuori del sepolcro di Enrico I conte di Champagne (1127-1181), che anticamente era nella chiesa di Santo Stefano di Troyes, non si conosce che qualche battistero composto di tini cilindrici fatti di lamine di piombo curvate e saldate, come sarebbero quelli di Bourg-Achard (Eure) e di Espeaubourg presso Beauvais. (Cfr. LVBKE, *Histoire de l'art*, pp. 395-403).

Questo punto nella storia di quel popolo ci offre anche un modo di considerare la fisionomia del monumento di Casauria, il quale anche qui presentasi

in perfetta analogia con lo sviluppo storico dell'arte di oltralpe, poichè mentre il monumento dimostra consonanza con tanti altri del tempo, la porta non risente nemmeno gli effetti che si ebbero in Italia coi lavori del Bonannus di Pisa e del Barisanus di Trani, e molto meno di quelli che si ebbero fuori d'Italia, del vescovo Bernward de Hildesheim e di altri monumenti d'Allemagna, dove ammiravansi le figure che si distaccano interamente dal fondo sin dal principio dell'XI secolo. In questa parte l'arte fusoria si è limitata ad imitare la stessa tecnica, gli stessi caratteri, lo stesso stile delle opere pervenuteci da Costantinopoli lavorate tanto da quegli artisti, che da italiani educati in quei laboratori un secolo prima.

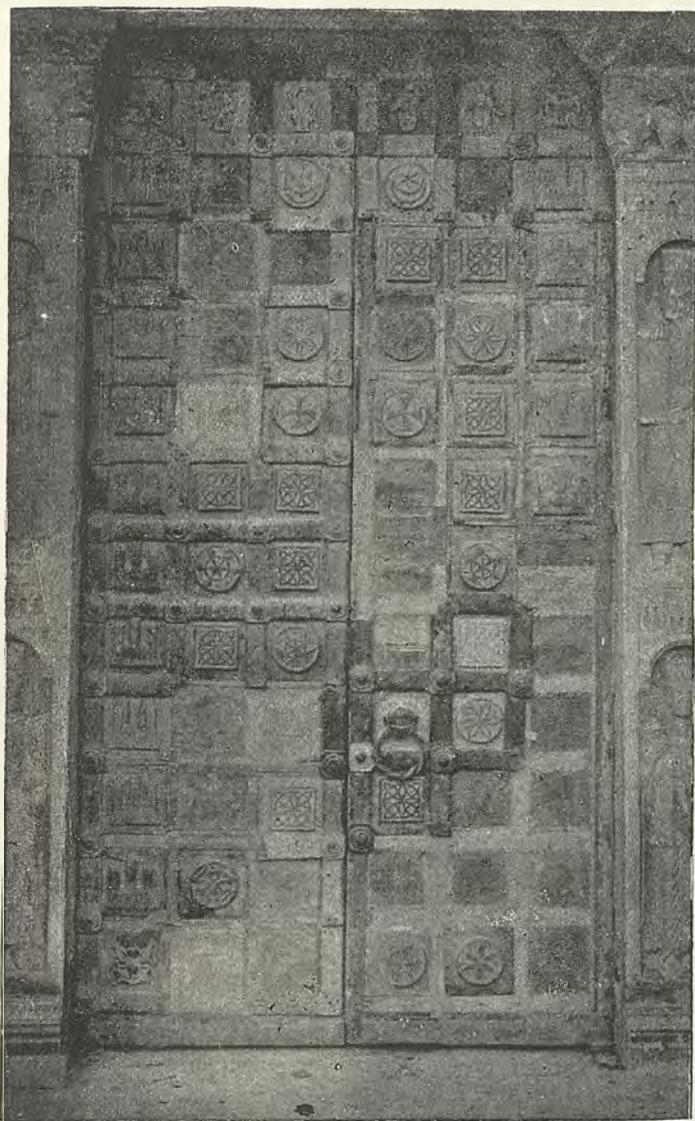
Ma la scultura italiana non si ferma solo a ciò che abbiamo indicato sin qui. Se analizzando le opere fuse in bronzo dal lato scientifico, diamo una occhiata alle ultime ricerche, dobbiamo fermare la nostra attenzione anche sul Leone di San Marco nella piazzetta di Venezia ritenuto sin ora di origine etrusca.

Il famoso Leone, che rugge di sfida verso l'oriente, è anche esso opera del XII secolo, non dello stesso tempo però della Lupa romana che ringhia di gelosia materna, giudicata opera romanica da Burckhardt e dal Bode, mentre piuttosto è arcaica-etrusca. Così i piccoli leoni d'argento, che formano piede ai candelieri di cristallo conservati nel tesoro di San Nicola di Bari, i quali sono di sorprendente rassomiglianza col Leone veneziano, giustamente si possono ritenere della stessa epoca. (Cfr. G. BONI, op. cit. *Archivio storico dell'arte*, anno V, fasc. V — *Il Leone di San Marco*).

<sup>1</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 773.

stessa diligenza, e per convincersene basta guardare il *Castellum Insule* il quale fu condotto con notevole riguardo.

Nell'eliotipia, a testimoniare l'autenticità della porta monumentale, ho voluto mostrarla con tutto il materiale datomi in consegna, che ricomposi alla meglio in attesa delle decisioni della Giunta consultiva di archeologia per un restauro regolare, ove lo credesse



PORTE DI BRONZO DI SAN CLEMENTE A CASAURIA

opportuno, non credendomi io autorizzato di rifare ciò che più non è, abbenchè riconosca necessario, anzi indispensabile, restituire all'edificio monumentale la propria fisionomia.

Nella prima fila di formelle in alto, incominciando da destra, abbiamo un rosone; un monaco con cappuccio in capo; un regnante con corona e con scettro; una figura in atto di benedire, avente a destra la mitra ed a sinistra il pastorale (nella inquadratura di questa formella si legge: IOHEL ABBAS); segue un regnante con corona e con lo scettro nella sinistra, e nella destra un rotolo spiegato; quindi un altro rosone simile al primo.

Secondo il Bindi,<sup>1</sup> che ne attinse la notizia dallo Schulz,<sup>2</sup> mancherebbe una formella

<sup>1</sup> Cfr. V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, p. 443.

<sup>2</sup> Cfr. E. W. SCHULZ, op. cit., vol. II, p. 26.

con la seguente iscrizione, che a me pare non sia mai esistita, salvo che non l'avessero tolta in altra ricomposizione delle porte, fatta chi sa in qual tempo, per sostituire il legname tarlato. È certo che gli ultimi scrittori non ebbero il bene di vederla. Probabilmente la iscrizione non ad una formella era apposta, ma incisa in una lastra dell'antico pavimento, e tanto più perchè lo Schulz la mostra corrosa in diversi punti, ciò che non è per il materiale della porta, e perchè nel suo disegno della tavola LV, riportato anche dal Bindi nella tavola 79, tale formella non si vede riprodotta, sebbene anche quello non appaia abbastanza esatto:

*Hoc opus est actum pi . . . curante Iohe (Johele?)  
Quod protinus factum vite potiatur (ut) omni (??)  
Sce tua Clemens prece XVS erit tibi clemens!*

Lo Schulz legge l'ultimo rigo così: . . . . . [ut] AMNE..

*SCE, TVa, deMENS, PRECE XPS Erit SIBI CLEMENS.*

Dallo stile delle figure degli abati e dei monaci sulle mattonelle superiori ci parrebbe potersi dedurre, che il disegno delle porte fosse stato dato da quel frate *Rustico* che scrisse il *Chronicon*, di cui ci occupammo, il quale, naturalmente, dovè ispirarsi da quelle di Monte Cassino ed altre simili. Queste però di Monte Cassino non presentano figure; solo vi sono incise delle iscrizioni che enumerano le possessioni dell'abbazia, e furono fuse a Costantinopoli per relazioni degli abati Leone e Desiderio col console *Pantaleo* di Amalfi, che precedentemente già aveva fatte costruire in quei laboratori quelle che donò al duomo della sua città natale. In queste altre, dentro i quattro grandi scompartimenti del centro, vi sono rappresentate le figure della Vergine, Cristo, Sant'Andrea e San Pietro, come poi, ma con disposizione diversa, se ne videro in tante altre già enumerate nelle precedenti annotazioni.<sup>1</sup>

Nei due lati si veggono venti castelli a tre torri, dieci per parte, tutti di egual forma e figura, e con le rispettive iscrizioni testualmente riportate nella seguente incisione, che non potei inserire nella monografia ricordata, ma che ora ho voluto qui presentare, per non aver trovato concordi i patrii scrittori, dei quali qualcuno, come vedremo, ha smarrita la via retta nel giudicare, e fino nel rilevare i nomi dei castelli:

<i>Porta a sinistra</i>	<i>Porta a destra</i>
CASTELLVM IRVLE	CASTRVM ALARRE
CASTRV BOLONIANI	PESCV ET CARVEANVM
CARRARICA CV CAST S. ARCELLI	CASE SVALETINI PÆ NV ABATEIVM
CASTRVM POPIRI	CASTRVM CORVARIE
TOCCVM CV PTINERENTIS S	ROCCA DE SOTI CV MONTE
CASTRV CANTALPVVM	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); font-size: small; margin-right: 5px;">Mancanti</div> <div style="font-size: 3em; margin-right: 5px;">}</div> <div> <p>CASTELLIONE CUM IULIVULA</p> <p>CASTRUM RIPALTE</p> <p>PODIUM S. GEORGIUS ET AREOLA</p> <p>IN MARCHIA CASTRUM LORI</p> <p>IN CAMERINO CALDEROLE</p> </div> </div>
CASTRV RAIANO ET PREZA	
IV CV ACCERIV SALLE MOSCLVLE	
BETTORRITÆ PÆ TR INIQA	
VALVA INT. AQUAS RAIANO	

<sup>1</sup> Cfr. A. CARAVITA, *I codici e le arti di Monte Cassino*, tom. I, p. 194. — Cfr. anche SCHULZ, op. cit.;

BAYET, op. cit., p. 203 e seg.; CAVALCASELLE, op. cit., tom. I, pp. 96, 105.

\*  
\* \*

In questo punto osservo una cosa. Quando io avevo già discorso di queste porte in una nota della mia monografia: *L'abbazia di San Clemente a Casauria*,<sup>1</sup> e quando già il mio lavoro era sotto i torchi, avendo avuto l'opportunità di ricomporle con l'intero materiale datomi allora in consegna dal Ministero della pubblica istruzione, mi affrettai a pubblicare il risultato della mia fatica, adoperandomi a che il contenuto della nota passasse nel testo. Ma era già tardi, per le esigenze tipografiche dell'*Archivio*; e l'ampliamento fu eseguito in fretta, non senza qualche errore. Io aveva soggiunto, benchè tardi: " Con questa disposizione si avrebbero dieci castelli sulla porta destra ed altrettanti sulla sinistra; „ ma il proto non badò a togliere dallo stampato i due castelli che io aveva soppressi; e nella nota ne comparvero UNDICI per ogni porta, non DIECI. Egualmente io aveva corretto: LVCVM, PICCERICVM, dove — come nel Bindi — era LOCVM PICCERI; ma nella traduzione in volgare rimase, per inavvertenza, *Contrada Piccerno*, mentre doveva leggersi *Luco, Piccerico*, entrambi castelli nel territorio della Clementina casauriense. Così anche si tralasciò d'intercalare l'altra formella con figure lineari, da me ritrovata insieme ad altri pezzi di bronzo.

Ora lo studio critico sul *Chronicon Casauriense*, dato alla stampa dal dottor G. Panza, di Sulmona,<sup>2</sup> mi ha richiamato sul tema; e grazie alla sua operosità ed alla sua dottrina sulle porte del famoso tempio mi vedo schiarita la via da un po' di quella luce di cui si ha bisogno. Però il fatto enunciato dei castelli in più non richiamò l'attenzione del critico, quantunque alla p. 103 parlasse in questo modo: " Primo a mettere in luce la lezione (*sic*) di queste porte (sebbene molto inesattamente) fu P. Allegranza, il quale venne seguito dal Di Pietro, che, ignaro del suddetto scrittore, credette avere il merito di pubblicarle egli pel primo. Tralasciando di ricordare tutti gli altri, riteniamo che la lezione (*sic*) pubblicata dal Bindi e dal Calore meriti in vari punti di essere corretta e dichiarata (*sic*). „ Il prelodato dottor Panza non si interessa adunque dell'errore testè fatto rilevare, ma si occupa invece di tutt'altro; per esempio: del CASTRVM ALANNE, e, contrariamente a quanto leggesi molto chiaramente nella formella di bronzo, senza dati pratici, lo corregge: ALENNE, e lo situa, nientemeno, che in provincia di Chieti, mentre a tutti è noto il castello di *Alanno* nel comune omonimo, a breve distanza dal monumento.

Di questo castello di ALANNE, in provincia di Teramo, ne abbiamo esatta indicazione nel privilegio di Calisto II: " ... in Comitatu Pinnensi Castrum Alanne ... „<sup>3</sup> e, per non citar altro, basta dire che il cronista Berardo ebbe l'opportunità di farne speciale menzione, parlando delle scorrerie che il marchese Trasmondo faceva colle sue truppe presso i confini di San Clemente: " Venerunt Alanum, quaesierunt cibaria sibi et exercitui necessaria, et nisi festinanter darent quod eis patebatur, Castellum illud subverterent, aut igne cremarent, atrocissimè minabatur . . . . ad portas concurrerunt, Castellum muniverunt, et se defendere intus pareantes, unum de caballis hostilis exercitus occiderunt . . . . „<sup>4</sup> E fuori del *Chronicon*, di questo stesso castello se ne tenne conto ancora in una supplica che nel 1268 fecero i monaci a Federico II.<sup>5</sup> Non così si parla dell'incognito Alenne, che certo non poteva essere effigiato nel luogo dove sono ricordati i principali possedimenti della famosa abbazia. — Il Bindi<sup>6</sup> non riporta questo castello mentovato già dallo Schulz<sup>7</sup> (Vedi eliotipia).

Così nella terza formella a destra, perchè poco pratico della lettura, legge: PALENV-ABAIELVM, e soggiunge che erroneamente presso il Calore e gli altri si legge: PA-

<sup>1</sup> Cfr. *Archivio storico dell'arte*, anno IV, fasc. I. — P. L. CALORE, *L'abbazia di San Clemente a Casauria*.

<sup>2</sup> Cfr. GIOV. PANZA, *Il Chronicon Casauriense e le vicende dell'insigne monastero di San Clemente alla Pescara*; studio storico-critico, con una tavola; Lanciano, Rocco Corabba editore, 1893.

<sup>3</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 881 D.

<sup>4</sup> MURATORI, op. cit., p. 852 B; *Annali*, anno 1038.

<sup>5</sup> Cfr. Reg. Angioina nel grande archivio di Napoli, reg. 28, 1277, F. f. 96.

<sup>6</sup> Cfr. V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, p. 444.

<sup>7</sup> Cfr. H. W. SCHULZ, op. cit., tom. II, p. 30.

*TERNVM ABATEIVM*; poi, a p. 106, si meraviglia che questo *PALENV* è falsamente enunciato nelle porte.

In una visita al monumento feci esaminare queste ed altre cose a diversi amici, tra i quali gli egregi Gabriele d'Annunzio e F. Paolo Michetti, che ad unanimità riconobbero l'autenticità della scrittura e delle formelle di bronzo, tenendo calcolo innanzi tutto della patina prodotta dall'antichità. Così *ABATEIVM* lo spiega *Abajelum*, riportandolo con diversità di carattere e con un punto di ammirazione. Ammesso anche si potesse accettare quello che egli dice, questo *Abajelum*, non essendo mai esistito, nemmeno lui ha potuto dire dove si trova, e dell'errore non può farsene carico, come ho detto, che alla sua inesperienza alla lettura, poichè chiaramente si legge: *PATERNV-ABATEIVM*. — Anche questo si osserva dall'eliotipia. —

I castelli poi furono costruiti: l'uno in tempo dell'abate Giovanni, come vedremo parlando di quello di Luco, e l'altro dal conte Tresidio, reggente l'abate Adamo circa il 983: " . . . Hoc est Castrum Abbatis eius: quod verbum ipse Comes magnanimiter concepit, et quia dicebant Castrum Abbatis eius, imposuit et nomen Abbatejum, quasi Abbatis eius. " <sup>1</sup>

Giunto a parlare della formella — *ROCCA DE SOTI CVM MONTE* — il signor critico dice: " Male il Calore. Nella Cronaca Casauriense (c. 827, 828, 829, 830) si fa menzione tanto del monte Soto come della rocca di Soto, essendo il primo situato anche nel contado Pennense e l'altra nel Valvense, vicino ai castelli di Colle e Raiano. Nell'anno 890 l'abate Adamo fece costruire una rocca sulla sommità del monte Soto donatogli da Rimmo, nel contado di Valva; " <sup>2</sup> ma a tutto questo si oppone il quarto privilegio di Lodovico dato da Olonna, relativo alla fondazione e dotazione del monumento, dove si legge: " . . . . In Penne, &c., Uliculam, Pesculum, Rocca de Soti, Corvariam. . . " <sup>3</sup> e quantunque alla p. 27 del suo studio critico lo crede attendibile, pur tuttavia è sempre un documento, anzi un importante documento, poichè in esso specificatamente si riassumono talune delle principali concessioni continuamente confermate da altri imperatori, re e papi e si fa lucida interpretazione della fondazione e conservazione del Cenobio.

Se non che, rispettando l'opinione dei critici, mi permetto di osservare, che nello stesso *Chronicon*, parlandosi delle invasioni fatte da Sansone nella terra Sansonesca, è detto: " . . . . Sanso cum filiis suis tulit Castra de praedicto Monasterio, Castellionum, Bectorritam, Roccam de Soti, Petaxcianum. . . " <sup>4</sup> dove vedesi la Rocca di Sodo nel comitato Pennense in provincia di Teramo. Ciò non bastando, sotto l'abate Alberico nel 1110, parlandosi delle restituzioni di terre occupate, la vediamo ricordata nuovamente presso Castiglione, Pesco, Olivola e Corvara " . . . . et Sanso filius Theodini, qui tenebant Castella ista, videlicet Bittorritam, Castellionum, Roccam de Soti, Corvariam, Petrainiquam. " <sup>5</sup> Così ancora nel privilegio di Calisto II " . . . . in Comitatu Pinnensi, Castrum Alanne, Bectorrita, Castellione, Olibula, Corvaria, Pesculu, Roccam de Soti, Petram = iniquam cum Ecclesiis et pertinentiis suis. " <sup>6</sup> Così in quello del Re Ruggero nell'anno 1140 " . . . . Castellionum: Ulivola: Pesculum: Rocca de Soti: Corvariam: Petram iniquam: Bectorritam cum ecclesiis et pertinentiis suis: *Ecclesiam S. Trinitatis de Rocca de Soti cum toto ipso monte, et rupibus et silvis eius et omnes alias ecclesias de Terra Sanzonisca. . .* " <sup>7</sup>

Qui, senza più dilungarmi, non mi posso dipartire dalla descrizione che il monaco Bernardo fa della catena dei monti, che circoscrive la conca feudale di Casauria " . . . . unus eorum, quoniam in summitate sui est durus et asper, ab asperitate vocatur Mons Soti. . . " <sup>8</sup> sul quale poi vediamo esattamente descritta la rocca omonima, dove l'abate Adamo, dal

<sup>1</sup> Cfr. MURATORI, op. cit.

<sup>2</sup> Cfr. G. PANSA, op. cit., p. 103, nota 7.

<sup>3</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 814-816.

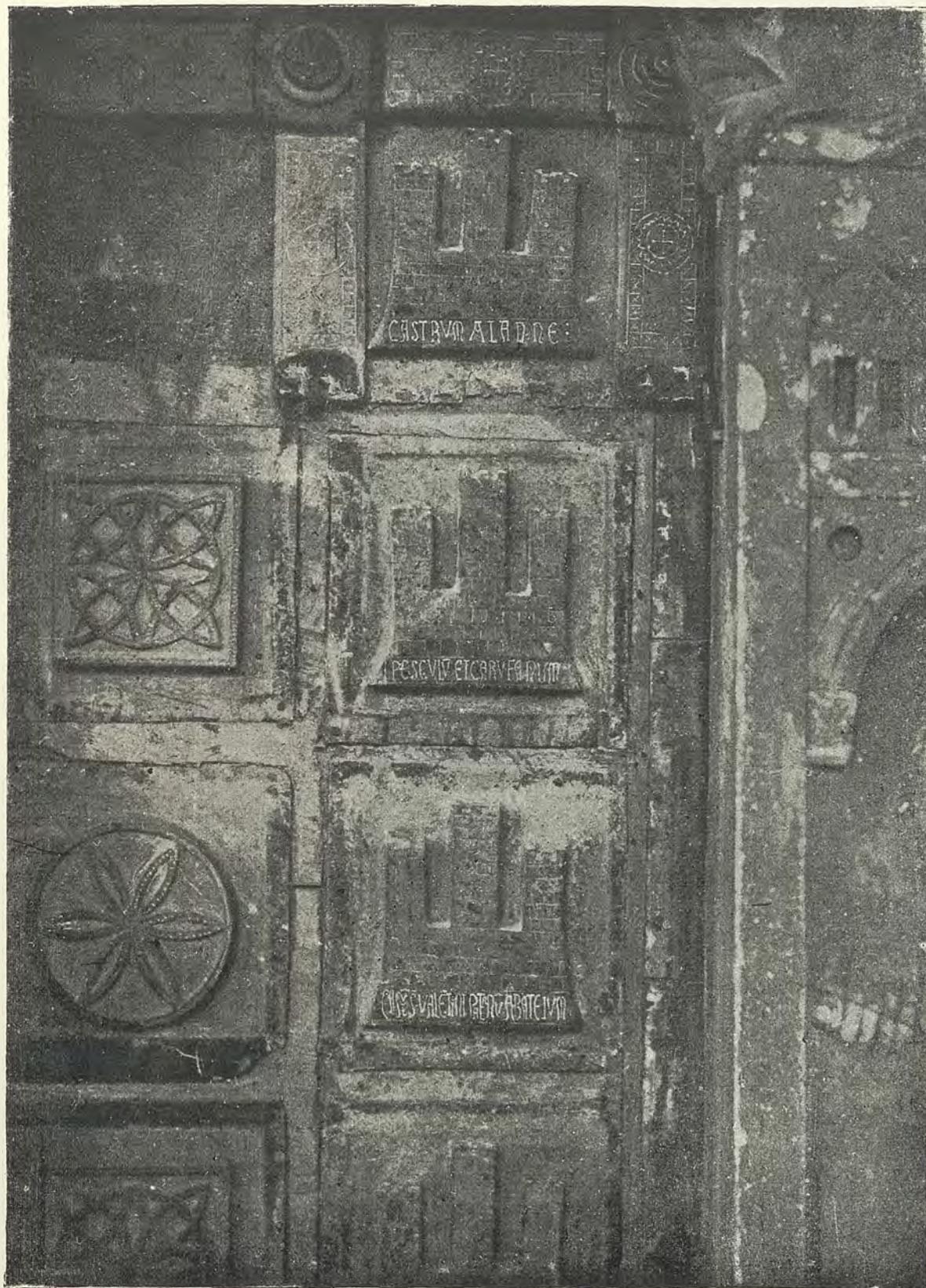
<sup>4</sup> Ivi, p. 842 B e C.

<sup>5</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 878-879 A.

<sup>6</sup> Ivi, p. 881.

<sup>7</sup> Ivi, p. 890 A.

<sup>8</sup> Ivi, p. 792 C.



PARTICOLARE DELLA PORTA DOVE SI VEGGONO INCISI I NOMI DEI CASTELLI  
DI ALANNE, PESCVLVM, PATERNVM, ABATEIVM.

critico ricordato, proprio nell'anno 980 aveva decretato, se fosse sovrastata la necessità, di collocare i tesori e qualunque cosa preziosa della chiesa. " His namque temporibus abbas Adam aedificavit Roccam in summitate montis Soti, quam roccam Abbatis iussit appellari: in qua munitione, si necessitas ingrueret, decreverat thesauros Ecclesiae, et quaeque pretiosa locari: Fecit et aliud Castellum, quod Olivolam appellavit... " <sup>1</sup> Ora non so quale altra rocca, fuorchè quella in provincia di Teramo, poteva essere atta a nascondere tesori. Non contento di ciò volli visitarla personalmente, e nei ruderi, di cui feci la misurazione, rinvenni i dati caratteristici della costruzione del x secolo. Quella di Rocca Casale invece, citata dal signor Bindi, non risponde affatto all'uso ed alla descrizione del cronista; anzi, dalla sommità di Rocca di Sodo, ora detta *Rocca Tagliata*, non si vede punto nè il paese, nè il monte della Rocca Casale, <sup>2</sup> nè quella che egli crede tra Colle e Raiano, scorgendosi solo il castello di Popoli con buona parte del comitato Valvense nel lato settentrionale; mentre quella di cui io parlo, resta proprio di rimpetto all'abbazia, in luogo vigilato e fortificato per naturale situazione, a 975 metri dal mare, alla distanza di m. 860 dal colle della SS. Trinità, dove sorgeva la chiesa omonima e trovavasi anticamente il confine tra Bussi e Castiglione, e metri 2500 dal castello di Olivola in territorio di Castiglione, che l'abate Adamo fabbricò nello stesso anno 980, in cui pose le ville di Raianello, presso il piccolo rivo detto dai nostri contadini *Trianello*, nella Madonna della Croce, e Pantano, nella contrada del Lago, le quali ville pare dovessero prendere la denominazione dai rivi dello stesso nome delle contrade: " Praeterea fontes et rivus aquarum habet haec regio videlicet rivum de Pantano, qui de praedicto monte Soti defluit, rivus Ceculi... " <sup>3</sup> Non sembra poi che debba confondersi la Villa di Ragiano, dove erano le possessioni di Rimmo, di cui parlasi nell'anno 876, con le ville di Rajanello e Pantano, costruite dall'abate Adamo nell'anno 980 sulle stesse località un secolo dopo; poichè per quella si legge: " Eo tempore Rimo, filius quondam Aderisi, de genere Alemannorum obtulit filium suum nomine Leonem Monasterio S. Clementis suscepturum vitam Monasticam, traditque Romano Primo abbati ad partem eiusdem Coenobii omnes res et substantiam suam, quam in villa de Ragiano possidebat... " <sup>4</sup> mentre per questa si ha: " Fecit et aliud Castellum, quod Olivolam appellavit, in quibus duas villas posuit, Pantanum scilicet et Rajanellum... " <sup>5</sup> E più innanzi, il cronista Berardo, continuando a parlare delle fontane e dei rivi, determina maggiormente il luogo: " . . . . quem etiam Adam Piscariensis abbas, cum a rocca sua reverteretur, et inveniret Pastores ovium suarum ibidem uncinas facientes, commutavit nomen eiusdem rivi, et vocavit eum Rivum de Uncinis; " <sup>6</sup> che è precisamente quello che venendo dal Colle Sodo passa pel Ponte Martello presso Pesco Sansonesco.

Il castello di Sodo in provincia di Teramo ed il Colle Sodo in provincia di Aquila non possono essere compresi nei fogli 827, 828, 829, 830, perchè l'anno 980, di cui parla il critico, è compreso solo nei fogli 832 E, 833 A, B.

In qualunque modo, a conforto della mia tesi, discorre lo stesso Pansa, quando nella quarta nota della p. 86 del suo libro critico dice: " Questa veniva costruita dall'abate Adamo sulla sommità del monte Soto (*Chronicon Casaur.*, c. 829, 830). Trovasi anche una rocca di tal nome nel contado Valvense, presso i paesi di Colle e Raiano. "

Adunque Adamo nel 980 non costruì rocche sul Colle Sodo donato da Rimmo nel contado di Valva, ma in quello di Penne, e ciò, ove si approfondisse la quistione, verrebbe avvalorato da quel che egli nuovamente dice nella p. 106, dove ha pensato di sostenere come l'abbazia di Casauria non avesse avuto castelli nel comitato valvense.

Ma è possibile che i diversi castelli o possedimenti di Interaquas, Preza, Popiri, ecc.

<sup>1</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 832 E, 833 A.

<sup>4</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 816 C.

<sup>2</sup> Cfr. V. BINDI, *San Clemente a Casauria e il suo*

<sup>5</sup> Ivi, p. 833 A.

*Codice miniato.*

<sup>6</sup> Ivi, p. 792 D.

<sup>3</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 792 D.

non fossero di giurisdizione dell'abbazia di Casauria, sol perchè in certe bolle di Calisto o di Alessandro, di Celestino o di Clemente non venivano ricordati? o perchè vi si descriveva in certo modo il comitato di Valva, mentre se ne parla dovunque nel *Chronicon*, e si veggono effigiati nelle porte, documento superiore a tutti gli strumenti e le bolle esistenti?

Per tutto questo il signor dottore farebbe bene di ritenere per sè le correzioni e le dichiarazioni sue.

Non comprende ancora la parola *Valva*, che debbesi alla cattedrale che surse in Corfinio. Eretto in questa il contado valvese, da esso pigliò forma la diocesi, ed il castello di Valva, detto poi *Pentinia* o *Pentina*, diede il nome all'attuale borgata *Pentima*. Nel secolo XI, Domenico, abate di San Clemente e vescovo di Valva, lo restaurò, e nel 1420 fu incendiato; i terremoti del 1455 ne accrebbero la rovina, che compirono i Francesi nel 1496, espugnata la torre di San Pelino.<sup>1</sup>

E così, colla parola *Valva* nelle porte di Casauria non si volle ricordare l'intera regione o comitato, perchè altrettanto si sarebbe detto pei castelli del Teatino, Aprutino e Pennense, senza specificare i singoli castelli, come si è fatto per quelli del comitato di Valva, o almeno sarebbe stata preceduta dalla preposizione *in*, come: In Marchia, Castrum Lori; In Camerino, Calderole. Altri la specificarono più largamente, e per comprendere con la cattedrale-parrocchia anche il castello, tradussero direttamente *Pentima*, che forse confonderà con Pantano; ed ecco perchè alla p. 37, 3° alinea, parlando di taluni beni elencati dall'abate Lupo, come al solito, ricorresse il *Chronicon*, sopprimendo " In Pantano Ecclesia Sancti Pelini nomine dedicata. „

Soggiunge nuovamente: " Male Calore, „ dove sbaglia a leggere la formella di *Toccum cum pertinentiis suis*, togliendo, se non altro, quel *suis* che sostituisce con un (*sic*); scrive *Pesculu et Carufanum* per *Pesculum et Carufanum*; *Castru (sic) S. Angeli*, per *Castrum S. Angeli*; *Castrum S. Valentini*, per *Castellum Sancti Valentini* e via di seguito, confermando così d'ignorare anche i segni più comuni di abbreviazione del carattere semigotico.

Diverge la forza epigrafica del *CASTRUM RAIANO ET PREZA* col quale si volle esprimere soltanto il Castello di Raiano-e-Preza; imperocchè, ove si avesse voluto dire il castello di Raiano, diviso dall'altro di Preza, o più propriamente la villa Raiano e Preza, come egli fa intendere nella p. 104 sopprimendo la parola *Castello*, non si sarebbe fatto uso del nome *CASTRUM*. Di più non si sarebbe aggiunta un'altra formella collo scritto *VALVA, INTER-AQUAS, RAIANO* da cui vedesi nuovamente, che la villa di Raiano sta a sè, indipendentemente dal detto castello. Eguale non si sarebbe fatto uso della congiunzione *et*, omessa in tutte le altre denominazioni della descritta porta, tranne dove si volle esprimere due ville in un sol territorio, come: *PESCVLVM ET CARVFNVM*, le di cui castella sulla roccia dov'è Pesco Sansonesco, non dai Casauriensi, ma dai Sansonisci, che ne occuparono le terre, furono erette ed appellate: " *Quae abusivae fuerunt adpellatae Sansonicae ex nomine Sansonis.* „<sup>2</sup> E con questo l'altre dei Carufani, che il critico nella p. 38 e negli altri luoghi riporta per *Garofani*.

Ben vero, anche nelle terre e nelle ville non marcate per castelli, erano dei castelli appartenenti all'abbazia, ma avevano un'importanza assai subordinata; come quello di Olivola di cui abbiám discusso, e l'altro di Castiglione, notevole non come fortificazione, ma per la residenza de' pastori, e perciò nella iscrizione si omise la parola *Castrum*: " *Adam Abbas.... Construxit enim in ipso tempore ipsum Castellum ubi solebant esse harae porcorum, et stabula jumentorum, in quo posuit vicum, qui Pinnensis appellabatur, et Gemmetum et duas villas, quae ambae Cevaranum dicebatur, cui nomen indidit, et*

<sup>1</sup> Cfr. B. DE SILVERIO, *Enciclopedia dell'ecclesiastico*, quad. 48, p. 1094 e segg.

<sup>2</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 845.

ipsum vocari instituit Castellionum, eo quod ibi antea in castris suis solebant sedere pastores ovium. „<sup>1</sup>

Non così pel CASTRVM BOLONIANI e per gli altri, dove nella spiegazione sopprime la parola *Castello*.

Confonde l'*Oppidum Lucus*, d'origine latina-arcaica od etrusca, col castello di Luco, pure in provincia di Chieti, a destra dell'Orta, nella vallata di Caramanico, fra Piccerico, Salle, Musellaro e Paterno, nella contrada omonima e presso il ponte detto anch'esso *del Luco*, il quale mette in comunicazione la villa di San Tommaso, sorta fra questo castello e Paterno, ed il detto Musellaro.

Tralasciando tutte le indicazioni che ci fornisce il *Chronicon*, basta dire che fu costruito in tempo dell'abate Giovanni, sul principio dell'XI secolo. "Istis nempe temporibus a Teobaldo, et Winiscio, filiis cuique Dodonis infra terram, et terminos possessionis iuris B. Clementis aedificata fuerunt duo Castella, Paternum videlicet et Lucus. „<sup>2</sup> Queste indicazioni corrispondono perfettamente all'ordine topografico col quale van disposti i castelli; invece il signor critico, spostandolo di circa 7400 metri dal suo luogo, lo ritiene lungo la sponda sinistra del fiume Aterno, presso la foce del torrente Orta, dov'è la provincia di Teramo,<sup>3</sup> e lo lascia restare in quella di Chieti come nella lezione.

Su questi criteri, collo zibaldone di Antinori a fianco, svolge tutto il suo libro di 119 facciate, ma non indugia di manifestarsi fin dal principio, in cui pone Torre de' Passeri alla distanza di circa due chilometri da San Clemente, mentre è notorio, che per la strada rotabile, dal carcere presso la storica torre — Turriss-passuum — fino alla chiesa di San Clemente, sono metri 1029,60; dalle ultime case sotto il palazzo marchesale sino all'attuale confine di San Clemente, presso la torre campanaria, sono metri 956,50, ossia meno di un chilometro, che poi in linea retta si ridurrebbero anche a meno di 600 o 700 metri.

So di essermi dilungato abbastanza, e se volessi rispondere pel cronista, pel Muratori o per l'Ughelli, uscirei certo fuori d'argomento; giova però aggiungere che il Pansa per la parte monumentale incita a parlare il prof. Piccirilli, l'insegnante della scuola tecnica di Sulmona; ma anche questi, per essere fuori di carreggiata, ha accusato il suo pentimento in una specie di prologo fatto alla sua "Basilica di San Clemente a Casauria — Lettera artistica pubblicata nell'opera: Il *Chronicon Casauriense* e le vicende dell'insigne monistero benedettino di San Clemente alla Pescara. Studio storico-critico di G. Pansa. Carabba, edizione 1893. „

Non saprei però, con ciò che ha dimostrato, consigliare il Ministero della pubblica istruzione di affidare a lui una nuova illustrazione sul monumento, dopo quella che ho pubblicata nell'*Archivio storico dell'Arte*, ottenendone una grata approvazione anche dai più ragguardevoli scienziati stranieri.

È curioso quando questo professore consiglia agli ultimi illustratori il metodo dello Schulz, ignorando tuttora che il chiarissimo *Rohault de Fleury*, dopo aver illustrato nel 1890 San Clemente a Casauria su "La Messe — Monuments des Saints liturgiques — „ con le tavole di questo distintissimo archeologo, ha sentito il bisogno di ritornare sulla sua illustrazione nel 1891, attingendo dall'*Archivio storico dell'Arte*; ed ecco al riguardo ciò che gentilmente mi scrisse l'illustre scienziato e maestro di color che sanno:

<sup>1</sup> Cfr. MURATORI, op. cit., p. 834 C.

<sup>2</sup> Ivi, p. 838 B.

<sup>3</sup> Cfr. G. PANSA, op. cit., p. 104.

A Monsieur Pierluigi Calore

Pesco Sansonesco (Teramo).

Paris, 23 avril 1891.

Monsieur et cher Confrère,

Je ne veux pas tarder à vous accuser réception de l'envoi que vous avez bien voulu me faire sur la recommandation de M. De Nino. Je puis dire que j'ai été enchanté de votre publication, qui par le nombre et la beauté de ses illustrations, l'érudition du texte, est enfin digne du monument trop délassé dont elle nous donne l'histoire. Elle m'intéresse spécialement moi-même à cause des églises clémentines dont je fais aujourd'hui le tableau et dont elle est une des plus importantes. Grâce à vous, et, si vous ne dites pas que vous trouvez ces petits emprunts indiscrets, je pourrai compléter mon étude de la façon la plus heureuse. Voici dans le pli un calque de ce que je compte faire, le plan général que vous donnez d'une façon plus explicite que Schulz et une restauration de l'abside où je suppose la nef centrale dominant les collatéraux. Ce petit concours et l'honneur d'insérer votre nom sur mes planches m'honoreront beaucoup.

Si vous avez besoin de quelque nouveau détail de notre M. S. Casauriense, je vais tous les jours à la bibliothèque nationale et rien ne me serait plus facile que de joindre quelques nouvelles esquisses aux vôtres. Je vous remet sous ce pli une carte française avec mon adresse, mais qui est valable pour le retour.

Veillez, Monsieur et cher Confrère, recevoir avec mes nouveaux remerciements l'expression de mes sentiments les plus distingués.

GEORGES ROHAULT DE FLEURY.

12, Rue d'Aguessau.

I monumenti artistici in tanto sono importanti, quanto offrono allo studio dello scienziato qualche punto eccezionale. Dagli studiosi di belle arti si fanno studi particolari intorno alla misurazione, allo spaccato, alle piante ecc.; ma ciò come esercitazioni e preparazione allo studio scientifico di essi.

San Clemente a Casauria è notevole per gli ornamenti, che le fotografie possono riprodurre con sincerità maggiore di qualunque interpretazione artistica.

Il signor Piccirilli è quello stesso che va illustrando le chiese di Sulmona, dove trovasi una notevole influenza dell'arte svoltasi col monumento di Casauria; ma egli, ripetute volte, ha discorso intorno alle chiese di quella illustre città, prima in diversi articoli sull'*Italia artistica illustrata*, poi in monografie speciali, " Monumenti architettonici, sulmonesi descritti ed illustrati, „ senza del tutto andar dritto al segno, così che verso di sé stesso può rivolgere le sue lamentanze. Il poverello s'è preoccupato per dimostrare di non essere al giorno delle scoperte di cui si è arricchita la scienza da tanto tempo; sicchè sostiene, che all'epoca in cui veniva scolpito l'ambone di San Clemente, la scuola cosmatesca stava in *Mente Dei*,<sup>1</sup> e me ne fa rimprovero; mentre, se volesse benignarsi di leggere Forthingham, " Review of archeology, „ o, per non andar troppo lontano, le pubblicazioni che il ch. G. B. De Rossi faceva nel " Bollettino d'archeologia cristiana „ sin dal 1875 (fasc. 3º, pag. 126 e seg.), potrebbe apprendere, che Giacomo Cosma lavorava insieme con Lorenzo suo padre, sulla fine del secolo XII, e ne afferma la verità con la testimonianza di diverse epigrafi viste da Pietro Sabina nell'antica basilica vaticana prima che i novelli architetti ne cominciassero la deplorabile demolizione, delle quali epigrafi già nel 1839 parlarono il Gai e poi il Barbier de Montault. E, per non citare altro, basta ricordare, che nel 1884 ne parlò anche lo Stevenson, in occasione della mostra che la città di Roma fece alla esposizione di Torino, il quale, dopo una breve descrizione, dove prova pure che solo *Giacomo* nel 1205 faceva le porte di San Saba sull'Aventino, conchiude: " . . . . Queste date

<sup>1</sup> Cfr. G. PANSA, op. cit., pag. 100, secondo alinea. Cfr. anche P. PICCIRILLI, *La basilica di San Clemente a Casauria. Lettera artistica*, pag. 22.

dimostrano che Lorenzo finì negli ultimi anni del secolo XII, età in cui sia da attribuire la porta di Civitacastellana. L'arco maggiore del portone è opera di Giacomo e Lorenzo, quando già aveva un figlio che poteva partecipare degnamente ai lavori del padre. „<sup>1</sup>

Se non che pare, che quest'altro critico che scrive col Pansa, non conosca bene la differenza fra l'arco acuto e quello a tutto sesto, perchè nella pag. 96 dell'opera citata, dove è riportata la sua *lettera artistica*, dice: " Il portico è una splendida manifestazione artistica dell'evo medio. Le tre arcate del fronte, alquanto acuta quella di mezzo e semi-circolari le laterali, . . . „ In vero, lo credei un errore ortografico, ma poi lo ripeté nella pag. 11, secondo alinea, dell'opuscolo " La basilica di San Clemente a Casauria. Lettera artistica „ e perciò è inutile dilungarci oltre con una discussione scientifica per parlargli dei pregi architettonici della cattedrale di Valva, e per dimostrargli la differenza fra l'architettura di Casauria e quella delle diverse parti di Santa Maria in Valle Porclanete presso Rosciolo, dove il signor professore nelle colonne delle transenne credè di vedere — un capitello uguale a quello bellissimo della colonna a destra dell'arco a manca di chi guarda il prospetto del casauriense edificio, — il quale poi è senza collarino, ma con un abaco finissimo, da offrire un distacco enorme da quelli di gesso che egli guardò nella detta chiesa, senz' abaco, decorati da grosse perle e con grossi collarini. Queste transenne non conservano più i caratteri dell'ambone e del tabernacolo ivi esistenti, ma attestano un'epoca posteriore, la quale, più che altro, risentì gl' influssi dell'arte romanica-normanna di Sicilia e dell'Italia meridionale, come mi diceva anche il ch. architetto Giuseppe Sacconi parlando della critica di questi critici.

Tal punto richiederebbe un lavoro a parte, perchè, volendogliene discorrere qui, andremmo per le lunghe, dovendosi incominciare dai raffronti fra gli edifici monumentali di Allemagna, le cattedrali di Ruvo, di Bitonto ed altre dello stesso stile, con le chiese di Saint-Benoît-sur-Loire, di Saint-Traphime-à-Arles e la basilica di San Clemente a Casauria, già abbastanza bene illustrata.

\*  
\* \*

Schiariti così diversi punti, dobbiamo dichiarare, che non credemmo bene sinora di rimuovere la disposizione dei castelli, a fine di seguire l'indole degli incassi dei pezzi di bronzo; ma volendo invece tener conto dell'ordine topografico, potrebbero esser collocati in questo modo:

***Porta a sinistra:***

NEL COMITATO PENNENSE.

CASTELLUM INSULE. — Castello dell'Isola. Era questo il castello dell'isola di Casauria, in territorio di Castiglione, verso le Grotte, ora distrutto.

CASTELLIONE CUM IULIVULA. — Castiglione con Olivola.

ROCCA DE SOTI CUM MONTE. — Rocca di Sodo col Monte.

PESULUM ET CARUFANUM. — Pesco e Carufano.

CASTRUM CORVARIE. — Castello di Corvara.

BETTORRITAM, PETRAM-INIQUAM. — Bettorrito, Pietranico. Bettorrito in Torre de' Passeri. Sorse dove già era la villetta di Bettorrito, alla quale si aggiunse Blonsa con Petaciano, Perole e metà di Opacule.<sup>2</sup> L'altro Vittorito, nel contado valvense, non è vera-

<sup>1</sup> Cfr. *Mostra della città di Roma all'esposizione di Torino*, pag. 179.

<sup>2</sup> Cfr. MURATORI, op. citata, p. 834 C. " .... Fecit

et Bitturritum ex nomine dictum Villulae, quae antea sic vocabatur, cui Bitturrito Blunsam iunxit cum Petaciano, Perule, et medietate Opaculi. „

mente quello di cui si fa menzione nelle porte, e solo si è potuto constatarlo col riordinamento dei nomi delle formelle di bronzo.

CASTRUM RIPALTE. — Castello di Ripalta, nel territorio del detto Pietranico, che più non esiste, ma se ne conserva la tradizione.

CASTRUM ALANNE. — Castello di Alanno.

#### NEL COMITATO APRUTINO.

PODIUM S. GEORGIUS ET AREOLA. — Poggio San Giorgio ed Areola. Di Poggio San Giorgio si veggono le vestigia a circa 2800 metri al maestro di Guardia sull'eminenza *Monterone*: Areola era alla distanza di circa 450 metri da Castelbasso (CASTELLVM VETVLVM MONACISCVM), in un piano chiamato *Forca d'Areola*;<sup>1</sup> per cui a noi pare che erroneamente i patrii scrittori trascrissero AR(D)EDIA od AR(OL)EDIA, spiegandolo poi Guardia Vomana, quand'anche pur questa appartenesse a San Clemente, e nel catalogo dei feudi sotto i re normanni si vedono comprese insieme.

#### NEL COMITATO VALVENSE.

VALVA, INTER-AQUAS, RAIANO. — Valva, Introdacqua, Raiano. *In ultimo dello scritto di questa formella vi è un geroglifico, che concorre ad attestare la chiusura dei nomi della prima fila.*

#### *Porta a destra:*

CASTRUM RAIANO ET PREZA. — Castello di Raiano e Preza.

CASTRUM POPIRI. — Castello di Popoli.

#### NEL COMITATO TEATINO.

CARAMANICUM CUM CASTRUM SANCTI ANGELI. — Caramanico col Castello di Sant'Angelo.

LUCUM, PICCERICVM, SALLE, MOSELLULE. — Luco presso Paterno, Piccerico nella Valle di Caramanico, Salle, Musellera.

CASTRUM SANCTI-VALENTINI, PATERNUM, ABATEIUM. — Castello di San Valentino, Paterno, Abateggio. Era questo Paterno presso la villa di San Tommaso, come vedemmo; perciò non è da confondersi con l'altro nelle vicinanze di Penne, donato a San Clemente in Casauria dal conte Suppone, capitano di Lodovico II; per altro oggi non esistono più nè l'uno nè l'altro.

CASTRUM BOLONIANI. — Castello di Bolognano.

CASTRUM CANTALUPUM. — Castello di Cantalupo, nella contrada omonima, al di sopra di Tocco da Casauria, ed a due chilometri da Musellaro.

TOCCUM CUM PERTINENTIIS SUIS. — Tocco con le sue appartenenze.

#### NELLE MARCHE.

IN MARCHIA, CASTRUM LORI. — Nelle Marche il Castello di Lori.

IN CAMERINO, CALDEROLE. — In Camerino, Caldarella. Se diceva così nella formella dispersa, sottintendesi, Castrum — Castello di....; ma, probabilmente, vi dovevano essere i soliti segni di abbreviazione, passati inosservati; perciò credo, che veramente dicesse: IN CAMERINO, CASTRVM CALDAROLE.

<sup>1</sup> Cfr. N. PALMA, *Storia ecclesiastica e civile di Teramo*, tomo IV, p. 225.

Dal risultato di questi studi si vede chiaramente, come nello sportello a destra non vi è posto per la formella del *CASTRUM FARE D'ABRILIE*, che era nel territorio di Bolognano; e quando anche fosse castello appartenente a Casauria, pur tuttavia insieme con gli altri di minore importanza non è riportato nelle porte descritte, perchè, riempito lo spazio destinato ai castelli, come ho detto, non vi è posto per esso e la formella non esiste. (Vedi nell'incisione, *prima colonna*).

In quello a sinistra, per le stesse ragioni, è stato falsamente enunciato il *CASTELLUM VETULUM MONACISCUM*, abbenchè ancora questo fosse della giurisdizione di Casauria, e della mancanza di esso ci diede testimonianza anche l'arciprete Ventura, che alla pag. 23 del suo opuscolo " Brevi notizie sulla fondazione del monistero di Casauria, 1853, „ dice: " Non esistono ora di dette porte di bronzo, che meno tre quarti di esse; perchè mani sacrileghe, tratte dall'avidità del danaro e dal maligno spirito del furto, derubarono il resto, vendendo a vil prezzo il loro sacrilegio. Si conservano da me nella chiesa parrocchiale circa rotola quindici di metallo delle suddette porte, recuperato da persone che ne avevano fatto acquisto da non conosciuti ladri.

" Non si conosce perchè Castelbasso (*CASTELLUM VETULUM MONACISCUM*) non venisse effigiato nella porta del tempio di Casauria. Torre de' Passeri non vi si vede effigiato, essendo un paese sorto da circa tre secoli e mezzo addietro. <sup>1</sup>

" La notizia dei castelli, che mancano in dette porte, perchè rubati i pezzi di bronzo, ne' quali venivano figurati, l'ho desunta da una poesia manoscritta del ripetuto De Acetis, data fuori nel 1787, epoca nella quale le dette porte si conservavano intere. „

Se il prelodato arciprete avesse investigato meglio, avrebbe potuto trovare anche il vuoto pel *CASTRUM FARE D'ABRILIE*; peggio ancora per quelli che guardarono e non videro il mirabile monumento.

Il metallo di cui parla il Ventura, disperso anch'esso, insieme con altri frammenti, fu recuperato dal Ministero della pubblica istruzione. Tutto l'altro materiale per ordine dello stesso Ministero fu dato in consegna al municipio di Castiglione, il quale distaccò diversi pezzi di bronzo, ma restituì tre formelle, un battente, un pezzo d'inquadratura, due chiodi e tre rosoni; e se le altre ventiquattro formelle andarono disperse insieme con tanti altri pezzi dello stesso metallo, non lo fu che per constatata incuria del Municipio, a cui si dovè fare la consegna. Egli solo è colpevole della dispersione di tali documenti, che costituivano una pagina tanto preziosa della nostra storia. Prova della vergognosa noncuranza sia il fatto di aver richiamato in questi ultimi tempi anche l'attenzione della Camera dei deputati nella seduta del 16 marzo 1893.

Così mi pare di aver riordinate le singole parti del monumento, vagliando quelle notizie che ci son pervenute falsate intorno ad esso, ritogliendolo dalle mani di artigia-

<sup>1</sup> S'ingannò il signor arciprete S. Ventura, se credè che Torre de' Passeri sorse da circa tre secoli e mezzo addietro, avrebbe dovuto dire piuttosto, da che si è ingrandito, o da che avrà preso definitivamente il nome di Torre de' Passeri; giacchè quando era in floridezza l'abbazia di Casauria, come abbiamo esaminato, quella contrada era occupata da Bittorritam.

In quella villa, dove passava un ramo del Pescara diviso a formare l'isola di Casauria, eravi una torre in cui accendevasi il lume per garantire i viandanti nell'oscurità della notte, dividendosi ivi il fiume in tanti ruscelletti da potersi accavalcare

per la larghezza di poco più o meno di un passo; a quella torre poi restò il nome di Torre dei passi — *Turris passuum*, — e si vuole che vi si pagasse il pedaggio. (Per maggior chiarezza vedi T. MOMMSEN, *Corpus Inscrip. Lat.*, vol. IX, *Interpromium*. — PANFILO SERAFINI, *Storia dei primi popoli degli Abruzzi*).

Nel 1316 fu registrata in possesso della contessa d'Albi. Nel 1450 Biondo la chiamò *Torre d'Antonello*, e la descrisse sotto Castiglione e Pietranico. Fu posseduta dalla famiglia Cantelma. — Nei tempi di Carlo V, Torre de' Passeri era composto di 45 fuochi, nel 1595 di 46. (Cfr. ANTINORI, *Corografia storica degli Abruzzi*, vol. XXXXI, M. S.).

nelli inetti e presuntuosi, che preposti da persone cieche per i miracoli dell'arte critica, ne malmenarono la storia e l'edificio.

Con questo fine, mercè la fiducia di cui m'onora il regio Governo, si va accentuando un restauro importante alla chiesa di Casauria, perchè possa decorosamente attestare della civiltà antica e della presente.

Incominciai col dar principio ad un piccolo museo, che per la mancanza dell'invocato soccorso, non potei ancora condurre a compimento; ma di questo mi occuperò a suo tempo. Così non trascurerò che la grande Abbazia Casauriense, che Lodovico dotò di tutti i suoi beni per provvedere alla conservazione perpetua del venerabile luogo, dove furon riposte le ossa del martire Clemente con quelle di altri martiri (voglio intendere quel monumento eretto a commemorare la cacciata dei Saraceni dall'Italia, quelle ossa nelle quali l'Augusto Imperatore volle tramandata la sua memoria e quella dei suoi commilitoni), non trascurerò, dico, che sia posta sotto la tutela dello Stato, e venga regolarmente mantenuta, avendo il Governo l'obbligo di farla rispettare per sè, e il dovere di farla rispettare per i posteri.

È questo un dovere che s'impone a chiunque abbia cuore per l'arte, e s'inchini ai ricordi del passato. Purtroppo nulla è eterno sotto le ali del tempo, ma nulla è più triste della distruzione che gli uomini fanno a gara col tempo!

P. L. CALORE.

# RECENSIONI

**Die italienischen Buchdrucker- und Verlegerzeichen bis 1525** herausgegeben von Dr. PAUL KRISTELLER. — Strassburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1893.

Il dott. Kristeller, con ricerche diligenti compiute nelle principali biblioteche d'Europa, ha raccolto le marche, i segni degli stampatori e degli editori di libri sino al 1525; ed ha reso un altissimo servizio ai bibliofili, che possono d'un tratto con l'opera di lui alla mano, determinare il luogo della stampa di libri incompleti, l'anno almeno approssimativo della pubblicazione, e procedere alla classificazione dei libri stessi. Quei segni posti alla fine degli antichi libri sono in gran parte enigmatici; e solo uno studioso, che conoscesse profondamente la storia delle stamperie italiane di ogni regione, poteva imprendere di classificarli, e solo un ricercatore indefesso poteva sperare di trovare in uno o in un altro incunabolo indicazioni sufficienti a spiegarne una serie di essi. L'A. ha ordinato per ordine topografico le marche degli stampatori cominciando da Aquila, col tipografo Eusanius de Stella e finendo a Vicenza. Ne diamo qui alcuni saggi, perchè il lettore veda la diligenza con cui ogni segno distintivo de' tipografi antichi sia classificato e spiegato.

BRESCIA.

*Boninus de Boninis de Ragusa*

(de Ragusia, da Ragusi, de Raguxi, Dalmatinus).

Lavorò nel 1480 in Brescia; 1481-82 in Verona; 1483-91 in Brescia.

17. Rosso e nero. B. B. — Boninus de Boninis.

1487 in: Dante, *Comedia Divina*. Hain 5948 (Berlino, Gabinetto delle stampe di Berlino, Monaco, ecc.).

1490-91 in: Baldus de Ubaldis, *Consiliorum partes III*. Hain 2330\* (Monaco).

In colore rosso nel *Missale Ord. Fr. de Monte Carmelo* 1490 fol. Brera. (*Vedi tav. 1*).



TAV. I.

MILANO.

*Philippus Foyot.*

Lavorò in Milano nel 1521 con Rocco e Ambrogio de Valle fratelli; il segno appartiene però a Foyot e non ai fratelli de Valle.

69. Filo a piombo con divisa: *Quid inde*.

1521 in: Curtius Lancinus *Epigrammaton libri X* (Berlino) e nel *Sylvarum libri X* dello stesso (Berlino). (*Tav. 2*).

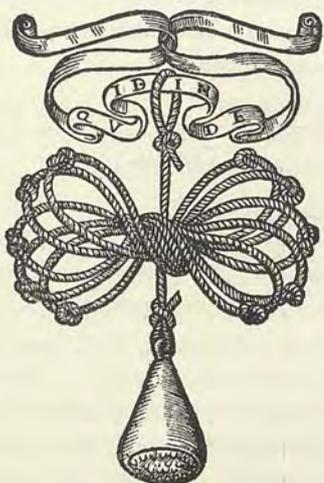
ROMA.

*Stephanus Guilliretus de Lunarivilla.*

Lavorò in Roma 1506-24, 1506 con Jo. Besicken, 1511-14 con Hercules de Nani.

152. S. G. - Stephanus Guilliretus, scudo. 1515  
in: Jo. de Orthegea, Summa de Arithmetica  
(Angelica).

TAV. 2.



1519 in: Statuta et nov. Reformationes urbis  
Romae (Berlino e Corsiniana). (Tav. 3).

TAV. 3.



VENEZIA.

*Bernardinus Benalius Bergomensis*

(de Benaliis, de' Benali, Bernardino da Bergamo).

Lavorò in Venezia 1483-1500, 1507-1534 (Panzer).

186. S. Girolamo (non S. Marco, come fu designato), impresa di Benalio.

(Senza data) in: Bernardus Claravall. Sermoni volgar. (Corsiniana, Casanatense).

1493 in: S. Augustinus. Psalmorum explanatio. Hain 1973\* (Monaco).

1500 in: Baldus de Ubaldis. Opus aurem utriusque iuris. Hain 2325 (Berlino, Magliabechiana). (Tav. 4).

TAV. 4.



VENEZIA.

*Thomas de Blavis de Alexandria*

(de Blaviis, Blavius, Alexandrinus, Thomas de Alexandria).

Lavorò in Venezia 1477, 1488-91.

200. (rosso) T. A. — Thomas de Alexandria.

1486 in: Decretum Gratiani. Hain 7905\* (Monaco, Vienna, Corsiniana, British Museum).

1489 in: Decretum Gratiani. Hain 7908\* (Berlino, Monaco, Angelica, Magliab., Corsin., Br. Mus.). (Tav. 5).

TAV. 5.



VENEZIA.

*Lucas Antonius Giunta Florentinus*

(Junta, Zunta, Zonta, Lucantonius Florentinus).

Lavorò 1489-1536 (sopra le stampe del 1482 e 1483 attribuitegli cfr. Matteo Capcasa) specialmente



TAV. 6.

però come editore; per lui stamparono in Venezia Matteo Capcasa, P. de Quarengis, Gio. Ragazo, Joh. Rubens, Jo. Em. de Spira e altri; in Lione Jac. Saconius.

214. (rosso) L. A. - Lucas Antonius e i gigli di Firenze.

1493 in: Virgil, Opera (per Barthol. de Zanis) (Corsin., Magliab.).

1495 in: Antoninus, Tractatus. Hain 1274\* (Monaco, Casan.). (Tav. 6).

VENEZIA.

*Johannes de Tridino alias Tacuinus*

(de Cerreto, de Monteferrato).

Lavorò in Venezia 1492-1536 (?).

329. I. O. S. - Johannes, P. C. come nel primo segno dello stesso stampatore.

(Senza data) in: Libro tertio delo almansore chiamato cibaldone. "Stapato p. Mro Zoano da trio i Ven.", (Trivulziana). (Tav. 7).



TAV. 7.

Oltre l'importanza della ricerca compiuta dal dott. Kristeller per i bibliofili, il lettore avrà già rilevata da sé la importanza che ne deriva anche per gli studiosi dell'arte. Tutti quei segni portano l'impronta del tempo felice dell'arte, sono formati con un'ingegnosità, con una semplicità di mezzi, con una facilità mirabile. Giustiniano di Ruberia mette le sue iniziali tra due sottili spire ornate, Bernardino Misinta la sua divisa *Spes mea* in due nastri svolazzanti intorno ad un tronco, Nicolò de Gorgonzola gira una fettuccia col suo nome sotto una stella, Leonardo de Gerula innalza un gerla sull'asta crocesegnata che si parte dal centro di un tondo ove tra due quadranti stanno le sue iniziali, Girolamo Francesco dei Cartolariii mette l'alato drago di Perugia nel mezzo del campo della sua marca. Il taglio delle lettere, delle linee, degli ornati entro i rettangoletti, generalmente a fondo nero, può servire ad esempio agl'industriali dell'oggi e far pensare agli artisti come nel bel tempo del Rinascimento una diligenza infinita si mettesse in ogni cosa, come tutto fosse toccato con un buon

gusto, con un senso d'equilibrio della forma, con una spontaneità d'arte che non ha avuto riscontro più sulla terra.

A. VENTURI.

CORNELIO DE FABRICZY, *Il Codice dell'Anonimo Gaddiano* (Cod. Magliab., XVII, 17) nella Biblioteca Nazionale di Firenze. — Estratto dall'*Archivio storico italiano*, serie V, tomo XII, anno 1893.

Il Codice Magliabechiano cl. XVII, n. 17, il quale comprende le vite degli artisti antichi e moderni ed elenchi di opere d'arte, fu giudicato convenientemente alcuni anni fa dal comm. Milanese, il quale ne profitto per la sua edizione del Vasari. Al signor Fabriczy parve che meritasse di essere pubblicata tutta la parte che si riferisce agli artisti moderni e alle notizie di opere d'arte, correddandola di tutte quelle osservazioni che un esame coscienzioso gli suggerì.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Veramente il nostro critico fu prevenuto dal professore Frey, il quale pubblicò anche le notizie biografiche antiche; ma, avendo esso già in pronto il materiale da lungo

Il lavoro è così distribuito: precede un'introduzione, nella quale troviamo esposte le conclusioni generali circa l'autore e le sue fonti; segue la trascrizione del testo, e infine sono riunite le osservazioni particolari, le quali in gran parte servono a dimostrare la verità delle opinioni emesse a principio.

Le osservazioni principali nell'introduzione sono le seguenti. Il compilatore anonimo aveva già non soltanto adunato il materiale da diverse parti, ma ordinatolo, di modo che, con qualche maggior cura nella esposizione e ritocchi parziali riguardo a notizie non bene accertate, il lavoro sarebbe stato compiuto.

Le notizie si devono per la maggior parte a fonti scritte; ma si può ammettere che non gli mancassero informazioni orali. La compilazione, o per la morte dell'autore, o per qualche altra ragione, restò nell'attuale stato.<sup>1</sup>

L'Anonimo non dà prova di critica vera e propria sulle fonti, sebbene sia di esse raccoglitore e ordinatore profondo; nè si curò di osservare le opere d'arte coi propri occhi.

Chi fosse, non è neanche dato congetturare; soltanto si deve ammettere ch'ei vivesse intorno alla metà del Cinquecento, e si dedicasse alle lettere come tanti altri fiorentini d'allora, non *ex professo*, ma per diletto; fiorentino fu certamente, ed è probabile che scrivesse in Firenze; il tempo deve porsi fra il 1542 e il 1548.

tempo, e non concordando "in punti essenziali colle opinioni emesse dal Frey, " non ha creduto di recedere dal suo proposito.

<sup>1</sup> Che la compilazione non sia un primo abbozzo pare che si debba ragionevolmente ammettere; pure non mancano qua e là degli indizi per ritenere il contrario. Il più grave è il seguente. Alla fine della vita del Ghiberti leggiamo: "Come vedere hai possuto avanti, dove di Filippo di ser Brunellesco detto habbiamo. " Ma la biografia del Brunelleschi viene invece subito dopo. La spiegazione ci è fornita dall'avvertenza colla quale questa biografia è introdotta: "Mettere Filippo innanzi a Lorenzo di Bartoluccio. " La ipotesi più ragionevole che si presenta alla mente è che, avendo l'Anonimo ricopiato prima una biografia che nell'originale veniva dopo, si sia accorto troppo tardi dell'errore, quando, cioè, dopo aver accennato alla vita del Brunelleschi come già scritta, si trovò che non l'aveva scritta altrimenti. La cosa non è stata osservata nè dal Fabriczy, nè dal Frey. Il primo ritiene che le ultime parole della biografia del Ghiberti fossero destinate ad indicare, insieme coll'avvertenza in testa della biografia del Brunelleschi "il posto che nella redazione definitiva l'autore intendeva assegnare alla biografia del Brunelleschi. " Anche il signor Frey par che ritenga lo stesso, sebbene non faccia espressamente l'osservazione: difatti, tolte le parole colle quali comincia la biografia del Brunelleschi, pone questa innanzi all'altra.

Il signor Fabriczy tratta distesamente delle fonti che debbono aver servito all'Anonimo. Per il Trecento preferisce le notizie che gli forniva il Ghiberti, e in taluni casi non si serve che di questo. Il testo tenuto dinanzi corrisponde a quello adoperato dal Vasari, e differisce da quello ben noto che possediamo; ma non era l'originale, avendo nella biografia stessa di Lorenzo notizie errate. Pure l'Anonimo ebbe a sua disposizione anche l'originale, e se ne giovò per correggere errori riscontrati nella copia; ma, cosa inesplicabile, non tutti.

La seconda fonte più importante fu il cosiddetto *Libro* di Antonio Billi, compilazione di biografie di artisti, trascritta posteriormente da due altri cinquecentisti.<sup>1</sup> Coi quali confrontando il nostro Codice, si vede che l'Anonimo non ebbe dinanzi l'originale; si servì però di un testo completo ed esatto.

Il Codice presenta delle note marginali e delle altre aggiunte, o intercalate, o poste in fine delle biografie; e molte ragioni persuadono a credere che non furono in gran parte inserite dal compilatore stesso.

È notevole che talune delle note marginali derivano direttamente dall'originale Billi.

Ad altre fonti attinse l'Anonimo, ma di una sola abbiamo indicazione esplicita: di quella chiamata primo testo dal compilatore. Dalla quale saranno probabilmente provenute molte notizie che non hanno riscontro nè col Ghiberti, nè col Billi, e che si deve porre nel secondo o terzo decennio del 500. Il Fabriczy però ammette un'altra fonte per certe notizie su Donatello.

L'Anonimo poi conobbe la *Cronaca* del Villani, il *Decamerone*, il proemio del *Commento Landiniano*, ma non il *Liber de civit. Fl. famosis civibus* di F. Villani, gli scritti del Manetti, il *Memoriale* dell'Albertini, le *Novelle* del Sacchetti. Conobbe di persona il Vasari, e probabilmente ne ebbe informazioni orali; ma gli scritti loro si palesano affatto indipendenti l'uno dall'altro. Su quest'ultimo punto sono ora pienamente concordi i due editori del nostro Codice, e citano nel loro commento molti passi per verificare la loro opinione. Io devo dichiarare che una parte dei confronti non ha vera efficacia dimostrativa: una notizia diversa potè provenire da fonte non nota, e dell'averne tralasciata un'altra potrebbe attribuirsi la colpa a poca diligenza. Riempirebbe parecchie pagine chi volesse

<sup>1</sup> Il signor Fabriczy la pubblicò nell'*Archivio Storico Italiano*, serie VII, tomo VII, con prefazione e note.

notare le dimenticanze, le inavvertenze e le contraddizioni del Vasari, e neanche l'Anonimo era più guardingo. L'Anonimo dimentica di copiare dal Ghiberti l'indicazione delle pitture di Castel dell'Uovo e una tavola del Lorenzetti; dal libro del Billi tralascia di rammentare Andrea della Robbia. Per la qual cosa non si può dare un peso troppo grande ad alcune delle differenze o dimenticanze che il Fabriczy registra. Vedansi, per esempio, le note che si riferiscono ai disegni del Botticelli per la *Divina Commedia*, al *David* di Donatello allora nel Palazzo Vecchio, ad un'attribuzione al Pesello, alla situazione di certe pitture del Baldovinetti, all'attribuzione del *Cenacolo* in Borgo Ognissanti, ad una pittura del Botticelli in Palazzo Vecchio. Non credo che si possa escludere che l'Anonimo abbia avuto sotto gli occhi il Vasari, perchè invece di notare la *Resurrezione* di Raffaellino, nota un *Crocefisso*. Tanto più se si pensa che il compilatore, così scarso di giudizi, qualifica una tavola dello stesso maestro *molto bella*, rammentando il *molto buona e lodevole* del Vasari. Nella nota 146 il Fabriczy dice che il Vasari parla in due luoghi diversi delle pitture di Andrea del Castagno, sdoppiandole: cosa che non avrebbe fatta se avesse avuto dinanzi lo scritto dell'Anonimo.

Ma qua appunto è un argomento che toglie importanza a tali divergenze. Difatti le parole dell'Anonimo si trovavano nel libro del Billi, completando la redazione del Codice Petrei con quella del Codice Stroziano. Eppure certamente il Vasari ebbe sotto gli occhi il Billi.

D'altra parte, molte volte si incontrano notizie analoghe anche nell'espressione, e per le quali si il Fabriczy che il Frey devono ricorrere alla congettura di una fonte comune ignota.<sup>1</sup> Vediamo i principali esempi. Vita del Ghirlandaio: il tabernacolo di Santa Croce è detto la prima sua opera, e che da esso l'artista acquistò fama. — Vita del Brunelleschi (ultimo, terzo e quarto capoverso del 63 v): si l'Anonimo che il Vasari rammentano uno solo degli acquai del Buggiano, mentre sono tutti e due notati dal Billi. (Il Fabriczy dimentica di segnare quest'analogia). Invece si l'uno che l'altro fanno seguire l'epitaffio sulla tomba del Brunelleschi taciuto dal Billi. — Taddeo Gaddi: pitture nella cappella di San Niccolò all'Annunziata. — Michelozzo: invece di Raugia (Ragusa),

<sup>1</sup> Qualche importanza potrebbe avere anche il fatto che i due scrittori concordino nelle lezioni del Ghiberti.

Perugia. (Il Frey, pag. 330, dice, a torto, che il Vasari non rammenta la notizia relativa a Ragusa). — Andrea del Verrocchio, altare di San Giovanni: il Billi: *molte storie*; l'Anonimo e il Vasari: *due*, erroneamente. — Vita di Giovanni d'Asciano: le parole sono quasi identiche nei due biograf. — Andrea del Castagno: analogia nell'indicazione di un affresco. (Cfr. Fabriczy, n. 141). — Nanni di Banco: che fu discepolo di Donato, e il male di cui morì. — Piero del Pollaiuolo: scostandosi dal Billi, invece che Santa Maria de' Servi, indicano San Sebastiano. — Fra Filippo: opere non registrate dal Billi. (Cfr. Fabriczy, n. 135 e n. 137). — Bicci: data del 1400, la quale manca nel Billi. — Baldovinetti: il posto che occupa l'affresco suo all'Annunziata è indicato più precisamente dall'Anonimo. — Benozzo Gozzoli: aggiunta al Billi quasi identica, ecc.

*Vasari*: "ed in S. Friano un Transito di s. Ieronimo, ch'è stato guasto per acconciare la facciata della chiesa lungo la strada."

*Anonimo*: "in S. Friano di Firenze un transito di S. Girolamo hoggi guasto, nella faccia verso la via."

Con questi esempi non intendo confutare la tesi sostenuta dal Fabriczy, che gli scritti del Vasari e dell'Anonimo siano indipendenti; ma soltanto far vedere come possa sorgere almeno un lieve dubbio di qualche lettore troppo schizzinoso; dall'insieme delle ragioni addotte mi pare che le conclusioni del nostro critico si dimostrino ragionevoli.

Nella trascrizione del testo, sebbene io non abbia potuto confrontarlo, come avrei pur desiderato, con l'originale, mi sembra che il signor Fabriczy sia stato diligentissimo.<sup>1</sup>

In parecchi punti la lezione del nostro si palesa preferibile a quella del Frey. A f. 50 v egli legge bene cominciò invece di come ciò; a f. 51 v Guardi messo invece di guardimesso; a f. 61 v nè nelle porte invece di nè nelle parti; a f. 72 r per tutto invece di per libro; a f. 81 r segnati invece di seguita; a f. 87 r entrovi invece di entrati; a f. 93 v riguardarvi inv. di riguardanti; a f. 99 r rimosso invece di rovinoso; a f. 103 r Emaus in-

<sup>1</sup> Nella vita di Giotto non trovo, dopo le parole *et così lieto glielo concesse*, le altre *parendogli havere*, che il Frey registra, sebbene gli paiano prive di senso. Il senso veramente dovrebbe essere che a Bondone, rimettendo il figlio nelle mani di Cimabue, nonchè *dare*, gli pareva *ricevere*, essendogli tolto un peso.

vece di Emani; a f. 107 r giudizio onesto mai no invece di giudizio onestamente. Non vi è da stare in dubbio sulla vera lezione di un'espressione a f. 66 v, dove il Fabriczy legge: una nostra Donna che lo sa L.<sup>o</sup> tornjaio, e il Frey: ch'è L.<sup>o</sup> torniaio. Finalmente, coi dati offerti dal nostro critico nella nota 125, riguardo ad Antonio del Migliorino Guidotti, cade l'ipotesi invero ardita del Frey, che codesto nome fosse un errore di nome del Billi, invece di Antonio di Marabottino Manetti! Circa la persona del Guidotti, sappiamo inoltre ch'egli nel 1463 con Piero di Cosimo Medici fu delegato a trattare con la Parte Guelfa l'acquisto per l'Università dei Mercanti di un pilastro di Or San Michele.<sup>1</sup> X.

PIETRO FRANCESCHINI, *L'oratorio di San Michele in Orto in Firenze. Illustrazione storica ed artistica dedotta dai documenti.* — Firenze, Salvatore Landi, 1892, pag. 108, in-8.

Trattare di nuovo della storia, delle vicende dell'insigne monumento fiorentino dopo quanto ne hanno scritto autori antichi e recenti, sarebbe stato impresa oziosa, se chi compose la memoria presente non fosse riuscito a chiarire colla scorta di documenti, sia fin ad oggi spiegati malamente, sia sconosciuti ai suoi predecessori, cose sostanziali, lasciate in buio da tutti coloro che finora si erano occupati di quel singolare monumento che è Or San Michele. Si sa bene essere la loggia che forma, per così dire, il nucleo dell'odierno edificio, sorta fino dal 1337 sull'area di una più antica, eretta per il commercio dei grani nel 1280 da Arnolfo di Cambio, a quanto ci narra il Vasari, sul luogo di una antichissima chiesa dedicata a San Michele Arcangelo, e distrutta poi per incendio nel 1304. Mentre la Signoria stessa aveva assunto il carico delle spese necessarie per provvedere col nuovo edificio non solo ad un sicuro deposito per i grani e per le biade, ed alla residenza degli ufficiali preposti al mercato, ma anche "alla più alta venerazione di Maria, „ ed aveva per la esecuzione di tal fabbrica delegato l'Arte di Por Santa Maria o della Seta; la Compagnia dei Laudesi (cantori di laudi a Maria) di San Michele, che dal 1291 si era costituita, in venerazione di una imagine miracolosa della Santa Vergine collocata o proprio di-

pinta sopra uno dei pilastri dell'antica loggia, attorno al quale si era fatto un oratorio che continuò a funzionare anche dopo l'incendio del 1304, si era obbligata di pensare all'ornamento della loggia; e fin dal 1339 fu dalla Signoria ingiunto alla parte Guelfa ed alle Arti maggiori di far eseguire sulle faccie esterne dei dodici pilastri che si stavano alzando, tabernacoli, e di porvi le figure dei loro santi protettori. Per le quali decisioni sembra potersi ritenere che la parte terrena del fabbricato in costruzione non avesse mai destinazione ufficiale ad uso profano, anzi che le si riserbasse, come per l'interno, così pure per l'esterno, un carattere assolutamente sacro.

Non appare dai documenti chi fosse stato l'architetto del nuovo edificio; certo è che questo non fu, come pretende il Vasari, soltanto l'ingrandimento e la riproduzione della pianta della vecchia loggia di Arnolfo, e che se pure, come asserisce lo stesso scrittore, Taddeo Gaddi fosse l'autore del disegno della nuova fabbrica, egli non n'era anche l'esecutore; dacchè in un documento del 27 marzo 1338 ai Consoli dell'Arte della Seta, s'ingiunge di provvedere ad un valente capomaestro per la edificazione del palazzo, intenzione che sarebbe stata superflua se l'autore del disegno ne fosse stato anche l'esecutore. Del resto, dal fatto che il Gaddi nei documenti non risulta mai essere, anche come pittore, stato adoperato nella nuova fabbrica è da inferire che egli non vi ebbe, neppure come architetto, nessuna ingerenza. In quanto alla persona del costruttore di Or San Michele, essendo andati quasi tutti dispersi i libri nei quali si registrava la condotta degli artisti ed i loro onorarî, il nostro autore, dopo aver messo da parte con argomenti concludenti i nomi di Andrea Pisano, Neri di Fioravante e Fra Jacopo Talenti, ricorre a Francesco Talenti. Questi, quando nel 1350 fu chiamato come capomaestro a Santa Maria del Fiore, doveva aver fama di valentissimo costruttore. Ora, per tutte le fabbriche cospicue che fra il 1337 ed il 1350 erano in corso di esecuzione, all'infuori di Or San Michele, conosciamo i nomi dei capomaestri. Il credere, dunque, che Fr. Talenti avesse atteso proprio a quest'ultimo, non sarebbe irragionevole; anzi vi ci spingerebbero i capitelli dei pilastri interni lavorati a fogliami nella stessa maniera che il Talenti praticò appunto per quelli di Santa Maria del Fiore, e come prima di lui non erano usati in Firenze.

L'autore, proseguendo, dimostra essere stata er-

<sup>1</sup> V. FRANCESCHINI, *L'Oratorio di San Michele in Orto*; Firenze, 1892, p. 89, n. 1.

rona l'opinione di coloro che sostennero avere partecipato nell'esecuzione della loggia i due ben noti architetti, Neri di Fioravante e Bicci di Cione, poichè la deliberazione del 28 luglio 1349 dal cui tenore questo si era argomentato, si riferisce alla chiesa di Sant'Anna (oggi San Carlo de' Lombardi), che fu fatta costruire dai due artisti dirimpetto alla loggia di Or San Michele (essa però non fu terminata se non trent'anni dopo, eseguendone Simone di Francesco Talenti il frontispizio e la porta, mentre il coronamento a beccatelli fu terminato dopo la sua morte nel 1404). Troviamo bensì il secondo, cioè Benci di Sione, nel 1361 adoperato nel lavoro del palazzo che fu alzato sopra la loggia, e che come dimostra un documento del 19 aprile 1350, a questo termine era compiuto fino alle volte del primo piano, mentre nel 1361 aveva passato la cornice di parapetto del secondo piano: rifiutando con queste date il nostro autore l'opinione finoggi prevalsa, che il palazzo non fosse incominciato se non dopo il 1380. In quest'anno, infatti, si provvede già ai marmi per le bifore delle finestre del secondo piano (quelle del primo non vi furono poste prima del restauro dell'anno 1854). Nel 1386 si ordinava la copertura di esso, e nel 1404 il suo coronamento con beccatelli.

Andrea Orcagna, come ormai è accertato con documento, non fu chiamato ad Or San Michele che nel 1349, quando la loggia era già ultimata e non vi fu chiamato come capomaestro per il palazzo, pel quale lo avrebbe richiesto l'Arte della Seta, ma come capomaestro del lavoro del tabernacolo dell'oratorio dai Laudesi, ai quali spettava la spesa della decorazione interna della loggia. Egli, dunque, non ha nessuna parte nell'architettura del monumento in discorso. Siccome il vecchio pilastro colla immagine della Vergine si conservava sempre in piedi durante la nuova costruzione, ed era precisamente la conservazione di tale pilastro nell'antico preciso luogo, la cagione che il nuovo tabernacolo si erigeva nel suo attuale posto, che per ciò viene a non corrispondere alle regole della simmetria, conviene credere — e il nostro autore è il primo ad affermare ciò — che l'altare presente fronteggi il pilastro vecchio, e che questi si trovi anche oggi incastrato nel tabernacolo attuale. Riguardo alla tavola di quest'ultimo il Franceschini non crede essere stata dipinta da Bern. Daddi, pel quale il Milanese ha addotto documenti di peso, bensì dall'Orcagna stesso. Se non che gli argomenti indiretti messi innanzi dal nostro autore per

questa sua ipotesi, non ci paiono abbastanza stringenti per invalidare quelli del Milanese. Del resto, se l'Orcagna fosse stato autore della tavola in discorso, gli scrittori antichi che tutti, cominciando dal Billi fino al Vasari, descrivono ed encomiano altamente la sua opera del tabernacolo, non ce lo avrebbero segnalato come tale. « Nell'anno 1366 o 1367 — i documenti non parlano del tutto chiaro — fu dato cominciamento a chiudere le arcate dei pilastri della loggia con vago ed adatto ornamento “ per adornamento e salvezza del tabernacolo di Nostra Donna. „ Simone di Franc. Talenti eseguì tale lavoro almeno per le prime arcate, lasciando però aperto lo spazio intermedio delle tre parti in cui divise ciascuna di esse. Ma l'opera della chiusura delle altre arcate, che andò oltre il 1380, non aveva ancora raggiunto il suo termine, quando i mirabili finestrati venivano chiusi con mattoni fino al volgere delle arcate, come sono rimasti fin'oggi. »

Gli ultimi capitoli del presente libro sono consacrati alla storia della decorazione esterna, e più specialmente dei tabernacoli colle loro statue, ingiunti alle corporazioni delle Arti fin dal 1339, e ripetutamente nel 1404, poichè a quel primo invito non avevano corrisposto se non le Arti di Calimala, della Seta, della Lana, e più tardi quella dei Medici e Speziali, avendo essa fatto eseguire nel 1399 il suo tabernacolo e la statua di Santa Maria della Rosa, attribuita dal Vasari erroneamente a Simone di Nanni Ferrucci, e che più probabilmente è opera di Simone Talenti (ella dal 1628 è posta nell'interno). Sulle altre statue eseguite in conseguenza della seconda ingiunzione del 1404 l'autore reca pure qualche nuovo ragguaglio. Dimostra, per es., dal tenore de' documenti non poter inferirsi, come fece il Passerini, che la statua di San Marco fosse prima allogata a Niccolò di Piero Lamberti, e quindi, togliendola a lui, a Donatello; imperocchè il Lamberti dal bel principio non ebbe altro incarico se non di far cavare a Carrara un marmo adatto, di abbozzarlo e condurlo in Firenze per un prezzo convenuto. Pubblica, invece, un documento finora sconosciuto, da cui si desume che nell'aprile del 1413 agli operai fu data autorità “ di poter far finire la figura et tabernacolo di Sancto Marco di quanto vi manca, „ e connette questo dato col racconto del Vasari circa la rottura avvenuta fra i consoli dell'Arte de' Linaiuoli e lo scultore, concludendo che ormai si può dubitare se in realtà questi finisse l'opera sua. Riguardo al San Jacopo nel tabernacolo dell'Arte

dei Vaiai opina, che non sia altro che la statua che essa aveva posto nel pilastro prima del decreto della Signoria del 1404, e che adattò pel tabernacolo nuovo eretto dopo il 1404, nei cui bassorilievi sono i caratteri indiscutibili della scultura del rinascimento; e ne allega in argomento, che la statua in questione, meno alta di tutte le altre, appare troppo piccola per il tabernacolo attuale, e che l'Arte dei Vaiai, una delle sette maggiori, se avesse rinnovata la sua statua dopo il 1404, l'avrebbe fatta eseguire in bronzo, come le altre Arti maggiori, le quali si erano proposte di distinguersi ad Or San Michele con le statue di bronzo. Infatti sappiamo che al posto del Santo Stefano e del San Giovanni Battista del Ghiberti, come del San Giovanni Evangelista di Baccio da Montelupo e del San Luca di Gian Bologna, tutti di bronzo, stavano prima del 1404 altre statue omonime di marmo, di cui quella di San Giovanni Evangelista, opera presunta di Piero di Gio. Tedesco, e quella di San Luca, opera d'autore ignoto, si sono conservate finoggi nel Museo Nazionale, mentre di quella del Santo Stefano si sa da' documenti che nel 1425 se ne ordinò la vendita insieme colla sua edicola, e che nel 1427 veniva inalzata sulla facciata del Duomo. Infine il Franceschini è riuscito di chiarire pure la storia del tabernacolo che ora va ornato dell'insigne gruppo di Andrea Verrocchio. La parte Guelfa, istituzione che all'infuori delle Corporazioni delle Arti era l'unica ad essere chiamata fino dal 1339 a porre un tabernacolo ad Or San Michele, deve averlo avuto prima del 1404, ma come di altri che vi si trovavano, anche di questo s'ignora la sorte. Soltanto circa al 1420 i capitani della parte Guelfa allogarono a Donatello il nuovo loro tabernacolo e la statua del protettore San Lodovico, le quali due opere dovevano esser compiute poco dopo il 1423, perchè nel maggio di quest'anno si fa per esse un ultimo stanziamento in fiorini trecento. Essendo la parte Guelfa più tardi decaduta dalla sua posizione dominante, nel 1459 fu obbligata dalla parte popolare che aveva a capo la famiglia Medici, di cedere il suo pilastro ad Or San Michele all'Università dei Mercanti (Magistrato de' Sei della Mercanzia) la quale dopo averne preso possesso nel 1463 pagando un'indennità di centocinquanta fiorini, ordinò che si togliesse dal pilastro ogni segno della parte Guelfa e si sostituissero i propri, e allo stesso tempo allogò al Verrocchio il gruppo di Cristo e San Tommaso, il quale vi fu collocato

il 21 giugno 1843 (secondo il Diario di Luca Landucci — il 20 dicembre 1486 secondo il Franceschini che non indica la fonte per questa data). Con questi ragguagli cavati da documenti si rettificano non solo le favole che Vasari inventò a questo proposito (III, p. 362), ma anche parecchie delle notizie de' suoi recentissimi annotatori; viene inoltre fissata circa al 1423 la data della statua di San Lodovico, che finora generalmente fu ritenuta posteriore di una ventina d'anni (lo Tschudi nel suo scritto: *Donatello e la critica moderna*, Torino 1887, fu il solo ad assegnarla all'epoca giusta, giudicando da criteri di stile). E diviene pure molto probabile la collaborazione di Michelozzo nel tabernacolo (come lo Schmarsow aveva indicato per primo, giudicando dalla somiglianza delle sue forme architettoniche con quelle di altre creazioni del maestro), poichè l'opera in discorso fu appunto eseguita negli anni quando Donatello e Michelozzo tennero bottega comune. Per spiegare come la statua sia capitata in Santa Croce, il nostro autore non ha da produrre testimonianze tolte da documenti; egli soltanto opina non essere impossibile che la parte Guelfa l'abbia donata ai conventuali al cui ordine il Santo medesimo aveva appartenuto.

Congedandoci dall'interessantissimo lavoro dell'egregio autore, non abbiamo da fargli altro rimprovero se non quello d'essersi contentato di dare scarsi estratti dei documenti, da lui per la prima volta messi a profitto, invece di pubblicarli nell'intiero loro testo e colla precisa indicazione dei volumi e delle pagine dove sono reperibili.

C. DE FABRICZY.

D<sup>r</sup> LUDWIG VOLKMANN, *Bildische Darstellungen zu Dantes Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892, p. 65, con due tavole fototipiche.

L'autore scrivendo questo saggio non aveva intenzione di trattare per disteso, non che di esaurire, il vasto soggetto delle rappresentazioni figurative della Divina Commedia; egli non voleva far altro che orientare il lettore in questo campo quasi illimitato. Avendo, perciò, detto poche parole sulle relazioni del gran poeta colle belle arti in generale, e toccata la raffigurazione della sua propria persona nelle illustrazioni dell'immortale suo poema, entra nel suo argomento coll'affermare la grandissima importanza, riguardo al soggetto

in discorso, dei manoscritti miniati. Ad essi appartiene il primo posto, così per ragione di priorità di tempo, come per preponderanza numerica; essendo il più antico manoscritto illustrato della Divina Commedia di cui si può fissare con certezza la data, eseguito nel 1333, cioè appena sedici anni dopo il compimento del poema stesso, e registrando l'autore di simili opere soltanto in Italia e Germania (giacché non ebbe occasione di esaminare quelle custodite nelle biblioteche francesi e inglesi) oltre settanta. Egli divide le opere rispettive in due gruppi di cui il primo prosegue lo scopo d'illustrare, nel senso più stretto, il poema, di raccontarlo quasi di nuovo col mezzo di disegni o di pitture, mentre il secondo contiene i manoscritti compartiti da un numero maggiore o minore di miniature proprie, destinate a ornare piuttosto che a spiegare il testo del poema, a prestargli un aspetto ricco e nobile. Entrano in questa categoria quei sontuosi codici, capolavori dell'arte di scrivere e di miniare, di cui il più celebre è quello della Vaticana, eseguito per conto del duca Federico di Montefeltro da due diversi artisti; il primo che lo cominciò fra gli anni 1476 e 1482, appartenente secondo l'opinione dell'autore alla scuola ferrarese o almeno influenzato moltissimo dalla maniera di essa (specialmente da quella di Francesco Cossa); il secondo che lo compì molto più tardi dopo la morte del duca Federico, e che si ritiene, benché erroneamente, essere stato il rinomato miniatore Giulio Clovio (il nostro autore inclina a ravvisarvi piuttosto la mano di Cesare Pollini di Perugia (1560-1630) di cui si trovano miniature nella Pinacoteca, nel Museo dell'Università, e in Sant'Agostino di quella città; però non si può affermare di certo ch'egli abbia lavorato per conto del duca Fr. Maria II d'Urbino). Dei codici appartenenti a questa categoria l'autore ne enumera e descrive parecchi altri, cominciando da quello molto curioso nella Riccardiana (n. 1005) della prima metà del Trecento; e riassume il suo giudizio nel constatare che con essi non fu prestata, né poteva essere prestata opera definitiva per l'illustrazione della Divina Commedia, poichè l'arte della miniatura, lontana dall'essere una delle arti principali, fino agli ultimi tempi del Quattrocento era piuttosto in ritardo, e quando all'epoca accennata giunse a un più alto grado di sviluppo, allora aveva pure suonato la sua ora suprema, giacché le arti riproduttive, l'incisione in legno e in rame, occuparono vittoriose il suo posto. — Il carattere

distintivo delle illustrazioni appartenenti al primo gruppo di codici, l'autore lo definisce così: "Le singole illustrazioni nella composizione non sono consustanziali, soggette a un solo punto di vista: non sono rappresentazioni di una certa situazione, ma illustrazioni le quali, per mezzo di singole scene che passano, si confondono una nell'altra, circoscrivono il progredimento, l'avanzamento dell'azione raffigurata. Da una situazione nasce già la seguente, da questa una terza, forse anche una quarta, tutte però comprese nello stesso quadro. „ Questa maniera di raffigurazione era la sola che fosse adatta pel contenuto enorme della Divina Commedia; ed infatti la vediamo adoperata da tutti gli artisti che si propongono d'illustrarlo per intero, cominciando dall'autore del codice della Laurenziana (Plut. 40, n. 7), miniato nella prima metà del Trecento, fino al Botticelli. Il nostro autore esaminando e descrivendo i principali codici di questa categoria, ne trae la conclusione che per quanto grande sia il merito artistico di alcuni di essi, nessuno era capace di giungere alla rappresentazione artistica, affatto degna del comune loro modello. Non era ancora abbastanza sviluppato il fare tecnico, il dominio sulla forma, per potere ispirare alle composizioni figurative quella vita grandiosa che si spande per tutto il poema dantesco, per poter rivestire le sue scene grandiose di forme pure grandiose. Per arrivare a ciò fu d'uopo che l'arte s'ispirasse ad un nuovo genio, il genio del Rinascimento, e che una individualità potente d'artista si accingesse a quel compito. Questi fu il Botticelli, delle cui composizioni conservate nel Museo di Berlino, l'autore tratta succintamente, caratterizzandole e assegnando loro il posto nell'evoluzione della rappresentazione figurativa dell'eterno poema. Tocca poi della loro riproduzione — non diretta e servile, ma libera — nelle stampe dell'edizione fiorentina del 1481, ascritte al misterioso Baccio Baldini, e ne rivela l'importanza, maggiore dal punto di vista storico che da quello artistico, imperocchè da esse si rileva quanto universale dovette essere il desiderio di possedere un Dante illustrato, se la nuova arte dell'intagliare, appena ritrovata, vi fu senza indugio adoperata. E prima di arrivare al Cinquecento, accenna brevemente alle cinque edizioni ornate di incisioni in legno, di cui la più antica, stampata a Brescia da Bonino de' Bonini nel 1487, è, per gran parte, una imitazione delle stampe della edizione fiorentina del 1481, mentre delle quattro edizioni veneziane

soltanto la prima di Bern. Benali e Matteo da Parma, dell'anno 1491, è originale, benchè contenga incisioni che pure dipendono, almeno in parte da quelle del Baldini; e le altre tre edizioni posteriori non fanno altro se non riprodurre in copia le illustrazioni della prima. Pare che esse fossero ritenute tanto buone che si credeva dispensati dalla pena di farne comporre delle nuove. Anzi, in pieno Cinquecento ancora troviamo semplicemente copiate le edizioni veneziane del Quattrocento; ed in due codici manoscritti della Laurenziana e della Nazionale di Torino, ci si affacciano due esempi per la cui illustrazione furono messi a profitto le incisioni veneziane, copiandole a penna ed illustrandole nel primo esattamente, nel secondo più liberamente, in tutti e due abbastanza rozzamente.

Sullo scorcio del sec. xv e sul principio del xvi come tutte le arti figurative così anche le rappresentazioni illustrative della Divina Commedia vengono compenstrate d'un nuovo soffio. Oltre la perfezione tecnica e formale, è il concetto affatto mutato dell'antichità che dà un'impronta del tutto diversa alle creazioni dell'epoca nuova. Sparisce il concetto bizzarro, romantico con cui l'arte fin allora rivestì le figure, le scene, le allegorie tolte dall'antico; avendo studiato esattamente i monumenti dell'antichità testè scoperti o finora negletti, s'incomincia a rappresentare pure le sue figure come le raffigurò essa stessa. Gli eroi appaiono non più vestiti da signori del Quattrocento, bensì in abito o armatura romana; Virgilio non è più il mago del medio evo, bensì il poeta latino: i diavoli stessi dell'inferno, da mostri fantastici, da spettri caudati, cornuti e unghiuti, si trasmutano in orridi demoni, in uomini di forze soprannaturali e di passioni strapotenti. Il primo monumento, per tempo e per importanza, di questo nuovo indirizzo dell'arte sono gli affreschi del Signorelli nella Cappella di San Brizio del Duomo d'Orvieto. Il maestro in essi non si contenta di allusioni generali alle idee svolte da Dante; in parecchie delle sue rappresentazioni, come in quelle dell'entrata all'inferno, e negli undici medaglioni con scene del Purgatorio che si trovano distribuiti nello zoccolo sotto gli affreschi, egli dà addirittura illustrazioni di singoli episodi della Divina Commedia (queste ultime recentemente furono fatte soggetto d'interpretazione e commento accurato dal chiarissimo Fr. Sav. Krauss nella sua opera intitolata: *Luca Signorellis Illustrationen zu Dantes Divina Commedia*, Friburgo, 1892). Delle tre somme glorie

dell'arte italiana, di Michelangelo, Raffaello e Leonardo da Vinci, il primo solo si trova legato con vincoli così stretti a Dante e al suo poema, che appena si può parlare di lui senza ricordare anche il poeta. Basta accennare ai due suoi sonetti diretti a Dante, alla sua offerta di scolpirgli un monumento sepolcrale nel caso che le sue ossa venissero ridotte nella patria, all'esser la più grandiosa creazione del suo genio, la volta della Sistina, quasi compenetrata dall'animo dantesco, e via dicendo. Ma emanazioni dirette del suo commercio intimo col poema dell'immortale suo compatriota sono le due figure della vita attiva e contemplativa nel monumento di Giulio II, essendo esse concepite addirittura secondo la loro descrizione nel canto xxvii del Purgatorio. E parimente anche il Giudizio universale della Cappella Sistina è ideato affatto nel pensiero, nell'intenzione di Dante. Basta rievocarsi alla memoria la figura di Cristo ideata appunto secondo il "sommo Giove", del canto vi del Purgatorio, quella di Caronte che "batte col remo qualunque s'adagia", (Inf. III, 111), di Minos (Inf. V, 4) e cit. E vedendo così personificati da Michelangelo alcuni dei caratteri di Dante nella forma più perfetta, tanto più dobbiamo piangere la perdita di quella sua copia della Divina Commedia ch'egli aveva nel margine de' fogli illustrata di disegni, e che, come racconta il Bottari nelle sue annotazioni al Vasari, perirono nel naufragio della nave che li trasportò insieme coll'altra roba dello scultore Montauti da Livorno a Civitavecchia. In fine l'autore discorre della raccolta di disegni che sotto il titolo di "Dante storiato da Federico Zuccaro", si conserva negli Uffizi, e quell'altra della Laurenziana, eseguita da Giov. della Strada, artista di nascita fiammingo, ma che durante il lungo suo soggiorno in Italia si era del tutto italianizzato (i suoi disegni sono stati editi di recente da G. Biagi in riproduzioni eliotipiche dell'Alinari). Chiude il suo saggio coll'esaminare l'influenza di Dante sulle diverse rappresentazioni pittoriche del Giudizio universale, dell'Inferno e del Paradiso, dimostrando che all'infuori dell'affresco dell'inferno di Nardo Orcagna nella cappella Strozzi in Santa Maria Novella di Firenze, il quale perfino nei particolari ripete fedelmente la concezione di Dante, tutte le altre opere rispettive in cui si vuol generalmente ravvisare l'influenza diretta di Dante, come sarebbero principalmente gli affreschi di Giotto, nel Bargello e nell'Arena di Padova, quelli dell'Orcagna in Santa Maria Novella, l'In-

ferno nel Camposanto di Pisa e nella cappella Bolognini in San Petronio a Bologna, e le diverse rappresentazioni del Giudizio universale di Fra Angelico, di Giovanni di Paolo e di Taddeo Bartolo, non riproducono la concezione generale, o singole scene della Divina Commedia. Nientedimeno l'influenza indiretta, intrinseca di quest'ultima sugli artisti di ogni epoca era enormemente grande. Tutti quelli appunto che non erano di comune levatura, si trovavano magicamente attratti e commossi dalla sua potenza, ed ai più grandi essa sempre era una fonte inesauribile di ispirazione, di piacere e d'incitamento.

C. DE FABRICZY.

ARTUR WEESE, *Baldassare Peruzzi's Antheil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina, nebst einem Anhang: "Il taccuino di Baldassare Peruzzi", in der Comunalbibliothek zu Siena. Ein Versuch.* Leipzig, K. W. Hiersemann, 1894, in-8, di 90 p.

Con questa Memoria — il primo lavoro letterario di un giovane erudito — si dà principio a una nuova impresa che sotto il titolo di "Studi e indagini per la storia dell'arte, „ e sotto la direzione del prof. Augusto Schmarsow dell'università di Lipsia, intende di trattare in monografie più o meno distese singole questioni d'importanza storica o artistica. Il problema che l'autore si propose non era facile da svolgere, giacché conduce alla necessità di trattare dell'evoluzione intiera del Peruzzi come pittore, — compito che, visto il carattere poco determinato del suo talento pittorico e la facilità con cui egli per conseguenza si lasciò dominare da influenze d'altri artisti, non riesce del tutto semplice. Il nostro autore poi — dichiariamolo dal bel principio — vi riuscì benissimo, sicché d'ora innanzi, grazie alle sue indagini, si potrà giudicare con molto più piena cognizione di causa sulla personalità del pittore Peruzzi.

Nel primo capitolo, prima di entrar nel suo argomento, il Weese dà un sunto sull'evoluzione dell'ornamentazione dei soffitti a palco e a volta, caratterizzando l'uso del Quattrocento e dei tempi precedenti come "decorazione a piano „ (Flächen-decoration); attribuendo a Melozzo da Forlì il merito di aver dato valore indipendente a questa sorte d'opere coll'introdurvi gli artifici della prospettiva architettonica e figurativa; accennando al regresso operatovi dal Pinturicchio (volte della Loggia del Belvedere di Innocenzo VIII, dell'appartamento Borgia, della libreria di Siena, del coro di Santa Ma-

ria del Popolo) che vi adoperò di nuovo la "decorazione a piano, „ arricchita — è vero — coll'introdurvi rappresentazioni storiche o mitologiche e coll'uso delle grottesche; dimostrando il progresso fatto dal Perugino (Cambio a Perugia) e da Raffaello che nelle Stanze del Vaticano conservò, almeno in quanto alla struttura, all'ossatura architettonica, la decorazione ideata da Melozzo; e collocando all'apogeo dell'evoluzione in questione la volta della Sistina che, del resto, ispirata da principi di decorazione affatto diversi, non ebbe nessuna influenza sul Peruzzi. Egli, nella volta della Sala di Galatea, si accinge alla soluzione del suo problema da architetto, ripartendo tutto lo spazio, avuto sempre stretto riguardo al sistema costruttivo della volta, con una inquadratura o incorniciatura architettonica che egli finge essere traforata, sicché per essa sul fondo ceruleo del cielo si vedono le scene mitologiche raffigurate nei singoli riquadri. Tutto questo sistema di decorazione architettonica è concepito ed eseguito secondo le regole della prospettiva, ed era dal bel principio intenzione dell'artefice di produrre per mezzo di esso una illusione ottica quanto più perfetta; intenzione nella quale egli riuscì pienamente, imperocché fu proprio questa singolarità della sua opera che suscitò l'ammirazione universale dei contemporanei.

Il secondo capitolo è consacrato alle rappresentazioni figurative della volta. Il nostro autore richiamandosi in quanto al loro soggetto all'erudito studio che ne ha fatto il prof. Rod. Förster nel suo opuscolo intitolato: "Farnesina studien, „ si mette ad analizzarle dal punto di vista artistico e pittorico, deducendone i segni distintivi per la maniera e lo stile del loro autore, nel quale egli trova "dapertutto intenzioni ben ponderate, intendimento fino pei valori dei mezzi artistici, ma anche timidezza nell'affermare la sua individualità; impressioni efficaci ma non ancora maturate, una lotta con problemi compresi ma non risolti. „ Dimostra essere influenzato, oltre che e principalmente dal Perugino, anche — e ciò il Weese deduce da un'analisi accurata e fina degli affreschi del Peruzzi in Sant'Onofrio e in San Pietro in Montorio — dalle pitture del Signorelli sulla volta della cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto; anzi emette pure l'ipotesi, e l'appoggia con argomenti che non ci paiono privi di peso, essere stato il Peruzzi nei primi suoi anni a Siena discepolo di Francesco di Giorgio Martini, ed avere da questo non solo acquistato le sue cognizioni nell'architettura (sicché appena

arrivato a Roma potè esser adoperato come aiutante dal Bramante), ma essersi anche appropriato certe singolarità nella composizione, nelle forme, nel panneggiamento, che Francesco stesso aveva preso a prestito dalla scuola fiorentina. Il nostro autore ravvisa presso il Peruzzi, inoltre, l'influenza diretta di quest'ultima, e ne adduce come prova non solo le scene raffiguranti le fatiche di Ercole sulla volta della sala di Galatea, ma più ancora quelle del fregio nella camera attigua alla loggia di Psiche: in tutte queste figure e composizioni è manifesta l'influenza, anzi l'imitazione, di pitture e sculture analoghe del Pollaiuolo, e vi si trovano qua e là pure utilizzate le figure di studio (*Actfiguren*) del Signorelli. Per ultimo l'autore analizza l'influenza tanto efficace che il Sodoma ebbe sullo stile pittorico del Peruzzi, influenza che si palesa in modo più spiccato nelle piccole scene raffiguranti guerrieri, sacrifici, allocuzioni, ecc., dipinte in chiaroscuro sulla volta della stanza d'Eliodoro, nello stesso tempo che il Sodoma ornò di pitture di simile maniera la volta dell'attigua Stanza della Segnatura, e che si tradisce pure nei pochi avanzi conservati dalle rappresentazioni di trionfi antichi (stampa in chiaroscuro intagliata su disegno del Peruzzi da Ugo da Carpi, *Vas.*, V, 422; disegno del trionfo di Tito nel Louvre copiato da un originale del Peruzzi da uno degli allievi del Francia) trattate dal Peruzzi con tanta maestria da procacciargli presso i contemporanei somma gloria (*Vas.*, IV, 593 e 595). Giustamente vengono esclusi dal novero di simili opere del nostro artista gli affreschi nelle sale dei Fasti e delle guerre puniche nel Pal. dei Conservatori, e viene provato essere il prodotto d'un pittore umbro di molto minore levatura.

Nel seguente capitolo l'autore tratta delle pitture decorative nel cosiddetto Salone del primo piano. Sono esse il primo esempio della "pittura a prospettiva", (*Prospektmalerei*) che poi nello stile decorativo del Cinquecento e Seicento occupa un posto tanto prevalente, e confermano esse senza lasciar il minimo dubbio quanto già era da scorgere nella volta della sala di Galatea, vale a dire che nel Peruzzi si sviluppò sempre più l'architetto. La decorazione di cui si tratta, non poteva essere concepita da un maestro che non si occupasse di altro se non di pittura figurativa (*Figurenmalerei*). Ella, invece, è la creazione di un'immaginazione avvezza da lungo tempo a pensare e ad esprimersi "in modo architettonico". Quanto alla parte figurativa, cioè alle deità nelle nicchie ed alle scene mitolo-

giche nel fregio, in esse si palesa per la prima volta nell'evoluzione del nostro maestro l'influenza di Raffaello. Se non che per raggiungere l'ideale ambito sono insufficienti le sue forze, e pare mancargli il coraggio di far gli ultimi passi decisivi verso la meta prefissa. "Ovunque scorgiamo emozioni e sentimenti delicati, la facoltà di raccontare, più gusto che energia nel modo di collocare e muovere le figure, lo studio d'infondere alle vedute di paesaggio un certo sentimento, un concetto determinato; ma tutte queste qualità sono quasi velate dalla preoccupazione di un'indole d'artista atta molto più a risentire con delicatezza quanto hanno creato altri che a creare essa stessa.", Del resto l'influenza dell'Urbinate, a cui si accennò testè, non si rivela soltanto nelle pitture in discorso: la troviamo, e più sviluppata ancora, negli affreschi della Cappella Ponzetti e nella Visita della Vergine al tempio nel coro di Santa Maria della Pace, ambedue opere eseguite negli anni 1516 e 1517, e la riscontriamo già prima, in grado meno spiccato, nelle quattro scene del testamento vecchio sulla volta della Stanza d'Eliodoro, dipinta nel 1512 e 1513. Fra queste due date, cioè fra il 1513 e 1516, sono dunque da collocare le pitture nel Salone della Farnesina, mentre la volta della Sala di Galatea, che non tradisce in nessun segno l'influenza di Raffaello, deve aver avuto origine fino dal 1511, appena terminati i lavori di costruzione della villa, principati nel 1509. \*

In un'appendice al suo studio l'autore tratta del taccuino del Peruzzi conservato nella biblioteca comunale di Siena, separandone i disegni autentici da quelli di due o tre altri autori, due sconosciuti, il terzo A. M. Lari detto il Tozzo; determinandone il carattere come libro di schizzi, nel quale il maestro rilevò monumenti antichi e moderni, che gli parevano meritar attenzione, notò le proprie idee architettoniche e pittoriche, e disegnò pure studi sul vero; e fissandone il tempo in cui fu composto, fra gli anni 1503 e 1524, cioè presso a poco durante tutto il tempo del suo soggiorno a Roma. Essendo fin oggi scarsissime le notizie pubblicate sul taccuino in discorso, il presente contributo per la conoscenza di esso merita la riconoscenza speciale di quanti prendono interesse agli avanzi di simil genere dell'attività artistica dei grandi maestri del Rinascimento.

Ci congratuliamo col giovane autore, e gli auguriamo di proseguire con pari successo i suoi studi sulla storia dell'arte. C. DE FABRICZY.

## CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Due quadri storici contemporaneamente esposti, è un fatto ormai divenuto assai raro, perchè la pittura storica, essendo una di quelle forme d'arte che non corrispondono alle tendenze del momento, scarseggia e quando apparisce ha quasi sempre un carattere antiquato. Del resto una delle due opere, *Restauratio aerarii*, di Giuseppe Sciuti, appartiene a un genere storico d'indole decorativa e libera, poichè rappresenta un episodio dell'antica Roma; per la qual cosa il pittore vi può esercitare con tutta larghezza la sua fantasia. L'altra invece, *Luigi Settembrini nell'ergastolo di Santo Stefano*, di Vincenzo Montefusco, è un'illustrazione nel senso più rigoroso della parola. Questo soggetto è tratto da una pagina dei Ricordi del Settembrini medesimo; quello dello Sciuti è tratto dalle Decadi di Tito Livio; è ovvio dedurre che l'elemento pittoresco ha nel secondo quadro ben altra pienezza e spontaneità. Non dico che il Montefusco abbia svolto un tema incompatibile con l'arte sua; dico che esso ha già nella schietta e commovente prosa del Settembrini uno sviluppo a cui la pittura può aggiungere assai poco; mentre il tema scelto dallo Sciuti, nell'aurea prosa latina è molto lontano dall'essere esaurito, e il pittore non vi trova già determinati, stabiliti l'ambiente e i personaggi. Oltre a ciò è da considerarsi che l'artista siciliano prendendo a trattare un soggetto romano antico ha seguito le proprie inclinazioni, note per molti altri lavori della stessa fisionomia; l'artista napoletano invece, mettendosi a dipingere la scena dell'ergastolo borbonico rompe le tradizioni della propria carriera, che finora si è fatto ammirare per quadri di genere, e di genere umile.

Non v'è dunque da stupirsi che lo Sciuti appaja ora con le doti e coi difetti che di lui si cono-

scono, espressi questi e quelle senza alcuno sforzo; mentre il Montefusco mostra d'aver dovuto affannarsi per ottenere un carattere pittorico a lui pochissimo confacente; così che, anche riconoscendo i meriti di questo suo lavoro, non si può a meno di esclamare, pensando all'autore: Torni al quadro di genere. Infatti le figure secondarie sono più o meno ben dipinte; pessima è quella del protagonista, cioè la figura storica, la quale anzi è la vera macchia dell'opera, ponendo in singolare rilievo col manierismo del suo atteggiamento, e financo della sua tecnica, come il Montefusco sappia immaginare e pennelleggiare piuttosto il lazzarone, il plebeo, quel che vuoi, ma non l'eroe, il martire, il personaggio veramente storico insomma. E tanto è vero, che nel quadro vedesi la figura del brigante Moscariello nell'atto di filare, come lo descrive il Settembrini; ma è desso il facinoroso, il terribile brigante, o è un qualunque misero vecchio brutale, delinquente ordinario?

Delinquenti son tutti in questo lavoro, e di ciò va reso merito all'autore; tutti dico, meno il protagonista. Ma il protagonista è un'effigie stentata, debole nel disegno e nel colore; ciò che prova ancora una volta la inettitudine a conferire idealità al modello, e per conseguenza la inettitudine alla composizione storica, composizione che qui ammetto senza discutere.

Astraendoci un momento dalla figura centrale, — il Settembrini che sospende la traduzione del suo Luciano per volgere parole di mite insegnamento a'suoi truci compagni, — il resto della tela ha molti pregi nelle parti e un solo difetto nella totalità: i personaggi uno per uno son trattati con bravura e non privi di sentimento; l'intonazione generale è fiacca, l'effetto del colore nel-

l'insieme ha povera armonia. L'autore ha voluto che vi dominasse un tinta di sangue; e ciò è ben concepito, poichè, traendo profitto dal rosso dell'abito dei galeotti, si accenna senza sofisticheria alla loro indole sanguinaria. Questo mezzo d'espressione è certo eminentemente pittorico; ma nel quadro del Montefusco non è pittoresco. Tutti quei rossi sono deboli; pare che l'artista, dopo avere immaginato la frase dominante del colore, non abbia osato svolgerla in tutta la sua potenza, l'abbia anzi smorzata e scemata affinché gliene riuscisse meno difficile l'armonizzazione. Intendo ch'egli abbia voluto dare un ambiente freddo, miserrimo, illuminato di luce scialba; ma non intendo che per ottenere un'intonazione fosca, una macchia di colore atroce, si debba impoverire la tavolozza. Il pittore trae l'armonia così da una scena gioconda, come da una scena cupa; la differenza consiste nell'aver un'effetto armonico giocondo o cupo. Il carattere pittorico d'un'opera non nasce da un difetto. La cupezza della scena d'ergastolo può e deve possedere la bellezza che può e deve possedere la giocondità di una scena idilliaca o trionfale. Chi guarda l'opera d'arte, soffre nel primo caso, gode nel secondo, per il concetto; ma gode ugualmente per il valore dell'opera d'arte in sé medesima, valore indipendente dal concetto, cioè dal tema interpretato. Il più lieto quadro del Rubens e il più torvo quadro di Rembrandt offrono lo stesso piacere estetico, sia pur quello un Bacchiale e questo una Lezione d'anatomia.

\* \* \*

Chi dal Museo industriale, dov'è esposta la tela del Montefusco, passa immediatamente all'Istituto di belle arti, dov'è quella dello Sciuti, ha da meravigliarsi dell'enorme dissomiglianza che vaneggia tra i due lavori. Quanto l'impressione della prima è stenta, quasi malaticcia, tanto l'altra è facile e lieta. Sarebbe assurdo se volessi trarre da ciò un paragone. Per quanto io creda che la bellezza intrinseca d'un'opera d'arte dipenda poco o punto dal soggetto, pure non vorrei trascurare quel che il soggetto per sé stesso suggerisce e ciò che ne emana. L'unico elemento di paragone in questa prima impressione dei due quadri lo trovo nell'effetto della tecnica. Veramente il pennello di Giuseppe Sciuti è il più facile, il più franco che si possa immaginare. La tela, che occupa l'intera parete di fondo dell'ampio salone, sembra dipinta in una sola giornata. Orbene, qui è il maggior

pregio e qui è il maggior difetto di questo largo creatore di scene elleniche e romane; egli dà al primo sguardo un'illusione mirabile, e dà poi all'attento esame disinganni non meno rilevanti. Poco importa che in *Restauratio aerarii* sia rispettata o manomessa l'archeologia, se innanzi al quadro così l'invenzione architettonica come le singole trovate dei particolari costumi ci offrono un insieme organico; poco importa che la Roma repubblicana non fosse tale quale lo Sciuti la dipinge, se abbiamo ora per così dire la sensazione d'una realtà storica.

Nè con questo vorrei asserire che l'artista odierno possa, come quello d'altri tempi, trascurare ogni ammonimento d'etnografia e d'archeologia; mi parrebbe anzi tanto leggero escludere affatto una genuina collaborazione scientifica nell'opera d'arte moderna, quanto mi parrebbe ingiusto rimproverarne la deficienza a gli antichi, a coloro cioè che non possedevano la suppellettile di cognizioni oggi trasfusa nel patrimonio intellettuale comune. Ma nei quadri dello Sciuti l'anacronismo può esser trovato da uno studioso d'archeologia, non dal pubblico, e intendo il pubblico eletto, abbastanza colto. Vi può esser dunque questa o quella menda per la scienza, non un errore d'arte. Egli ha il senso, o meglio l'estro pittorico dell'ellenismo e della romanità nella scena *coram populo*, come L. Alma Tadema lo ha nella scena intima. Egli vede insomma e ritrae dalla sua chiara visione una Grecia o una Roma che gli archeologi potranno discutere, criticare, cogliere in fallo per minuti anacronismi, ma che porge un'illusione generale di verità, appunto perchè è creazione organica e spontanea.

Ho citato l'Alma Tadema; or è notevole che lo Sciuti, come il gran pittore fiammingo, abbia la facoltà di rendere con straordinaria efficacia i due fattori principali dell'ambiente: l'edificio e l'aria. Nel suo quadro la stanza dove si registrano i doni, il cortile che s'intravede in fondo, il caseggiato che si scorge di là dal cortile pajono veramente costruiti di pietra, hanno spazio e solidità. L'aria vi circola.

V'è a sinistra, in primo piano, una lunetta vuota, dal sottarco bianco che incornicia un lembo di cielo pallido, anch'esso quasi bianco, dove si sente la saldezza del muro e la vacuità dell'aria, ottenute con la massima parsimonia di tavolozza.

Ciò che difetta in questo quadro, dove pure ci son tante figure umane, è appunto l'uomo; poichè

i personaggi che vediamo dipinti hanno toga, o pretesta, o pallio alla romana, presentano proporzioni ossequenti alle leggi della prospettiva lineare, e valori e toni in accordo con le norme della prospettiva aerea, ma non hanno alcuna individualità, son frettolose riproduzioni di modelli e di pochi modelli per giunta. Tanto è vero che la figura del console Levino, colui che per rifornire di ciurma le navi e proseguire la guerra contro Filippo indisse la restituzione dell'erario per moto spontaneo, tosto propagatosi dai magistrati supremi, ai cavalieri, alla plebe, — la figura del console Levino, dico, è precisamente quella dello scriba che riceve e registra i doni. Scarsissima è la varietà nelle altre fisionomie; ma la maggior prova di quanto asserivo è nella straordinaria monotonia del colorito delle carni. Il gruppo di schiavi che, a destra sul davanti, trasporta in copia le oblazioni, è tutto d'un colore, come se ciascuno di essi fosse l'immagine dell'altro. Nè si diversifica gran fatto dalla loro la carnagione dei tesorieri e dei senatori; anzi, fra tanti personaggi, ve n'è solo uno biondo, una donna in secondo piano, che depone un monile. Nè si alleggi a scusa che in quella remota epoca, non essendo ancora avvenute le invasioni dei Cimbri e dei Teutoni, nella razza romana il biondo poteva solo apparire per eccezione. Ammetto ciò senza discutere, ma non ammetto che senatori e plebei fossero tutti bruni a un modo, e non ammetto poi che, in uno stesso individuo, le varie parti offrissero così poca varietà di colorito.

La identica censura va fatta per il disegno. Evidentemente l'autore non ha concepito nessun carattere da esprimere, epperò ogni suo personaggio ha certe forme sommarie, certa robustezza, certa statura, come se la popolazione di Roma uscisse da unico stampo.

Ho detto che in questo splendido quadro manca l'uomo, e invero vediamo come lo Sciuti ha immaginato la composizione: in primo piano sono i senatori, gli scriba e gli schiavi che trasportano le offerte; gli oblatori, gli agitati dal sacro furore patriottico sono accalcati in fondo, trascurati nella fattura, insignificanti nell'espressione. Or io non nego all'artista la libertà di guardar la grandiosa scena dal lato che più gli piace; credo però che, essendo protagonista la folla, le si poteva dare anche il breve spazio concessole in questo quadro, ma bisognava almeno infonderle passione e fargliela rivelare, e fargliela comunicare a chi guarda il dipinto. Non consiglio la trattazione episodica anzichè quella d'insieme, purchè l'autore tragga il necessario effetto.

Così com'è il quadro dello Sciuti, opera magistrale ed animosa, piuttosto che *Restauratio aerarii* dovrebbe intitolarsi *Registrazione dei doni*, poichè i principali attori, meglio anzi l'intera azione consiste nella parte ufficiale dell'avvenimento storico, piuttosto che nell'avvenimento medesimo.

URIEL.

---

*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*

---

# LE OPERE MINORI DI BENOZZO GOZZOLI

A PISA



L'OPERA del Camposanto pisano, bene a ragione detta dal Vasari "terribilissima e tale che avrebbe fatto paura a una legione di pittori," non solo fu da Benozzo Gozzoli fatta tutta e condotta a compimento con l'aiuto di pochi assistenti, ma gli permise anche di attendere ad altri lavori, alcuni dei quali molto importanti, e degni in tutto del grande pittore fiorentino.

La sua permanenza a Pisa è oggi stabilita per documenti, in modo da non lasciar più dubbi di sorta. Vi arrivò nel 1468 per gli affreschi del Camposanto, e il 9 gennaio dello stesso anno (stile pisano) ebbe lire 45, in fiorini otto larghi, e soldi 4 in moneta, "e sono per chaparra di certe storie de' dipingniere in campo santo seguitando al principio del mondo." <sup>1</sup>

A dì 3 di maggio del 1469 (stile pisano) torna a Firenze "per la brigata sua," e il 14 dello stesso mese l'Opera paga alla moglie di Iacopo di ser Tommaso da Campiglia lire 22, soldi 8, in fiorini 4 larghi, "per parte di pigione di casa dov'elli sta." <sup>2</sup>

Il 6 di settembre del 1470 prende della cera per far onore a Lese, suo padre, e il 5 ottobre l'Opera paga le spese per il monumento "dove si misse il padre di Benozzo." <sup>3</sup> Nel 1473 compra una casa "da quelli di Tripalle;" <sup>4</sup> nel 1480 per fuggire la moria va a Legoli, ove dipinge, a un crocevia, un tabernacolo con la Crocifissione, la Vergine col Figlio e vari Santi, e l'Annunziazione, e finalmente nel 1485 dà terminate le storie del Camposanto.

Ma ad altre opere di minor conto, oltre alle pitture in tavola, di cui appunto intendiamo ora occuparci, e che chiamiamo di minor conto in rispetto soltanto dell'altro *terribilissimo* lavoro, attese egli durante la sua lunga permanenza a Pisa. Nel 1472 lo sappiamo infatti a dipingere una bandiera "che non gostò nulla;" e Bernardo, fratello di maestro Benozzo, l'aiutò un dì a dipingerne altre fatte di nuovo, una delle quali, per la cupola, aveva la Nostra Donna col Bambino in collo, l'altra, che doveva andare dinanzi alla "faccia reale," l'Assunzione. <sup>5</sup> Nel 1482 dipinse una cassa, entro la quale si doveva riporre la cera offerta in duomo, secondo l'uso, dai cittadini pisani per la festa dell'Assunta, "del qual lavoro egualmente il nostro pittore "non ne volse nulla;" <sup>7</sup> nel 1489 due bandiere, in una delle quali colori la Nostra Donna, e nell'altra il giglio; e finalmente,

<sup>1</sup> Arch. del Capitolo. Filza A, c. 22 t.

<sup>2</sup> Arch. dell'Opera. Ricordanze 2, c. 22 t.

<sup>3</sup> Id. Id. c. 58

<sup>4</sup> Id. Id. c. 116.

<sup>5</sup> Arch. dell'Opera. Ricordanze, c. 83, 107 t.

<sup>6</sup> TANFANI, *Provincia di Pisa*, 1882, n. 17.

<sup>7</sup> Arch. dell'Opera. Entrata e uscita 17, c. 80 t.

nel 1495, il 29 di aprile, il Camarlingo del Comune di Pisa pagò a maestro Benozzo, dipintore, lire XVI piccioli " a lui contanti, per la dipintura de le bandiere de' pifari e tronboni a gigli d'oro; „ e nell'agosto del medesimo anno dall'Opera della chiesa maggiore ebbe lire sedici e soldi quattro per la pittura di altre cinque bandiere, che dovevano essere collocate sul duomo e sul campanile.<sup>1</sup>

## I.

L'attività artistica veramente meravigliosa del versatile pittore ebbe modo, come abbiám visto, di affermarsi in tutte le forme; pronto, pratico e fecondo, può dirsi instancabile nell'operare, passando con facilità dalle cose maggiori e più importanti alle più facili e di minor conto. Arricchisce di ben 24 storie le mura del Camposanto; dipinge quadri per le chiese, e fin le bandiere destinate nei dì solenni ad adornare la cima della cupola, il frontespizio della facciata e la vetta del campanile hanno l'onore di essere decorate da' suoi pennelli: quale altro artista può gareggiare con lui in prontezza, in abbondanza, in fantastica originalità? Ben giustamente scrisse il Vasari ch'egli " fece tanto lavoro nell'età sua, che e' mostrò non essersi molto curato d'altri dilette: e ancorachè e' non fusse molto eccellente a comparazione di molti che lo avanzarono di disegno, superò nientedimeno col tanto fare tutti gli altri dell'età sua; perchè in tanta moltitudine di opere gli vennero fatte pure delle buone. „<sup>2</sup>

Che in tutti questi lavori ei fosse davvero aiutato da scolari o assistenti, è probabile e lecito supporre; ma invano si ricercerebbero i nomi di questi nei varj registri di amministrazione dell'Opera della Primaziale pisana. Per esempio, i signori Crowe e Cavalcaselle vorrebbero che fra gli aiuti, nei lunghi lavori del Camposanto, fosse stato anche Zenobio Machiavelli: ma appunto i libri di amministrazione dell'Opera relativi a questa epoca e ai lavori di Benozzo sono nella maggior parte completi, e in essi l'unica notizia che ci rimanga relativa a quell'artista è del 1475 (stile pisano), e si riferisce a un pezzo di pietra quadra, d'un braccio, che l'Operaio gli prestò per macinare i colori; e " prestosili, „ aggiunge, " per commissione di Piero Neretti, come appare alle Ricordanze. „<sup>3</sup> E poichè di fianco a questa partita è scritto: " alla renduta i frati di San Francesco, „ vien così a comprovarsi com'egli con l'Opera non avesse alcun rapporto; altrimenti non avrebbe avuto bisogno di intermediarj, quale ci appare il Neretti, per ottenere un prestito di così poco conto. E poichè il suo nome non figura più nei registri della Primaziale, così dovrem concludere che il Machiavelli ha lavorato sì a Pisa per altri, e certo anche per questo Neretti, di cui non siamo in grado di dare alcuna notizia, non però per il Duomo e nel Camposanto; mentre in quei registri s'incontrano invece i nomi del fratello, Bernardo di Lese, dipintore esso pure, che Benozzo fa venire a Pisa da Firenze, nel giugno del 1479, per lavorare ai sopraceli della chiesa maggiore, e forse ad aiutarlo anche nelle cose di minore importanza,<sup>4</sup> nonché quelli de' suoi tre figli, Francesco, Girolamo ed Alesso, il quale ultimo, sebben pittore, non può aver avuta parte alcuna negli affreschi del cimitero monumentale, perchè questi furon terminati nel 1485, ed egli nacque solo nel 1473.

Con l'appellativo invece di *garzone di Benozzo* son notati un Baccio, un Domenico di Losso, dipintore, che *prende a fare e dipingere*, nel 1481, dei quadri del palco dell'Incoronata, in duomo;<sup>5</sup> un Giovanni, e un Bartolomeo di Giovanni;<sup>6</sup> questi i soli che

<sup>1</sup> TANFANI, loc. cit.

<sup>2</sup> VASARI, ed. Sansoni, vol. III, pag. 46.

<sup>3</sup> Arch. del Capitolo. Filza D, c. 2 t.

<sup>4</sup> Bernardo di Lese nel 1479 lavora anche ai fregi della sala dell'Opera e della camera (Arch. del Capitolo. Filza D, c. 112 t).

<sup>5</sup> Domenico di Losso, *che sta chon m.<sup>o</sup> Benozzo*, dipinge nel 1479 le mensole e i fregi della casa dell'Opera (Arch. del Capitolo. Filza D, c. 110 t).

<sup>6</sup> VASARI, ed. Sansoni. Alberetto de' Gozzoli, volume III, pag. 57.



SANT'ANNA, LA VERGINE E IL BAMBINO, DI BENOZZO GOZZOLI  
(Fotografia Alinari)

abbiam potuto raccogliere. Non v'è dunque mai nelle varie partite il nome di uno di quegli artisti, già noti per essere stati aiuti o assistenti di lui, come a San Geminiano, per esempio, Giusto di Andrea; nè si riscontra mai una di quelle frasi, a proposito d'altri nomi, che possan lasciar aperto il dubbio; per questo abbiam voluto notare, col



LA VERGINE COL FIGLIO E SANTI, DI BENOZZO GOZZOLI

(Fotografia Van-Lint)

sussidio dei documenti, che il nome del Machiavelli non apparisce mai nei libri di amministrazione, e che, se dobbiam credere ai libri stessi, sarà necessario concludere ch'egli operò da sè moltissima parte del lavoro eseguito durante la sua lunga permanenza a Pisa.

Del resto, ci pare perfettamente nel vero l'affermazione dei signori Crowe e Cavalcaselle, i quali hanno scritto, che tutte le opere lavorate a Pisa da Benozzo risentono della bottega, e perciò, ad eseguirle, non deve essere stato impiegato che il tempo strettamente necessario, dal momento ch'egli ebbe ancora, durante quel periodo, il costume di accettare



LA VERGINE COL FIGLIO, DI BENOZZO GOZZOLI

commissioni anche a distanza, come lo provano gli affreschi del tabernacolo di Meleto, due miglia o due miglia e mezzo da Castelfiorentino, ove dipinse sopra un altare la Vergine col Figlio fra i Santi, e quest'opera firmata di Benozzo porta la data del 1484.<sup>1</sup>

Ed è così solo infatti che si può spiegare il numero straordinario di lavori eseguiti da lui per la città nostra e fuori, con quei pochi assistenti che abbiamo citato, ammesso che quelli fossero tutti in grado di aiutarlo nelle diverse e molteplici opere, testimonianze non dubbie della sua infaticabile operosità.

Ma veniamo a' suoi dipinti in tavola, ch'egli lavorò nella città nostra ove stette, meno brevi interruzioni, per più di venti anni, fra i quali il Vasari ricorda quello della Compagnia dei Fiorentini, che allora era dove fu poi il monastero di San Vito (e il monastero e la chiesa più non esistono); nel duomo, dietro la sedia dell'arcivescovo, un San Tommaso d'Aquino; in Santa Caterina dei Frati Predicatori, due tavole a tempera, che benissimo si conoscono alla maniera; un'altra nella chiesa di San Nicola e due in Santa Croce fuori di Pisa.

Ma il Vasari, questa volta, o non deve aver visto, come sarà più conveniente supporre, tutti i quadri di cui ci parla, o ha errato certo e gravemente, attribuendo a Benozzo pitture assolutamente indegne dell'artista fiorentino. Che Benozzo dipingesse una tavola per la chiesa di San Nicola afferma egli soltanto; ma nessun documento e nessuna altra notizia posson confermare l'asserzione molto probabilmente immaginaria dello storico aretino, come pure è a dubitarsi che nella chiesa di Santa Caterina fossero ancora due quadri di lui, *che benissimo si conoscono alla maniera*, perchè le descrizioni che si hanno delle opere d'arte esistenti in quella chiesa avanti l'incendio avvenuto nel 1651 non ricordano per nulla il nome dello scolaro dell'Angelico, salvo non si voglia supporre che quel Brunozzo, che il Tronci nella sua opera manoscritta intorno alle chiese pisane ci dice autore di due tavole a tempera esistenti nella chiesa di Santa Caterina, e delle quali gli è ignoto il destino che ebbero, non sia da credersi il nostro Benozzo, piuttosto che Bruno come parrebbe volesse interpretare il Bonaini.<sup>2</sup>

Nel convento di Santa Croce a Fossa Banda, fuori di Pisa, erano invece, è vero, due tavole, passate ora al Museo Civico, e attribuite, negli antichi inventarj, alla maniera di Benozzo; ma basterebbe vederle per accorgersi della distanza che passa fra queste pitture ordinarie e manierate, vuote e convenzionali, e quelle anche più scadenti dell'artista nostro; converrà dunque supporre per queste che il Vasari non le abbia viste, o sia stato ai *si dice*.

D'altra parte, non potremmo credere nemmeno ch'egli potesse prendere per opere del maestro le due tavole dipinte e, quel che più conta, firmate dallo scolaro di lui Zenobio Machiavelli, che erano pur queste un tempo nella chiesa dei Minori Osservanti di Santa Croce, come ci dice il Polloni,<sup>3</sup> e oggi una a Parigi, l'altra nel nuovo Museo pisano.

## II.

Non tanti, dunque, quanti si potrebbero supporre, stando alle notizie del Vasari, sono i quadri certi di lui, ed egli poi non li ha citati tutti. Il chiarissimo Milanese, in nota al passo dello storico aretino ove si parla dei lavori di Benozzo a Pisa, dice che "fra le varie tavole al Gozzoli attribuite, la meno dubbia gli parve quella che è nella collezione

<sup>1</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *History of Painting in Italy*, vol. II, pag. 515.

di Santa Caterina, ,, pag. 405.

<sup>2</sup> *Arch. Storico Italiano*, "Cronaca del convento

<sup>3</sup> Catalogo delle pitture, ecc., dell'Accademia di Belle Arti di Pisa, pag. 29.



CRISTO CROCIFISSO ATTORNIATO DAI QUARANTA MARTIRI, DI BENOZZO GOZZOLI  
(Fotografia Van-Lint)

dell'Accademia delle Belle Arti, dove son rappresentati Sant'Anna, la Madonna e il Bambino Gesù, e il Padre Eterno in cima alla piramide, e tre piccole figurine in ginocchioni; „<sup>1</sup> ed è vero che, sebben ridotto in disgraziate condizioni, questo dipinto serba tutti i caratteri proprj al nostro artista: il disegno corretto, l'intonazione finissima, la grazia e la espressione dei volti, fanno di quest'opera in tavola una delle più giustamente ammirate di lui.

Il Bambino, dalle guance pienotte e rotonde, dai capelli ricciutelli e dorati, ha tutta la infantile vaghezza che possiedono i fanciulli degli affreschi di Benozzo, e di tipo così caratteristici; la testa della Vergine, leggermente inclinata a sinistra, è piena di sentimento, e ne traspare una melanconica dolcezza e compiacenza nell'ammirazione del Figlio; più severa quella di Sant'Anna, vestita in abito monastico, con un manto in testa e il soggolo bianco tutto a piegoline finissime. Le tre figurine in ginocchio, sul primo piano del quadro, una vecchia alla destra di chi guarda, due giovinette dall'opposto lato, mostrano chiaramente, per il modo come son disegnate e rese, la mano del maestro. Completa il tabernacolo, i cui pilastri sono dipinti a ornato, e il cui frontone è arricchito con tre teste di putti che reggono due festoni di foglie e di frutta, la mezza figura del Padre Eterno nella cuspide, con la destra alzata in atto di benedire, solito tipo di vecchio così frequente nei lavori di Benozzo, dalla barba bianca, lunga e ricciuta, dai capelli spartiti nel mezzo e cadenti ad anella sulle spalle.

Questo quadro il Polloni ci dice che stava nel convento di Santa Marta; in un inventario dell'Accademia è scritto invece che apparteneva al monastero di San Domenico. Non ci è stato possibile confermare la verità dell'una o l'altra di queste due differenti asserzioni.

L'altra tavola di Benozzo, dell'antecedente men fine e corretta, rappresenta la Vergine in trono col Figlio sulle ginocchia, avente ai lati San Benedetto, Santa Scolastica, Santa Orsola e San Giovanni, e dietro due angeli che le incoronano la testa.

La non buona conservazione del dipinto non dà agio di giudicare il lavoro, che ci sembra secco nel disegno, debole nella modellatura e nel chiaroscuro, e scorretto nell'insieme delle figure, ma avente ciononpertanto tutti i caratteri delle opere di Benozzo. Siede dignitosa in trono con gli occhi bassi la Vergine, certo la più bella e corretta figura del quadro, e tiene con ambe le mani il Bambino, che sta seduto sulla gamba sinistra di lei, e benedice con la mano destra, mentre ha stretto nell'altra un uccellino. I due angeli più indietro sono soverchiamente ritoccati, e le figure dei due santi posti ai due estremi della tavola hanno la testa grossa e sono un po' tozze, come le teste delle due sante risultano vuote, manierate e convenzionali. Non è dunque da ascriversi questa alle migliori opere in tavola di Benozzo, il quale però, pur con i difetti che abbiamo notati, riesce a mantenere sempre ne' suoi lavori di cavalletto una simpatica finezza d'intonazione e una grazia tutta propria nel disegno, che si palesa anche fra le scorrezioni, di cui talvolta non va scevro.

I signori Crowe e Cavalcaselle attribuiscono pure a Benozzo l'altro quadretto, prima nel coretto del monastero di Sant'Anna, e in questi giorni depositato al Museo Civico di Pisa, notevole per la finezza dell'intonazione, per le gentili espressioni delle figure e la dolce sentimentalità dei volti, che ci attestano non avere il nostro artista in questo lavoro dimenticato la scuola del suo grande maestro.

Rappresenta esso la Vergine piegata in atto di cogliere un fiore da uno dei ramoscelli che sono entro un vaso, posto davanti, sul terreno, tenendo un ginocchio a terra, e sull'altro poggiato il Bambino, che sorregge con il braccio destro, mentre tiene con la mano un libricciuolo aperto. Il Bambino è rappresentato tutto nudo, con una melagrana nella mano destra e con la sinistra portata al manto della Vergine, come in atto di reggersi. Ai lati,

<sup>1</sup> VASARI, ed. Sansoni, vol. III, pag. 50, nota 1.

due angeli, dalle ali d'oro, uno dei quali, visto di dietro, volge dolcemente la testa verso la Vergine e tien gli occhi bassi, mentre le mani par che scorrano sulle corde di una piccola arpa; l'altro, pur con la testa voltata al gruppo centrale e piegata leggermente, è rappresentato mentre tocca le corde a una mandòla. In alto lo Spirito Santo, sotto forma di colomba dalle ali spiegate.

Il volto della Vergine dai capelli biondi e cadenti, disciolti sulle spalle, è fine e delicato, pieno di grazia e di dolcezza; la veste le scende dalle spalle e si distende in ampie pieghe sul piano, ricordando nel movimento e nell'andamento il fare dell'Angelico; ma quella non le circondava la testa, come oggi si vede, chè l'aggiunta è tutta moderna e chi l'ha voluta non ha certo contribuito a migliorare la linea dell'insieme, danneggiando anzi il finissimo rapporto delle carni del volto sul fondo d'oro, e facendo apparire la testa come male impostata sul torso e mal disegnata.

Il Bambino ha la faccia un po' larga e i tratti ordinarj, tanto che non parrebbe di Benozzo: non così però le due testine degli angeli, che sono invece dipinte con molto delicato sentimento e con grazia veramente squisita. L'incarnato roseo, con ombre verdognole e giallastre, s'intona finamente col fondo dorato in un'armonia delicatissima, e il quadretto, discretamente conservato, è interessante per la finezza, la grazia e il sentimento.

### III.

Dei lavori eseguiti da Benozzo nel convento di San Domenico poco oggi rimane. Non dubbia opera sua è la tavola esistente ad un altare, quello a sinistra entrando, nella piccola chiesa attigua al convento, ov'è rappresentato il Cristo crocifisso, attorniato dai quaranta martiri. Anche questo dipinto si fa ammirare per la fine e simpatica intonazione, per il colorito trasparente e delicato, sebbene pecchi e non poco per la troppo esagerata durezza nei contorni, per le pieghe rotonde e per le teste nella maggior parte mancanti di quello spirito e di quella verità, che rendono così mirabili quelle dipinte nel Camposanto. Rivivono sì in questo quadro certi tipi caratteristici di Benozzo, e alcune delle figure dipinte negli affreschi pisani; ma qual differenza fra quelle, larghe di fattura, con facilità ed evidenza modellate, vere e vive figure, e questi santi aggruppati attorno al Crocifisso, dai volti convenzionali e senza vita, e talvolta perfino nel disegno scorretti! Invano lo studioso e l'artista ricercerebbero nei dipinti in tavola di lui, le dolci teste di bambini, dalle guancie paffute, rese con tanta semplicità e pur con tanta naturale vivezza, o le teste di fanciulle dolcemente gentili, dagli occhi trasparenti e dai riccioli biondi, o le belle figure de' vecchi, piene di carattere e di espressione! Com'erano i pittori di quell'epoca nelle loro opere murali, più grandi, più larghi, e più padroni dell'arte!

Ma nonostante i difetti notati, questo dipinto è da ascrivere fra le opere più importanti di lui, che si conservano nella nostra città, sebbene nessuno storico dell'arte ne abbia mai fatto parola. Il Grassi solo, nella sua descrizione storico-artistica di Pisa, molto giustamente ci dice, che ben merita attenzione nella chiesa di San Domenico la tavola di Benozzo Gozzoli, esprimente i quaranta martiri intorno al Crocifisso, e molto più la meritava prima che fosse sottoposta ad un recente restauro.<sup>1</sup>

È a deplorarsi piuttosto, che le carte del monastero andate disperse, o distrutte, non ci conservino memorie intorno a quest'opera del maestro fiorentino: ci è riuscito solo di raccogliere, che l'altare ove adesso il quadro si trova, fu fatto nel 1731, ma non ci è stato possibile di sapere ove il quadro antecedentemente si trovasse: forse nella chiesetta interna del monastero, ove anch'oggi si ammirano altre pitture e la tomba della beata Chiara Gambacorti, fondatrice del convento.

<sup>1</sup> Vol. II, Parte II, pag. 171.

La figura del Cristo, dalle gambe alquanto ripiegate in arco, tipo che il Gozzoli ripete continuamente, derivandolo da quello dell'Angelico, è circondata da quattro angeli volanti, due più grandi, e vestiti di bianco, con le mani aperte in atto di adorazione, gli altri in atto di portare la palma ai martiri. Ai piè della Croce, e tutt'attorno, molte figure di santi, variate sì nel tipo come nell'età; sul primo piano del quadro stanno inginocchiati quattro santi martiri, e, uscente dalla cornice, solo, a mezza figura, un uomo che congiunge le mani in atto di preghiera; non il donatore della tavola alla Chiesa, come vorrebbero alcuni, ma piuttosto forse, il pittore stesso.

Nè questa è la sola pittura eseguita dal Gozzoli per il convento di San Domenico. Rimangono ancora gli affreschi, oggi pur troppo ridotti in pessime condizioni per il tempo, l'incuria, l'umidità e i restauri. Quando nel 1869 l'Arno irruppe violento e allagò la città dalla parte di tramontana, le pitture di Benozzo andarono quasi per più di un terzo sott'acqua, il muro ebbe a soffrire, e nell'intonaco si aprirono delle crepe, cosicchè è facile immaginare in che deplorabili condizioni si riducessero questi affreschi, certo da ascrivere fra i migliori di lui; ma in peggior condizione furono in seguito ridotti dalle ripetute mani di volgari ed ignoranti restauratori.<sup>1</sup> Se Benozzo dipingesse in questo convento tutte le storie relative alla vita di San Domenico, come afferma il Vasari, noi non siamo in grado di dire. Oggi rimangono solo e certamente di lui, una Crocifissione, con figure grandi al vero, dipinta nella parete di testa del Refettorio, e sopra la porta d'accesso, subito di fianco a questo affresco, un San Domenico, ritratto a mezza figura, con l'indice della mano destra sulla bocca per indicare il silenzio, mentre due angeli sorreggono, nello stesso atteggiamento di quelli che sono nel quadro di Sant'Antonio a Roma nella chiesa di Aracoeli, una tenda rossa, che cade a grandi panneggi dietro la figura del santo.

La Crocifissione, bella e grandiosa pittura, serba sempre qualche frammento in tali condizioni, da costringerci più che mai a deplorare lo stato in che si trova malauguratamente ridotta. Nel centro è rappresentato il Cristo crocifisso, e la croce piantata sopra un terreno alpestre, ha nella base il teschio e in una fascia, in alto, la scritta: JESUS NAZARENUS REX JUDEORUM. Santa Maria Maddalena, abbracciata alla croce con la testa alzata, con gli occhi lacrimosi, in atteggiamento di cordoglio e di disperazione: a destra San Giovanni Evangelista, dritto in piedi, che ha il volto leggermente piegato sulla spalla destra, poi vengono dietro San Tommaso d'Aquino, in atto di adorazione, San Vincenzo e Santa Marta, tutti genuflessi; a sinistra la Vergine, con le mani congiunte in atto insieme di pietà e di preghiera, col viso rivolto al Cristo, poi, in ginocchio, San Pietro martire, San Domenico e Santa Caterina.

Dopo questi santi, che han tutti nell'aureola, un tempo dorata, ora coperta da una tinta giallastra, scritto il nome, sono lateralmente due gruppi di monache, del convento medesimo, inginocchiate e con le mani congiunte al seno. Sopra, ai lati della croce, in alto, il sole e la luna, e da ogni parte quattro angeli con le ali spiegate, alcuni dei quali tengono in mano delle coppe per raccogliere il sangue che esce abbondante dalle mani e dal costato del Cristo, altri con le estremità in atto di adorazione o di dolorosa sorpresa. Il fondo montuoso, ricco di alberi variati, per la maggior parte palmizj, ha da un lato la veduta lontana di una città, tutta bianca, e fra le nuvole, dietro le figurine degli angeli, appaiono lembi di cielo turchiniccio: l'affresco è chiuso alle estremità da due pilastri decorati con ornamenti a chiaroscuro.

Alcune delle figure dei santi inginocchiati serbano ancora l'impronta originale della mano dell'artefice: caratteristica la testa di San Tommaso e quella di San Pietro; non

<sup>1</sup> Suor Orsola Gioli fece ritoccare per suo conto l'affresco, e del fatto lasciò memoria sul primo piano del dipinto, subito sotto le figure, a destra. Nel 1852 poi le monache lo fecero restaurare di nuovo, e quasi

non bastasse, anche recentemente, con la scusa di migliorarlo, si è contribuito invece, come troppo spesso succede, alla sua completa rovina!



LA CROCFISSIONE, AFFRESCO DI BENOZZO NEL REFETTORIO DEL CONVENTO DI SAN DOMENICO

nuova nell'atteggiamento la figura di San Giovanni Evangelista, drammatica quella della Maddalena, che abbraccia la croce. Ma a che prolungarsi nella descrizione di un lavoro, di cui non rimane d'originale che l'idea, e solo qualche frammento? E come non deplorare davanti a così bella e ordinata composizione, i danni subiti e fatti subire a questa insigne opera d'arte? Quali tesori, oltre quelli che serba, preziosissimi, potrebbe ancora vantare la città nostra, se il tempo e gli uomini ce li avessero più gelosamente conservati, o non si fossero uniti in un accordo stranamente mirabile, per distruggerli e disperderli! Chè, quasi il tempo non fosse bastato, anche gli uomini si sono aggiunti per toglierci quello che ancora ci restava di artisticamente prezioso; un quadro di Zenobio Machiavelli, a detta degli storici il migliore di lui, fu portato a Parigi, dove pure è rimasto l'altro di Benozzo, tolto dal Duomo della nostra città, e rappresentante il trionfo di San Tommaso d'Aquino, per il quale il Vasari ha così vivi elogi!

## IV.

“ Nel Duomo, egli scrive, dietro alla sedia dell'arcivescovo, in una tavoletta a tempera dipinse un San Tommaso d'Aquino, con infinito numero di dotti che disputano sopra le opere sue: e fra gli altri vi è ritratto papa Sisto IV con un numero di cardinali e molti capi e generali di diversi Ordini: e questa è la più finita e meglio opera che facesse mai Benozzo. „<sup>1</sup>

Dalla riproduzione, infatti, che noi ne diamo si può giudicare della importanza del quadro e del suo artistico valore. Il soggetto non era nuovo, e molto meno per Pisa, ove già nel secolo xiv il Traini aveva dipinto, per la chiesa di Santa Caterina, San Tommaso che trionfa sugli eretici, con invenzione, al dire degli storici, molto nuova e bella;<sup>2</sup> per quel che sia la composizione generale del quadro, quella dell'artista pisano ci pare più semplice, più armoniosa e per questo meglio riescita, che non questa di Benozzo. Anche in questa San Tommaso è seduto, coi libri aperti sulle ginocchia e su tutti uno diritto, tenuto fermo con ambe le mani dal Santo; anche qui ai lati Aristotile e Platone; anche qui il Cristo in alto, benedicente, fra gli Evangelisti; anche qui Averroè sconfitto: è questa dunque una riproduzione, come si vede, più che una ispirazione; anzi, tranne poche varianti e certi caratteri propri dell'epoca e dell'artista, una copia assoluta dell'idea e dell'invenzione veramente originale e nuova del Traini, con questa differenza però, che il Traini dall'opera sua ha tratto effetto e risultato migliore di Benozzo, il quale ha danneggiato l'insieme del dipinto con l'aver voluto dividere il quadro in due parti: in quella superiore, San Tommaso che trionfa sulla filosofia materialista; nell'inferiore, l'esposizione delle dottrine di lui, o la discussione sopra le sue opere. Anche in questo quadro apparisce chiara la voglia nell'artista di sovrabbondare nel numero dei personaggi, e la composizione, nella parte sua più originale, quella cioè in basso, ci pare delle più affollate e delle meno belle: difetto questo non nuovo nel nostro pittore.

Il Rosini, nella figura del papa, seduto, che il Vasari ci dice esser Sisto IV, vedrebbe invece papa Giovanni XX, che pronunzia la canonizzazione di San Tommaso;<sup>3</sup> ma pur correggendo la svista (papa Giovanni XXII fu quegli che nel 1323 pronunziò la canonizzazione del Santo) rimane più probabile supporre che la chiesa pisana tenesse ad aver l'effigie del papa allora regnante e ne ordinasse quindi all'artista in quel quadro che andava appunto nel Duomo, il ritratto. Del resto, il prezioso dipinto, nelle traversie subite dalle opere d'arte della Primaziale pisana, per l'incendio, non ebbe a patir danni di sorta, chè lo sappiamo da un vecchio inventario dell'Opera, messo al sicuro nella camera del predicatore, e nel 1605 il pittore

<sup>1</sup> VASARI, edizione Sansoni, vol. III, pag. 50.

nel fascicolo 1° dell'*Archivio storico dell'Arte*, anno VII.

<sup>2</sup> Vedine la riproduzione, sebbene non molto felice,

<sup>3</sup> ROSINI, *Storia della Pittura*, vol. VII, pag. 257.



SAN TOMMASO D'AQUINO, DI BENOZZO GOZZOLI

Cinganelli ebbe 200 pezzi d'oro " per un quadro di San Tommaso d'Aquino, per dorare la cornice d'esso et la predella, „<sup>1</sup> e questo il 4 di giugno, ed il 14 dello stesso mese Benedetto Petroni, pittore, ebbe 100 pezzi d'oro per le predelle del detto quadro.<sup>2</sup> Nei *Ricordi* lasciatici dall'operaio Curzio Ceuli leggiamo a proposito di questo dipinto: " Ricordo come questo prexente anno 1630 Io Curtio Ceuli Operaio ho fatto accomodare ne li pilastri della nave grande tutti dui li quadri grandi l'uno di Santo Tommaso d'Aquino, et l'altro di Santo Girolamo et altre figure; quello di Santo Tommaso è di mano di Benozzo, vecchio già di 160 anni, et era una figura ch'haveva fatto fare la casa delli Scorni, però ci è un'armetta dentro . . . „<sup>3</sup> Il Da Morrona, che vide la tavola nel Duomo, la giudicò con l'abituale leggerezza: " toltone la secchezza, scrive egli, e la scelta infelice, soliti difetti delle pitture di quei tempi, fu considerato questo lavoro tanto dal Borghini, quanto dall'aretino maestro uno dei migliori, e dei più finiti, che facesse Benozzo, e lo è di fatto anche adesso che dell'esser suo primiero è scemo. „<sup>4</sup>

Comunque, è davvero da deplorarsi che i Francesi nel 1813 lo togliessero dal Duomo per portarlo al Louvre, ove attualmente si trova.

## V.

Di un altro quadro del nostro artista s'ignora la sorte: quello ch'ei fece per la chiesa della Spina, di cui non rimane che il ricordo nei libri di amministrazione. Sappiamo infatti che per quella chiesa dipinse un tabernacolo della Madonna,<sup>5</sup> e noi abbiamo trovato tra le carte sciolte dell'archivio Roncioni un fascicolo di entrata e uscita del 1486, messo erroneamente sotto l'indicazione della chiesa di San Frediano, mentre, come può leggersi in fondo, si riferisce invece alla chiesa della Spina;<sup>6</sup> ove sono le seguenti partite:

A di vii di dicembre, a maestro Benozzo dipintore, per parte di suo lavoro,  
lire iiii e soldi xviii

A di dicto (xiiii di genaio) a maestro Benozzo per parte di suo lavoro. . . lire iiii  
come appare al suo conto cioè . . . . .

A di dicto (xxvii di genaio) a maestro Benozzo dipintore, per resto di sua dipintura,  
lire vii e soldi x in li some di vino, e lire viii e soldi vi contanti.

In tutto lire xv e soldi xvi cioè . . . . . lire 15, soldi 16

Di fianco si legge:

Vino. E al fachino portò l'angiulo . . . . . soldi tre

Pare dunque si trattasse di un quadro composto di varie parti, se il fachino portò quella dov'era dipinto solo un angiolo, dalla bottega di Benozzo alla chiesa della Spina; ma non c'è stato possibile trovare altre notizie, quindi non sappiamo nè possiamo dir nulla di più intorno a questo lavoro.

<sup>1</sup> Archivio del Capitolo, filza L, c. 632.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Arch. della Primizia. Campione Rosso A.

<sup>4</sup> DA MORRONA, *Pisa illustrata*. vol. I, pag. 304.

<sup>5</sup> TANFANI, *Santa Maria di Ponte Nuovo*. Documento XXIII, pag. 214. Nella filza intitolata *Contratto dell'Opera della Spina* (A. S. R., filza 2212) sono alcuni inventari delle cose esistenti nella chiesa, fatti in tempi diversi. In essi, fra le altre cose, si trova notato *uno baldacchino di tavole dipinto sopra l'altar grande*. Se tale baldacchino era, come crediamo,

il tabernacolo che fu colorito da Benozzo, questo sarebbe andato perduto dopo il 6 settembre 1696 (stile pisano), avendo tale data l'ultimo inventario nel quale è ricordato quel baldacchino. (TANFANI, loco citato, pag. 112, nota 2).

<sup>6</sup> Noi Federicho di Piero di Ghuiduccino, e Francesco di Pietro de le Vecchie, cittadini pisani, eletti e deputati a veder le ragioni e chonti di entrata e uscita di Lionardo, Operaio di Santa Maria del Ponte Nuovo, a Pisa, ecc.

Non è però da ascriversi a lui, sebbene della maniera sua conservi una certa impronta, il quadro che si trova attualmente nella sala delle adunanze dei Cappellani del Duomo di Pisa, e che prima stava all'altare della piccola chiesa di San Lazzaro, fuori di Porta a Lucca, a due passi dalla città. Rappresenta esso la Madonna seduta in trono, avente il Figlio dritto, con un piede sollevato dalla mano di lei e l'altro poggiato sulle sue ginocchia, circondata da San Lazzaro, San Lorenzo, Sant'Antonio e San Bernardino. Da una parte e dall'altra dei gradini del trono sono due piccole figure inginocchiate, con le mani giunte in atto di adorazione, e sul ripiano è scritto:

GIANPIERO DA PORTO VENERE E MONA MICHELA DALLA SPETIE  
FECIONO FARE QUESTA TAVOLA · MCCCCLXX

Il gradino ha nel centro Cristo risorto, a destra San Giovanni Evangelista e Santo Stefano; a sinistra la Vergine e San Pietro, tutti a mezze figure.

Il lavoro è tutt'altro che fine e si trova in condizioni non buone, e sebbene erroneamente ascritto a Benozzo dal Grassi e da altri, molto giustamente ne giudicarono i signori Crowe e Cavalcaselle attribuendolo ad un seguace del maestro durante la permanenza di lui in Pisa, ad un seguace cui son famigliari altri stili, oltre quello predominante del Gozzoli.<sup>1</sup>

Questi, e non pochi davvero, sono i lavori di minor conto, giacchè così abbiamo incominciato a chiamarli, eseguiti da Benozzo durante la sua non breve permanenza a Pisa; e, quasi che tutti questi non bastassero, ne va aggiunto un altro, ch'ei dipinse a Pisa, e rappresentante la *Madonna in trono col Bambino benedicente*, fra San Giovanni Battista e San Gregorio, San Giovanni Evangelista e San Giuliano. Sul dinanzi stanno inginocchiati San Domenico e San Francesco d'Assisi. Di sotto si legge l'iscrizione:

QUESTA TAVOLA FU FORNITA A DI XXVII DI MARZO MCCCCLXXIII  
AL TEMPO DEL MAGNIFICO HUOMO L. T. TO. DI GIOVANNI SALVIATI  
CAO DISSIMO.<sup>2</sup>

Questo quadro si trova ora nel Museo di Colonia, ed il Thode lo suppose destinato per Firenze; mentre poichè la scritta sotto il dipinto ci indica che fu lavorato al tempo del dignissimo capitano Salviati, capitano molto probabilmente del Comune di Pisa, e diciamo probabilmente, perchè i registri di quel tempo mancanti non possono confermarcelo, così ci sarà lecito supporre che il quadro fosse effettivamente dipinto a Pisa e destinato a qualche pubblico luogo della città.

Il Grassi vorrebbe che fosse pur di Benozzo un candelabro di legno, che era nella chiesa di San Domenico, ove si mostrano quattro graziosissime figurine. Ma unico candelabro per il cero pasquale esistente in quel convento è quello depositato al Museo Civico e di proprietà delle reverende monache di San Domenico, in cui sono effigiate non quattro, bensì otto figurine, precisamente il doppio, le quali non hanno per nulla il carattere dei lavori del Gozzoli, sebbene essendo esageratamente ritoccate, mal sia dato giudicarne. Ciò non toglie che i lavori eseguiti a Pisa, e per la città, da Benozzo, sien davvero non pochi, oltre quelli principalissimi del Camposanto; pochi però quelli non dubbj di lui, che si posson tuttora ammirare. Chè se dovessimo dar retta a quanto afferma il Polloni nel suo *Catalogo delle opere di pittura dell'Accademia di belle arti di Pisa*, il numero dei lavori di cavalletto del nostro artista dovrebbe essere di gran lunga superiore. Egli ascrive a Benozzo un quadretto (n. XII del Catalogo) in cui è dipinto Dante in età giovanile, ritratto che si trova ora al Museo Civico, e che non sapremmo perchè dovesse attribuirsi a Benozzo, pur

<sup>1</sup> *History of Painting*, vol. II, pag. 518.

*lerie minori di Germania (Archivio storico dell'Arte, 1888,*

<sup>2</sup> Vedi THODE, *Pitture di maestri italiani nelle gal-*

pag. 52). Il quadro è dato riprodotto a pag. 53.

avendo i caratteri della scuola fiorentina del secolo xv; così pure ei vuole del Gozzoli un altro dipinto in tavola, di scuola fiorentina, esistente ancora al Museo, e rappresentante, citiamo le stesse parole del Polloni, "là suso in alto il Sommo Creatore tra le nubi, in atto di conceder grazia alla città ivi sottoposta. Varj Santi colà genuflessi in orazione." <sup>1</sup> Ora, anche senza aver molto in pratica la maniera di Benozzo, è facile accorgersi come con questa il dipinto citato non abbia nulla a che fare: eppure il Polloni aggiunge alla descrizione trascritta queste testuali parole: "Il dipinto è uno dei buoni lavori del Gozzoli, perfettamente consimile al fare di Masaccio!!" Dopo ciò sarà bene non tener conto delle altre attribuzioni, e contentarsi delle opere in tavola che del nostro artista ci rimangono, dubbiamente sue, ora ridotte a quattro: le tre esposte al Museo Civico e quella non meno importante della piccola chiesa di San Domenico.

IGINO BENVENUTO SUPINO.

<sup>1</sup> Catalogo, ecc., pagg. 34 e 35. Pisa, tipografia Pieraccini, 1837.

# LE ESPOSIZIONI D'ARTE ITALIANA A LONDRA

## III.

### I Lombardi.



Il Comitato, al cui zelo ed energia dobbiamo quest'Esposizione d'arte italiana nella New Gallery, ottenne un grande successo nella terza sala (galleria nord), dove era riuscito a riunire una collezione di quadri lombardi come difficilmente si può trovare altrimenti in Inghilterra.

La scuola lombarda è poveramente rappresentata nella Galleria Nazionale e parecchi dei suoi più grandi e più importanti maestri sono appena conosciuti fuori d'Italia.

Importante dunque l'occasione già offerta da quella Esposizione per famigliarizzarsi più o meno con una scuola finora tanto poco conosciuta da noi. Ma come

nella sala toscana, è necessario anche qui procedere con prudenza, perchè la classificazione del catalogo non è sempre fuori di sospetto ed anche qui il metodo del Morelli ci viene in aiuto e riesce ad ottenere spesse volte i risultati più incoraggianti. Pigliate per esempio il Luini del duca di Wellington (n. 178 del cat. dell'Esp.). Giudicato superficialmente secondo l'impressione generale, una certa bellezza esterna, la grazia di composizione che arieggia il luinesco, ci indurrebbero ad attribuirlo col catalogo al suaccennato maestro; ma studiatelo a seconda del metodo suindicato ed il quadro stesso finirà a dare una risposta ben diversa. Vediamo subito che le forme non porgono i tratti distintivi del graziosissimo pittore, il disegno e il modellato sono vuoti e pesanti, il colorito monotono e opaco, quelle profonde qualità che sono la vita e l'anima di un quadro, quella misteriosa intuizione dello spirito del maestro che noi risentiamo davanti a ogni vero capolavoro mancano completamente, e comprendiamo che siamo dinanzi a una povera copia di qualche sconosciuto imitatore. Come altro esempio cito certa Maddalena (una volta facente parte della collezione Northwick prestata dal signor Erle Drax) che è pure attribuita al Luini. All'infuori della caratteristica generale comune a tutti i pittori provenienti dalla medesima scuola lombarda, noi non sapremmo trovare alcuna analogia fra questo quadro e le vere tavole del Luini appese alle pareti di questa sala; d'altra parte esso è sì intimamente connesso ad un altro artista da non lasciare nessun dubbio sulla sua fede di nascita. Il tipo della testa, le forme, il colorito e l'espressione sono tutte caratteristiche di Gianpietrino, pittore, del quale fra breve parleremo.

Uno dei primitivi maestri lombardi, del quale ritroviamo il nome nella New Gallery, è Vincenzo Foppa, pittore di vaglia e fondatore di una scuola tanto nelle sua città nativa

di Brescia quanto in quella di Milano. A lui viene ragionevolmente attribuito un ritratto in profilo di uomo (n. 238) prestato dal signor Alfredo Morrison. Il disegno severo e la caratteristica potente di questo ritratto, richiamano alla mente qualche ultimo lavoro del Foppa, e specialmente alcune teste nel suo affresco del Martirio di San Sebastiano, proveniente da Santa Maria di Brera, ed altre a chiaroscuro nell'affresco del 1485 che si trovano ambedue nella Galleria di Brera.

L'allievo del Foppa, Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, è rappresentato da una splendida e ben conservata pittura rappresentante Sant'Agostino con un devoto inginocchiato al suo fianco (sala II, n. 127) già costituente il lato sinistro di una pala d'altare che pare fosse eseguita per la Certosa di Pavia. Tutta propria del maestro è la calma dignitosa della rappresentazione; l'armonia del colorito, la tinta grigiastrea delle carni, il genere del paesaggio, la forma ed il disegno dell'orecchio, che si ripete invariabilmente in ogni suo lavoro, tanto negli affreschi nelle remote città dell'Italia settentrionale, quanto nelle pitture disseminate nelle varie Gallerie d'Europa.

È un gran peccato che questa pala d'altare sia stata divisa e dispersa. Non abbiamo nessun indizio del soggetto della tavola del centro, e ignoriamo se esista tuttora. Le parti laterali furono viste da Crowe e Cavalcaselle nel palazzo Litta a Milano. Trasportate a Londra, furono nel 1872 vendute all'asta presso Christie: al signor Hucks Gibbs toccò in sorte il Sant'Agostino e lo possiede tuttora; l'altra tavola che rappresenta la devota sotto la protezione di San Pietro Martire, coll'episodio in piccolo della sua morte nello sfondo, fu venduta dapprima al signor Martino Colnaghi, ed ora si trova al Louvre.

Meritano uno studio accurato un gruppo d'interessanti ritratti nella Galleria nord. Il più importante è quello prestato dal signor Fuller Maitland (n. 185) che porta la firma del pittore e la data del 1494. È opera di quell'attraente Ambrogio de Predis, la cui esistenza fu per tre secoli completamente ignorata. La sua propria firma sul ritratto da lui eseguito dell'imperatore Massimiliano a Vienna fu fino a poco tempo fa interpretato per la firma del Borgognone (cosa che sembrerebbe incredibile oggidi); il suo monogramma sul ritratto esposto alla New Gallery, composto da un allacciamento delle lettere AMBPR passava per essere quello del rappresentato e il quadro fu attribuito a Leonardo, al quale inoltre furono ascritte pure altre opere non firmate. È solo dal 1880 che fu rimesso nella sua vera luce il pittore e a Morelli precisamente spetta il merito della sua risuscitazione nella storia dell'arte.

Ora sappiamo che nel 1482 il de Predis era il ritrattista favorito di Ludovico Sforza e molto ricercato a Milano. Oltre al ritratto di Massimiliano ve ne è una dozzina d'altri (fra questi anche alcuni di membri della famiglia Sforza) e parecchi disegni che per ragioni convincenti vengono dalla critica morelliana ascritti a lui. Siamo persuasi poi che la lista delle sue opere non è ancora completa, poichè chissà quanti lavori di questo artista dimenticato giacciono ancora sepolti in gallerie private.

Il quadro nella New Gallery, di proprietà del signor Fuller Maitland, rappresenta un giovane ventenne chiamato, secondo la tradizione, Francesco di Bartolomeo Archinto, che sotto al regno di Luigi XII fu fatto governatore di Chiavenna e morì nel 1551.<sup>1</sup> Sino alla metà di questo secolo il ritratto fu in possesso della famiglia dei conti Archinto di Milano, e, cosa interessante a sapere si è, che il Morelli lo vide nel 1847, e ne parlò con entusiasmo in una lettera a un suo amico (pubblicata recentemente); ma non avendo ancora intrapreso sul serio lo studio dell'arte lo giudicò egli pure un Leonardo, al quale era attribuito (fig. 10<sup>a</sup>).

Un altro ritratto nella New Gallery per avventura si potrebbe credere di Ambrogio in età più matura; ma sgraziatamente è tanto ristaurato da non permettere oramai un giudizio sicuro. Viene attribuito a Pietro Pollajuolo, ma rammenta molto, certo ritratto della Galleria

<sup>1</sup> Questa tradizione per verità non è molto attendibile, da che pare fosse basata essenzialmente

sul monogramma, che veniva interpretato in relazione al rappresentato e non al pittore.

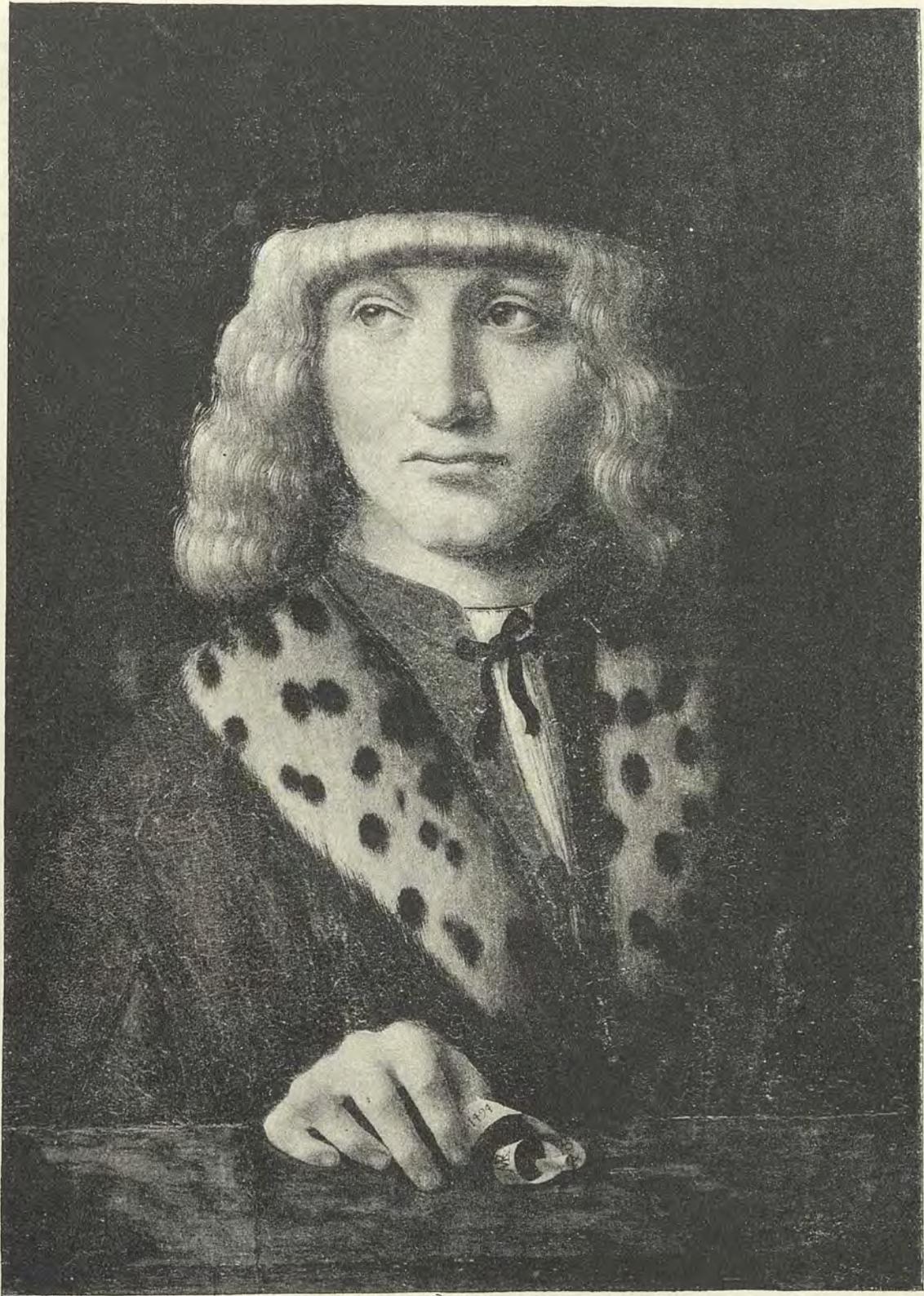


FIG. 10<sup>a</sup>. - RITRATTO DI GIOVANE GENTILUOMO  
OPERA AUTENTICA DI AMBROGIO DE PREDIS, PRESSO IL SIGNOR FULLER MAITLAND



FIG. 11<sup>a</sup>. - PROFILO DI GENTILDONNA, DI BERNARDINO DE' CONTI  
(Proprietà del signor A. Morrison)



FIG. 12<sup>a</sup>. - PROFILO DI GENTILUOMO, DELLO STESSO  
(Proprietà G. Batt. Vittadini. Fotografia Dubray, Milano)

degli Uffizi (dove Morelli riconosce la mano di de Predis) colà esposto come immagine di Gio. Galeazzo Sforza, dipinta da Antonio, fratello di Piero Pollajuolo, se non che le denominazioni di entrambi i quadri sono lungi dalla verità. Sono entrambi svisati dai restauri, dalle vernici, dalla polvere. Ripristinati debitamente si può credere rivelerebbero il loro autore ad evidenza.

Da Ambrogio de Predis passiamo a Bernardino de' Conti di Pavia, del quale ignoriamo completamente la storia, ma lo sviluppo artistico del quale viene in certo modo a manifestarsi in un discreto numero di opere per lo più firmate e datate. Quelle della sua età giovanile risentono l'influenza del Foppa e del suo allievo Civerchio; nella prima metà del XVI secolo comincia a modificarsi e a tener dietro al genere di Leonardo e del de Predis: l'influenza di quest'ultima è maggiormente sentita nei suoi ritratti. Quel simpatico profilo di gentildonna milanese (n. 260) prestato dal signor Morrison ne è un esempio, e può essere classificato con vari altri che si trovano a Varallo (Galleria), a Torino (marchese d'Angrogna), e a Milano (collezione Vittadini). Il portamento della testa è molto fino, benchè un po' sciupato. Il rimanente della figura tende al tozzo; il fondo oscuro è stato sfregato, a segno da lasciar trasparire qua e là l'imprimitura rossa della tavola.

Nella New Gallery il ritratto fu esposto col nome del Boltraffio, artista che non vuol essere confuso con Bernardino, mentre nella collezione dei conti Castelbarco di Milano veniva attribuito a Leonardo da Vinci. Il concetto dell'opera in genere, le pallide tinte delle carni ed ogni particolare nel disegno parlano di Bernardino, e a persuadercene viepiù basti confrontare questo ritratto con quello firmato, di proprietà del signor Giovanni Battista Vittadini, il quale, come ebbe giustamente ad osservare il suo possessore, ci si presenterebbe quasi per un riscontro al precedente, se il profilo non fosse tenuto nella stessa direzione dell'effigie femminile (fig. 11<sup>a</sup> e 12<sup>a</sup>).<sup>1</sup>

Più dubbio è l'autore di un altro ritratto, che viene attribuito al Bramantino (di proprietà Captain Holford, n. 253), la cui paternità è ancora un problema da risolvere. Il modellato fiacco delle mani, delle braccia e del vestito sono in perfetta contraddizione colla potente vitalità della testa. Sul catalogo troviamo la data 1520, quantunque sul cartellino pare di leggere 1512. Il dipinto tuttavia si direbbe di tempo anteriore, vale a dire presumibilmente dell'ultimo decennio del XV secolo. Quanto ai nomi d'autore fin qui proposti non ve n'è alcuno che riesca a persuaderci. Quello del Bramantino vuol essere respinto dal momento che il ritratto non porge alcuna somiglianza colle opere di lui nel Milanese; nè si saprebbe additare d'altronde alcun ritratto di lui, per cui una simile denominazione avesse a trovarsi giustificata.

È egualmente impossibile che sia stato eseguito da quel camaleontico pittore del Bartolomeo Veneto al quale in questi ultimi tempi fu attribuita la creazione di tele le più disperate. Il suo quadro firmato si potè da tutti osservare nella National Gallery e non ha alcun rapporto col suaccennato. Alcuni poi vogliono che sia una copia; ma, chi osservi la vita e l'energia d'espressione della testa, non può essere di questo parere; nè si saprebbe aggiudicare ad Andrea Solario, la cui maniera di modellare è affatto diversa dai procedimenti tenuti in questo ritratto. Che sia opera della fresca età di un pittore lombardo ci pare certo; e non è da negare che sia stato un artista spiritoso ed efficace. Non avendo visto il ritratto della Galleria Torlonia a Roma, che si dice avere una grande somiglianza con questo, non osiamo asserire che sia della stessa mano; ma anche quello è un quadro di autore sconosciuto: nel catalogo Torlonia è citato come opera di Holbein (n. 69)!

La New Gallery presentava un bellissimo quadro del Solario, anteriore alla sua opera leonardesca: rappresenta la Madonna in un paesaggio, che adora il Bambino, con Angeli

<sup>1</sup> Il ritratto maschile, d'ignoto distinto personaggio, forse appartenente al seguito di re Carlo VIII, da poichè il quadro proviene dalla Francia, è segnato

a piene lettere in caratteri romani nel modo seguente: BERNARDINUS DE COMITE DE MĪLO PINXIT 1500 DIE IV NOVBER.

ai lati. Pochi anni fa fu venduto a Londra sotto l'assurdo nome del Perugino, e, tornato in Italia, gli venne cancellato questo falso battesimo e ridato quello del Solario. Per un altro sbaglio incomprensibile fu catalogato nella New Gallery come Bramantino, certamente non per colpa del distinto conoscitore che lo prestò.

Nella West Gallery eravi poi una piccola Madonna col Bambino, attribuita nel catalogo al Solario, mentre nella cornice si legge il nome di Andrea Verrocchio. Questa denominazione si spiega dell'essere stato l'*Ave Maria* (tracciata sulla veste della Vergine), da un falsificatore mutato in "A. Verroc.," Al postutto il quadro non è che un pasticcio di scarso valore.

A Burlington House era esposta una autentica ed interessante Madonnina di Solario (n. 118) di una nitidezza d'esecuzione quasi fiamminga, arieggiante la scuola d'Anversa. Non è da negare, con tutto ciò che sia indubitatamente di sua mano. Appartiene a quell'epoca matura della sua vita nella quale ebbe a produrre il Riposo nella fuga in Egitto (del 1515), l'*Ecce Homo* della collezione Poldi, e un ritratto di donna suonante il liuto, nella raccolta della signorina Hertz a Roma.

È quasi inutile far osservare che dei quadri attribuiti a Leonardo non uno appartiene al grande maestro, ed è inconcepibile come siasi potuto dare il suo nome a certa bruttissima mezza figura d'uomo, detto re Davide; nè è da credersi che ciò sia stato inteso sul serio.

Le due tavole di San Giovanni in mezza figura sono presumibilmente del Salaino, generalmente conosciuto come scolaro di Leonardo; quantunque il maestro nel suo testamento lo denominasse suo domestico.

Nel libro del Vasari leggiamo che fu un suo favorito, che posò per lui come modello e dipinse vari quadri a Milano che Leonardo si degnò di ritoccare. Coll'andar del tempo molti di questi vennero poi attribuiti al maestro stesso. Le due tavole summenominate sono di certo della stessa mano come una figura al vero con sfondo di paesaggio nell'Ambrosiana ed un'altra al Louvre, generalmente considerata per opera del Salaino. I suoi lavori non si possono dire di sentimento e d'esecuzione molto fine. Nulladimeno il pittore manifesta un non so che d'individuale, per quanto rozzo, molto subordinato bensì a quanto apparisce nei migliori scolari del grande maestro.

La più leonardesca di composizione fra le altre opere ascritte al gran Fiorentino, è lo studio di una testa in chiaroscuro. Però non è possibile accettarlo come autentico e neppure come lavoro dell'epoca sua; ci fece, dobbiamo confessarlo, un'impressione piuttosto moderna; ci sovviene che uno studio simile si trova nella Galleria di Parma; se sia quello l'originale poi è cosa che vuole essere indagata sopra luogo.

Passiamo ora a quel gruppo di pittori lombardi che uscirono dalla Scuola di Leonardo ed ebbero strette relazioni con lui. Il più largamente dotato ed originale fra tutti fu Giovanni Antonio de' Bazzi, detto il Sodoma, fondatore alla sua volta di una Scuola a Siena. Il San Gerolamo (n. 207, del signor Mond) è opera importante, benchè non appartenga alla sua fresca età. Secondo ogni probabilità fu eseguito fra gli anni 1518 e 1526, allorchè si trovava, come si crede, di nuovo nell'Italia settentrionale, periodo nel quale il colorito suo diviene più fosco, le ombre nere, in ispecie nelle carnagioni. Il magnifico paesaggio entro il quale sta inginocchiato il Santo, ci ricorda quello del San Sebastiano degli Uffizi (commesso al pittore dalla Compagnia di San Bastiano di Camollia nel 1525), non che anche quello del San Michele, opera molto danneggiata, che ora si vede nel Museo civico a Milano. Il San Gerolamo fu comprato al Monte di pietà a Roma dal senatore Morelli; più tardi passò dalla di lui collezione in quella del suo possessore attuale. La Pietà, n. 167, opera di piccola dimensione appartenente al dottor Richter, vuol essere pure di tempo avanzato, mentre la Madonna col Bambino (n. 225) viene indicata come opera giovanile. Le forme mostrano una certa relazione col maestro, ma studiandola accuratamente vediamo che in ogni particolare non apparisce degna di lui. L'espressione della Madonna è vuota,

il Bambino è scorretto nel disegno e il paesaggio non ha quel carattere spiccato che distingue ogni opera autentica del Sodoma.

Mirabilmente rappresentato invece era un altro scolare di Leonardo, Giovanni Pietro Ricci, detto Gianpietrino, che in un certo periodo del suo sviluppo artistico deve avere avuto strette relazioni col Sodoma. Prova innegabile di questo l'abbiamo nella sua opera giovanile, una graziosa Madonnina col Bambino (n. 168), proprietà del signor Hallam Murray.



FIG. 13<sup>a</sup>. - MADONNA COL BAMBINO, DI GIANPIETRINO

(Proprietà Hallam Murray)

Anteriormente si trovava nella collezione del conte Giberto Borromeo, a Milano, dalla quale passò nel 1864 in possesso del celebre editore signor John Murray. Una seconda Madonna (n. 176, dello stesso signore), di grande attrattiva, ci mostra un fare più sviluppato ed è da riferire a quell'epoca nella quale, come ci dice il Vasari, Gianpietrino insieme con altri artisti risentirono l'influenza del paesista Bernazzano. È vero che non abbiamo opere di codesto pittore a meno che tale sia lo sfondo di paesaggio nel rinomato Battesimo di Cristo del palazzo Scotti a Milano, che è tradizionalmente ascritto al Bernazzano. Alcune pitture però, che nel paesaggio hanno tutte un carattere simile, danno conferma alle parole dell'Areino. Fra queste sarebbe da nominare la Madonna (n. 222) della New Gallery di Cesare da Sesto (quasi il duplicato della sua pittura a Brera), una piccola compo-

sizione di mano di Gianpietrino nel Museo Poldi (sala ultima), il suaccennato suo quadro della New Gallery (n. 176) ed altri esemplari. La Madonna di Gianpietrino (n. 176) proviene dalla collezione della contessa Adelaide Garimberti di Parma e fu comprata dal signor Murray nel 1883. Tanto questa quanto il n. 168 furono veduti dal senatore Morrelli nel 1887 e sono da lui rammentati nel suo terzo volume a pagina 127 (in nota).<sup>1</sup> Il n. 176 fu, come pare, una composizione che piaceva molto agli amatori d'arte e ne esi-



FIG. 14<sup>a</sup>. - MADONNA COL BAMBINO, FONDO A PAESAGGIO, DELLO STESSO

(Proprietà Hallam Murray)

stano diverse copie con variazioni; fra queste dobbiamo classificare il n. 186 della New Gallery, appartenente al signor Willett, poichè non può in nessun modo essere considerato come originale.

Abbiamo già ragionato della Maddalena (n. 179) come di un bellissimo esemplare della maniera leonardesca di Gianpietrino, ma vi è pure un'altra pittura autentica del maestro, v. a d. il ritratto di una signora cogli attributi della Maddalena (n. 195, proprietà di Mr. Wickham Flower). Viene erroneamente ascritto al Solario, laddove è caratteristico in

<sup>1</sup> Alla gentilezza del proprietario andiamo debitori del favore di aver fatto fotografare i quadri, di cui ci piace porgere il facsimile nelle unite figure 13<sup>a</sup> e 14<sup>a</sup>.

tutto per Gianpietrino; l'espressione, la forma della mano, il colore vivo del panneggiamento è simile nel suo quadro della Galleria Esterhazy a Budapesth, e così pure in altre sue opere a Milano, per esempio, nella Pinacoteca di Brera, nella collezione Borromeo e nel palazzo arcivescovile. Il colorito liscio e vitreo, un non so che di ammanierato ci indicano il suo ultimo periodo, epoca in cui la sua bottega fu ricercata dagli artisti fiamminghi; ma il quadro non è certo da attribuire a mano settentrionale, come vogliono alcuni scrittori recenti.

Un altro scolare leonardesco lo incontrammo sotto il n. 175. Vi è la Madonna che tiene in grembo il Bambino, a destra il San Giovannino inginocchiato; di là di un parapetto si vede un paesaggio di tinte oscure. Ci pare un'opera caratteristica e buona di Marco d'Oggionno, al quale viene anche ascritto.

Di Luini, il cosiddetto Raffaello della Scuola milanese, si trovavano alcuni quadri preziosissimi. Non possiamo però ammettere come opera sua il Cristo in mezza figura (n. 170). È una misera e fiacca copia del Cristo nel celebre quadro di Luini nella Galleria Nazionale, dove è raffigurato in mezzo ai dottori. Né è altrimenti degna del suo nome la Madonna della raccolta Wellington, come già si è accennato.

Ignoriamo se sussiste tuttora l'originale di codesta composizione; sappiamo bensì che un altro esemplare di poco valore si trova nella raccolta di Lady Wallace, raccolta scelta, che possiede tuttavia un'opera giovanile del maestro, appartenente a quel gruppo di pitture che dà prova innegabile della discendenza artistica del Luini da Borgognone.

Otto tavole bellissime nella New Gallery, provenienti da diverse collezioni, formavano parte in origine di una pala d'altare: rappresentano la Natività, i santi Stefano, Alessandro, Caterina d'Alessandria e Marta e la predella rappresentante il Martirio di tre Santi. Consta che si trovavano tutti altra volta nella collezione Passalacqua a Milano, da dove furono venduti all'estero. La Natività somiglia molto nella composizione all'affresco nel chiostro della chiesa dell'Incoronata a Saronno e ci pare ragionevole ascriverla al tempo maturo del Luini, verso il 1525. Ha sofferto danni sensibili, tali cioè da renderla ormai quasi priva di attrattiva; le altre tavole sono invece ottimamente conservate; i santi sono figure dignitose, di concetto nobile, e la predella, piena com'è di motivi graziosi, è un vero gioiello nel sentimento delizioso e nell'esecuzione.

Un altro tesoro di gran pregio e di importanza per la storia dell'arte è il ritratto muliebri (n. 202), essendo questo, se non isbagliamo, l'unico ritratto di donna che possediamo di mano del Luini (fig. 15<sup>a</sup>). L'incanto che circonda quell'opera mirabile, la soave grazia del concetto, il fino sentimento della testa sono tali che ci facevano sospettare una volta che fosse opera di Giovan Antonio Bazzi; ma studiandolo accuratamente siamo giunti alla conclusione che l'attribuzione al Luini fosse giustissima, e confrontandolo colla Venere della collezione Mond non si può aver su questo conto il minimo dubbio; parrebbe inoltre che in entrambi i dipinti fosse rappresentata la stessa persona.

Di Gaudenzio Ferrari abbiamo uno splendido quadro: La Sacra Famiglia in un paesaggio, con angeli e il devoto inginocchiato (fig. 16<sup>a</sup>). Per quanto sappiamo è l'unica sua opera in Inghilterra, e lo rappresenta degnamente; ben inteso per quanto un quadro da cavalletto può mai rappresentare un maestro che tanto si distinse nella pittura d'affresco. In verità vi è soltanto modo di studiarlo adeguatamente nel proprio suo paese, nelle città e nei villaggi dell'Italia settentrionale, dove si ha la possibilità di apprezzare i suoi meriti straordinari. Chi conosce i suoi affreschi e le sue ancone grandi nella Val Sesia, a Vercelli, Novara, Saronno e Busto Arsizio; a Torino, Bergamo, Milano, Arona ed in altri luoghi, sa che merita indubitatamente di esser annoverato fra i più efficaci e grandiosi maestri italiani. La piccola Madonna N. 235 prestata da Mr. Willett e attribuita a Gaudenzio non è certo di sua mano; porta l'impronta di un pittore vercellese le cui opere incontriamo nella Val Sesia ed a Torino.

E così siamo giunti alla fine delle opere lombarde d'importanza in codesta galleria.



FIG. 15<sup>a</sup>. - RITRATTO MULIEBRE, DI BERNARDINO LUINI

(Già esposto alla New Gallery)

\*  
\* \*

Prima di passare ai pittori della scuola veneta vogliamo rammentare quel poco che si riferiva agli artisti parmigiani.

Anzi tutto va osservato in proposito che quanto stava esposto sotto il nome di Correggio (ben sette capi tra quadri e disegni) non portava l'impronta genuina di lui ed era in genere roba di mediocre valore. È bensì un buon dipinto quello rappresentante la Vergine col Bambino, messa in mezzo dalle due Sante Caterina da Siena e d'Alessandria (proprietà di lord Northbrook) dato alla scuola del Correggio e nel quale si ravvisa in realtà la mano di Michelangelo Anselmi. Questo pittore di vivace ingegno, uscito, come vuoi, dalla scuola del Sodoma, passò da Siena a Parma, dove ebbe ad esercitare un'influenza sensibile sul Parmigianino.

Di quest'ultimo raro artista poi trovavansi nell'Esposizione di Burlington House due degni dipinti, vale a dire una Madonna col putto, in compagnia del San Giovannino e di Santa Caterina, posti in luminosa campagna, splendente quasi a guisa di uno smalto di Limoges (proprietà del signor C. Morrison) e un nobile ritratto d'uomo, appartenente al duca di Abercorn, condotto con un armonico tono argentino. Dall'occhio esperto del dott. J. P. Richter fu riconosciuto senza peritanza quale opera dell'insigne parmigiano, non ostante figurasse all'Esposizione quale prodotto di Raffaello Sanzio.

## IV.

## I Veneti.

In una nota posta in principio del catalogo della New Gallery, i direttori osservano che l'arte di Venezia, di Padova, Verona, Bologna e Ferrara non venne presa in considerazione quest'anno, essendo loro intenzione d'organizzare un'Esposizione speciale di dette scuole nell'anno prossimo, promessa che desta il plauso sincero e la riconoscenza di ogni studioso dell'arte italiana, cui sia dato approfittarne. E davvero non è poca cosa quando consideriamo a quanta fatica, a quanti impegni siasi sobbarcata la piccola schiera che costituisce il Comitato nel condurre a termine, come fece quest'anno, un'impresa così difficile e complicata, e riuscita poi brillante e soddisfacente in alto grado.

Quanto all'osservazione che non vi fosse rappresentata l'arte di Venezia e di Verona, non è da prendersi a piè della lettera, da poi che alcune poche opere di quelle scuole pur vi entrarono, sebbene quasi all'impensata, vale a dire essendo state considerate come appartenenti ad altre scuole. E poichè nelle sale di Burlington House furono riunite la maggior parte di queste opere, vogliamo, al converso dell'ordine finora seguito, fermarci essenzialmente in quelle sale, accennando i quadri della New Gallery soltanto a riscontro di questi.

La più antica opera della scuola veneta ed anche una delle più preziose della raccolta, è la Madonna col Bambino N. 142 di Giovanni Bellini. Intorno a codesta tavola interessantissima non possiamo far di meglio che citare le parole di persona tanto competente quanto il dottor Jean Paul Richter, pubblicate in un giornale artistico tedesco: "Un'opera giovanile della Madonna che adora il Bambino addormentato sopra un cuscino. Il motivo fu analogamente trattato da Bartolomeo e da Alvise Vivarini. Nello stile si avvicina alle Madonne della collezione G. Frizzoni e della prima cappella a sinistra in Santa Maria dell'Orto a Venezia. Il celeste chiaro del manto della Vergine che non si suol riscontrare nel Bellini di tempo più avanzato, ricorre tanto costi quanto nella Croci-



FIG. 16<sup>a</sup>. - IL BAMBINO NEONATO

CIRCONDATO DA ANGELI, DALLA MADONNA, DA SAN GIUSEPPE E DA UN CARDINALE, DI GAUDENZIO FERRARI  
(Proprietà del capitano Holford)

fissione del Museo Correr e nel Cristo all'Orto della Galleria Nazionale di Londra. La maniera di trattare il piano paese, i colli, le strade a larghi giri serpeggianti è una prova di più della sua origine bellinesca. Il quadro, ottimamente conservato, potrebb'essere stato eseguito verso l'anno 1470. „ (Vedi *Zeitschrift für bildende Kunst*, marzo 1894, p. 148).

Nella scuola di Giovanni Bellini furono ammaestrati, come ognuno sa, un gran numero di scolari di tendenze molto diverse, e fra questi vi sono parecchi che rimasero finora anonimi. Nella dignitosa Madonna N. 143, abbiamo il lavoro di uno di codesti pittori sconosciuti, perchè per conto nostro, non ci è possibile ammettere che sia opera nè del Catena, nè del Bissolo. È bensì dello stesso pittore qual che si sia, che fu l'autore di tre quadri a Venezia, cioè: uno nel palazzo Giovanelli nella sala stessa dove si ammira il celebre quadro di Giorgione, uno nella chiesa San Trovaso e un terzo nella sacrestia della chiesa del Redentore, lodato dalle guide quale opera pregiata di Bellini. Si osserva lo stesso fare tanto in questi tre quadri, quanto nella Madonna appartenente a lord Northbrook. Il tipo della Vergine e del Bambino, la maniera molto individuale di disegnare e posare la mano e di trattare i panneggiamenti sono del tutto simili in queste quattro pitture e non sarebbe forse troppo difficile nominare ancora altri esemplari della stessa mano.

Di Catena s'ebbe sotto il N. 149 un'opera giovanile la cui autenticità è attestata dal nome dell'artista iscritto sul parapetto: Vizenzius Chatena p. Vi è raffigurata la Vergine col Bambino fra San Giovanni Battista e Santa Barbara, figure di una secchezza di disegno primitiva, notevole; davanti poi ritrasse i devoti, due teste energiche e ben individuali. Secondo il dottore Richter, codesta tavola mostra affinità con due opere giovanili di Catena nella Galleria di Budapesth.

Di un tempo molto più avanzato è l'interessante ed originale composizione (N. 157) rappresentante la consegna delle chiavi a San Pietro per parte del Redentore, in presenza di tre avvenenti giovani donne: la Fede, la Speranza e la Carità. Il colorito è lucente e di un'armonia ammaliante; la donna più a sinistra indossa una veste di verde succoso, quella in mezzo è vestita interamente in abito dalla tinta rossa, tanto caratteristica per la scuola veneziana, mentre la terza figura, una donna bionda bionda è vestita di bianco e spicca sopra il fondo di cielo chiaro, arditezza codesta singolare da parte del pittore, ma di un successo completo, essendo l'effetto di queste tre figure incantevole oltre ogni dire. La parte sinistra del quadro è discretamente conservata, laddove il Cristo seduto a destra è tanto ristaurato da parere quasi moderno. Una copia antica di codesta tavola si trova nel Museo del Prado a Madrid. Ne fa menzione l'egregio dottore G. Frizzoni nel suo interessante articolo intorno a codesta Galleria, accennando che la copia di Madrid potrebb'essere di mano di Rocco Marconi.

La tavola N. 145 rappresenta il San Girolamo seduto in una grotta, con in fondo un paesaggio; nell'angolo sinistro del quadro si legge, benchè con difficoltà, l'iscrizione: Joannes Bellinus MCCCCCV, dalla quale però non dobbiamo lasciarci ingannare. Il quadro è evidentemente opera di bottega e si avvicina più al fare del Basaiti che di altro pittore. Nel disegno del santo, nel celeste chiaro del suo panneggiamento e soprattutto nel carattere del primo piano colle pietruzze tonde si ravvisa un fare molto simile a quello nel quadro autentico di Basaiti nell'Accademia di belle arti a Venezia, non che in altre sue pitture. Non è possibile discernere in quel San Girolamo la maniera del Cima, al quale lo vogliono attribuito alcuni critici; giova invece constatare che nella più recente pubblicazione intorno alla pittura veneziana sta annoverato fra le opere di Basaiti (vedi *The Venetian Painters of the Renaissance*, by Bernhard Berenson, p. 82). Il soggetto più o meno variato s'incontra spesse volte nella scuola veneta di quest'epoca, generalmente in piccole dimensioni; secondo ogni probabilità poi, il prototipo di tutti risale ad una invenzione del caposcuola Giovanni Bellini. Due esemplari se ne trovano, per citare soltanto alcuni, nella Galleria Nazionale, di mano rispettivamente del Cima e del Basaiti. Così pure av-



Fig. 17a. - SANT'UBERTO, DI VITTOR PISANO

(Dalla collezione Ashburnham)

vene uno nel palazzo Giovanelli a Venezia con un paesaggio condotto con ottima diligenza, quivi attribuito al Tiziano, laddove ben osservato si scopre parimenti per un'opera del Cima, come giustamente ebbe già a riconoscere il Morelli, al quale deve anche la rettifica portata nella Pinacoteca di Brera, a proposito di altra tavoletta dello stesso soggetto, da prima erroneamente attribuita al Basaiti, ora ammessa quale altro prodotto del Cima, sempre in base ad una oculata osservazione delle forme.

A Cima da Conegliano è attribuito a Burlington House una figura grande al vero del *Salvator mundi* (N. 150), ma è troppo debole in ogni particolare per quell'attraente pittore e non può essere considerata se non come copia con notevoli varianti della ben conosciuta tavola della Galleria di Dresda; serviva altre volte quest'ultima di pala d'altare nella cappella de' Greci in quella città ed era in allora attribuita a Giovanni Bellini. Al dottore Richter spetta l'onore di avere scoperto un'opera di Vittore Carpaccio nella New Gallery, nascosta sotto il nome del fiorentino Domenico Ghirlandaio. È questo il ritratto muliebre N. 159, di un incanto, di una semplicità di concetto e di una grazia che meglio si sente di quello che si possa descrivere. Ha sofferto guasti in alcuni particolari; gli occhi non stanno più correttamente al loro posto; ma ogni fine dettaglio, il ricamo sul corsaletto di codesta avvenente donna, l'ornato di gioielli che le adornano il collo, a guisa di due torcie ardenti, sono originalissimi e non è possibile convenire nell'avviso di alcuni critici, che vi vogliono i danni così grandi da rendere il ritratto assolutamente senza valore. Nel bel quadro del Carpaccio nella Galleria di Vienna il critico tedesco trovò la conferma della sua congettura ed anche in alcuni quadri a Venezia gli studiosi troveranno una piena conferma dell'attribuzione.

Di Carlo Crivelli, lo scolare dello Squarcione, la collezione di Burlington House teneva un prezioso quadretto, proprietà di lord Northbrook. Rappresenta la Madonna ritta dietro ad un parapetto, indossante un mantello di broccato e portante in testa una cuffia bianca ornata di una filza di perle; il Bambino seduto sopra un cuscinetto tiene con ambe le mani un uccellino; appesa in alto sulla tenda rossa è una ghirlanda di frutta a destra e a sinistra della quale tenda si vede un paesaggio condotto con meravigliosa finezza. Benchè talvolta rigido e secco nel disegno ed esagerato nell'espressione, il Crivelli è un maestro eminentemente originale, per l'ingenuità sua anche affascinante in alto grado; gli accessori ne' suoi quadri poi sono sempre condotti con una nitidezza ed un realismo nell'esecuzione veramente stupendo. Il Crivelli ha inoltre altro grandissimo merito, ed è quello che le sue opere sono giunte sino a noi in uno stato che rende fortunatamente superfluo in generale qualsiasi lavoro di restauro, grazie alla resistenza straordinaria de' suoi colori condotti a tempera. Tale il caso di codesta Madonnina di Burlington House, la quale è segnata: *Opus Karoli Crivelli Veneti*, e vuolsi collocare fra le opere della sua fresca età, benchè posteriore alla sua interessante opera giovanile nella Galleria di Verona che dà prova incontestabile della sua discendenza artistica dallo Squarcione.<sup>1</sup>

La Vergine col Bambino n. 148, che ha affinità nella composizione con un quadro della Galleria di Berlino, non è certamente del grande Andrea Mantegna, e neppure di Bartolommeo Vivarini; lasciamolo per ora senza nome, perchè dobbiamo confessare di non conoscere abbastanza il maestro, al quale lo vorrebbe attribuito un distinto conoscitore. Ad ogni modo avrebbe ad essere opera giovanile, alquanto timida nel disegno.

Non è possibile essere d'accordo col catalogo della New Gallery, intorno ai ritratti numeri 132, 137. Chi conosce Antonello da Messina nella Galleria Nazionale (per non andare più lontano) e nell'unico e prezioso suo disegno della collezione Malcolm (ora esposto nel British Museum) vedrà subito che quei ritratti sono infinitamente inferiori a questi e che non possono in verun modo essere di mano di Antonello.

<sup>1</sup> Un quadretto dello stesso Crivelli, che ha qualche affinità col succitato e che deve appartenere certamente allo stesso tempo, trovasi esposto al South Kensington Museum.



Fig. 18<sup>a</sup>. - LA FLORA, DI PALMA VECCHIO  
(Dalla collezione Mond)

A Burlington House incontrammo pure un singolare quadretto attribuito ad Antonello, interessante anche per la circostanza dell'essere accuratamente descritto dall'anonimo moreliano. Ciò che scrisse quel fine conoscitore, che secondo ogni probabilità fu Marc' Antonio Michiel, 365 anni fa, è sempre il più sensato e più verosimile di tutto quel che è stato scritto intorno a questa tavoletta ai nostri giorni. Merita d'esser letto davanti al quadro stesso, e ci piace dunque citare qui le parole del Veneziano:

“ In Casa di M. Antonio Pasqualino, 1529.

“ El quadretto di S. Jeronimo che nel studio legge in abito cardinalesco, alcuni credono che el sii stato di mano de Antonello da Messina; ma li più, e più verisimilmente, l'attribuiscono a Gianes ovvero al Memelin, pittor antico ponentino: e cussi mostra quella maniera, benchè el volto è finito alla italiana; sicchè pare de mano de Jacometto. Li edifici sono alla ponentina, el paesetto è naturale, minuto e finito, e si vede oltra una finestra, e oltra la porta del studio, e pur fugge: e tutta l'opera, per sottilità, colori, disegno, forza, rilievo, è perfetta. Ivi sono ritratti un pavone, un cotorno e un bacil da barbiero espressamente. Nel scabello vi è finta una letterina attaccata aperta, che pare contener el nome del maestro, e nondimeno se si guarda sottilmente appresso non contiene lettera alcuna, ma è tutta finta. Altri credono che la figura sii stata rifatta da Jacometto Veneziano. „

Di fatti la critica moderna non giunge a conclusioni più soddisfacenti di quelle dell'anonimo; pare davvero che la figura del Santo sia stata rifatta di mano di un italiano, e potrebbe ben darsi di quel Jacometto, tante volte nominato dall'anonimo, ma del quale non siamo in grado finora di nominare una sola opera con sicurezza; tutti gli accessori invece sono, senza dubbio, pensati ed eseguiti in modo affatto fiammingo; certamente l'attribuzione ad Antonello da Messina non potrebbe venire indicata quale uno dei più felici fra i giudizi della critica recente.<sup>1</sup>

Il n. 209 della New Gallery è attribuito al contemporaneo di Antonello, Jacopo de' Barbari. Prescindendo da questo giudizio, sostenuto dai più arguti critici inglesi, ci pare molto incerto che vi sia rappresentata l'effigie del condottiere Bartolommeo Alviano. È vero che sul rovescio si legge su un cartellino incollato sulla tavola stessa: *Bartolommeo Liviano di Alviano*, ma tale scritto porta l'impronta della fine del secolo passato o dei primi anni del presente. Uno scritto più antico sul rovescio della tavola stessa non è più da decifrare: potrebbe darsi che l'iscrizione del cartellino fosse presa, in origine, da quest'ultima, ma fosse poi scorrettamente copiata. Una seconda iscrizione non è neppure leggibile; non è impossibile che si riferisca al nome del pittore e in anni posteriori venisse, forse con intenzione maliziosa, distrutta. La testimonianza del cartellino non basta per stabilire l'identità della persona ritratta, e se ci rivolgiamo alle medaglie del condottiere, del quale esistono parecchi esemplari (vedevase una nella New Gallery stessa), noteremo che il tipo è assai diverso da quello della pittura. Il quadro è proprietà della Società degli Antiquari, alla quale fu regalato dal reverendo Tommaso Kerrick, che ne aveva fatto l'acquisto nell'anno 1795.

Fra gli artisti veneziani del Cinquecento, abbiamo da rammentare alcuni squisiti e preziosissimi esemplari e il primo da nominare sarebbe il magnifico ritratto di Ferry Carondelet. (New Gallery, n. 243, proprietà Duke of Grafton). Seduto davanti ad una tavola, egli è in atto di dettare una lettera al suo segretario che gli sta accanto; a sinistra si vede uno che entra portando una lettera; a destra è un paesaggio; guardando quel delizioso paese di tinta così caratteristica, non possiamo dubitare un momento che l'autore fosse veneziano. E ben a ragione sono unanimi oramai tutti i critici nell'attribuire quello splendido capo d'opera a Sebastiano del Piombo; ogni parte, ogni dettaglio, porta l'impronta della sua

<sup>1</sup> Ora l'interessante quadretto ha trovato il suo posto stabile nella National Gallery, dove potrà essere ulteriormente studiato, paragonato e quindi determinato.

individualità. Non v'ha a dubitare che appartenga a quel gruppo di attraenti ed efficaci ritratti i quali sono da attribuire ai primi anni che il pittore passò a Roma, immediatamente dopo la sua partenza da Venezia, cioè fra il 1510 e 1513. Fra questi sono da nominare la "Dorotea", della Galleria di Berlino, un ritratto maschile nella Galleria Scarpa alla Motta del Friuli, la sedicente "Fornarina", della Tribuna della Galleria degli Uffizi, e il "Suonatore di violino", già della Galleria Sciarra. Non è a dubitare poi che codesto ritratto di Londra rappresenti proprio l'arcidiacono di Besançon, perchè tiene in mano una lettera indirizzatagli dall'Imperatore come segue:

*Honorabilj devoto no  
bis dilecto Ferrico Ca  
rõdelet. Archidiacono  
Bisuntino Consiliario  
Et Commissario suo  
In Urbi.*

Della dignità onde fu investito questo personaggio abbiamo fatto cenno anteriormente; anche del suo fratello Giovanni abbiamo due ritratti autentici, uno nella Galleria del Louvre nell'età di 48 anni; l'altro, dov'è rappresentato nella sua vecchiezza, nella Galleria di Monaco.

Quanto a Ferry, apparisce evidente, che trovandosi egli a Roma, dal 1510 al 1512, in qualità di Commissario dell'Imperatore presso la Curia Romana, si fosse fatto ritrarre in quegli anni dal pittore veneto che soggiornava nella stessa città. L'attribuzione del quadro a Raffaello non è nè più nè meno di un'assurdità. Nè è meno certo, che della somiglianza di composizione fra codesto ritratto e quello di papa Leone X di mano dell'Urbinate nel Palazzo Pitti, il veneziano non va debitore a nessuno, dappoichè il ritratto del Carondelet fu anteriore di parecchi anni a quello di papa Leone. Dopo il 1512 Sebastiano strinse amicizia con Michelangelo, e da quel tempo in poi il suo fare si avvicinò sempre più a quello del fiorentino. Al principio di questo suo secondo periodo romano è da attribuire la nobile Madonna della collezione Northbrook, cosa veramente stupenda nel grandioso suo disegno e nella composizione largamente pensata. Interessante inoltre vi è la fusione, per così dire, dell'elemento veneziano col michelangiolesco, perchè, mentre nella Madonna e nel Bambino, nel San Giovanni Battista e San Giuseppe, uno si accorge della predilezione di Sebastiano per i tipi e pel disegno del fiorentino, nel ritratto del devoto si mostra di nuovo affatto giorgionesco nel modo di sentire e di eseguire.

Un numero solo porta il nome di Tiziano; è questa la Madonna col Bambino (Burlington House, n. 110) appartenente agli ultimi anni del pittore. Anteriormente nella collezione Dudley, fu veduto quivi dal senatore Morelli, che lo considerava quale opera di alto valore. Alla vendita di codesta celebre raccolta, passava, insieme alla "Crocifissione", di Raffaello, e di altre opere di gran pregio, nella scelta collezione del signor Mond.

Uno splendido esemplare del trevigiano Paris Bordone è la "Disputa di Gesù fra i dottori": a sinistra, nella base di una colonna, il pittore segnò il proprio nome: *Bordonus*. Un'accurata descrizione di codesta pittura fu pubblicata in un discorso intorno a Paris Bordone letto nel 1831 agli alunni dell'Accademia di belle arti a Venezia, da Giuseppe Bianchetti. A quell'epoca il quadro si trovava in possesso di un signor Sivry che aveva comprato la Galleria intera del conte Tiepolo; più tardi il Bordone fu venduto all'estero e dopo essere passato per diverse collezioni private d'Inghilterra venne ultimamente fra le mani del dottor Richter che lo possiede tuttora.

Anche Leandro Bassano si trovava rappresentato in un buon esempio di un'Adorazione de' Pastori, n. 111.

Quanto ai due quadri di Bernardo Belotto, possono essere annoverati fra i suoi capolavori; il sole risplende proprio in codeste pitture, e neppure nella Galleria di Dresda, dove sono riuniti tanti suoi lavori di quell'epoca, si trovano opere da paragonare con

queste. Il n. 107 rappresenta la chiesa cattolica reale di Dresda in costruzione. Gli fa riscontro un'altra veduta della stessa città, dove il pittore, oltre ad aver firmato *Bernardo Bellotto, detto Canaletto*, disegnò anche la data *A. 1748*.

Fra le poche opere di scuola veronese vuolsi rammentare un gioiello di prima classe, la tavoletta con Sant'Uberto di mano di Vittore Pisano (collezione Ashburnham, New Gallery, n. 163, così bene conosciuta dalla critica, che non è necessario discorrerne (fig. 17<sup>a</sup>). La somiglianza fra questa e la tavola con San Giorgio e Sant'Antonio sotto la Madonna, nella Galleria Nazionale, è tanto palese che si stenta a credere che in tempo non tanto remoto andasse sotto il nome di Alberto Durerò!

Del quadro autentico di Liberale, attribuito senza ragione alcuna a Fra Filippo Lippi (New Gallery, 165), abbiamo già parlato; sotto i numeri 167, 171 di Burlington House poi s'ebbero due quadri non di gran pregio, ma autentici, di Nicolò Giolfino. Quanto al numero 22 della New Gallery, ascritto al Carotto, non è che una debole tavola di un suo imitatore.

L'arte di Brescia non si trovava rappresentata nella New Gallery; a Burlington House, invece, vedevasi un eccellente esemplare di Girolamo Savoldo, nel ritratto di un suonatore di flauto. Sulla cornice si legge il nome di Giorgione, benchè sul foglietto di musica appiccicato alla parete della stanza, nella quale si trova il grazioso musicante, il pittore bresciano si sia segnato: "Joanes Geronimus Savoldis de Brisia faciebat. „<sup>1</sup> Appartiene alla collezione di lord Amherst e denota bene in ogni particolare l'artista bresciano, in ispecie nel modo suo peculiare di lusingare la figura, nel colorito armonioso e fine, e nella forma dell'orecchio e delle mani.

L'essere venuta alla luce un'opera così bella dell'egregio artista è tanto più soddisfacente in quanto nelle collezioni pubbliche in Inghilterra non è rappresentato degnamente. L' "Adorazione dei pastori", legato alla Galleria Nazionale qualche anno fa, benchè tenga un posto d'onore nella Grande Sala dei Veneziani, non deve in verun modo esser considerato come di sua mano. Nessuno che conosca il nobile pittore di Brescia, in Italia, sarebbe disposto ad accettare come suo quel debole lavoro di un qualche pittore tizianesco.

Il Savoldo ci conduce a termine dei nostri studi sulle due Esposizioni tenutesi in Londra nei primi mesi dell'anno. A queste ha fatto seguito quella della Galleria di Grafton Street, Esposizione detta *delle belle donne* (Fair Women),<sup>2</sup> e quella dei Ferraresi e affini, mentre per l'anno prossimo già è indetta una mostra che dovrà essere dedicata esclusivamente ai maestri delle Scuole venete. Proposito questo tanto più lodevole e meritorio verso gli studiosi, in quanto la nobile impresa cui si sobbarca il Comitato, conviene dirlo schiettamente, è assai debolmente secondata dal pubblico, il quale anche quest'anno ha mostrato uno scarso interesse a quanto gli era stato allestito. Eppure, come già si accennò, non vi può essere tirocinio migliore per chiunque desideri acquistare conoscenze sode in materia d'arte, che quella di esercitarsi costantemente nel vedere, nell'esaminare, e nel confrontare le opere d'arte fra loro.

A simile pratica poi forniscono evidentemente occasioni preziose queste Esposizioni annuali, che riuniscono in un solo posto tante opere sparse solitamente ai quattro venti e spesse volte di difficile accesso all'amatore.

COSTANZA JOCELYN FFOULKES.

<sup>1</sup> Un altro esemplare con fondo di paesaggio fa parte della collezione di lord Wemyss in Scozia; è forse lo stesso quadro che per l'addietro si trovava nella collezione Muselli a Verona sotto il nome di Sebastiano del Piombo (vedi CAMPORI, *Raccolta di cataloghi*, p. 188 e CROWE e CAVALCASELLE, II, p. 439).

<sup>2</sup> Quella mostra non conteneva che sette ritratti italiani d'importanza, ma si può dire che ognuno fosse un capo d'opera. Notiamo qui soltanto il ma-

gnifico ritratto di donna detto d'Isabella d'Este, di mano del Pordenone (n. 7, coll. Mond), la "Lucrezia", di Lorenzo Lotto, così detta per ragione dell'interessante disegno di una Lucrezia che viene tenuto in mano dalla signora ritrattata (n. 9, coll. Holford); la "Flora", di Palma Vecchio (n. 8, coll. Mond, fig. 18<sup>a</sup>) e un ritratto muliebre di Paris Bordone ben caratteristico.

## MARCO PALMEZZANO E LE SUE OPERE

### IV.



A per quali ragioni mostreremo ch'egli dovette conoscere gli artisti ferraresi? Certo se a simile domanda si dovesse rispondere con documenti scritti, noi non potremmo sostenere il nostro asserto; ma convinti come siamo che la critica moderna ben a ragione si basa più che su qualunque altra prova, sui caratteri particolari che una data opera presenta quando è posta a confronto di opportuni termini di paragone, e da ciò trae argomento per giudicare: così noi che con amore e diligenza studiammo le pitture del forlivese veniamo appunto a riconoscere, specialmente nelle sue prime produzioni, i segni caratteristici della scuola ferrarese. Non sappiamo nè ci è necessario sapere quali artisti o quali composizioni appartenenti a detta scuola

abbiano ispirato il Palmezzano nella sua adolescenza artistica; nè sappiamo con certezza se il Tura, principal maestro, ferrarese abbia ad esempio operato nella Romagna, ma l'ignorare tali fatti non esclude certo la probabilità ch'ei vi sia stato o che taluno de'suoi allievi non giungesse fin qui, lasciandovi opere disperse poi o distrutte dal tempo. È noto, ad esempio, come Ercole Roberti che dalla scuola padovana e da quella più diretta del Tura ritrae, come dice il dottissimo Venturi,<sup>1</sup> la robusta tempra e l'amore dell'antico, fin dal 1479-81 in Bologna, avea dipinte con magistero le colossali pitture (la Passione di Cristo) nell'antica cappella Garganelli in San Pietro;<sup>2</sup> e come circa il 1482 dipingesse in Ravenna la grande pala d'altare per la chiesa di Santa Maria in Porto, esistente oggi nella Pinacoteca di Brera.<sup>3</sup> Questo artista che mostra tutti i caratteri del quattrocento e che gli appartiene completamente ( $\frac{1450}{1460}$  1496) è superiore al Palmezzano della prima maniera nelle composizioni "grandiose, nel movimento e nell'ardore drammatico" delle sue figure, ch'egli disegna con sicurezza di tratti rigorosi e decisi, con modellatura solida e potente, ma nelle forme somiglia, anzi ha molti punti di contatto col nostro artista; nello spezzare alquanto duro e tagliente delle pieghe, nella struttura dei suoi personaggi, un poco lunghi, e qualche volta rigidi; e come lui fu coloritore forte, robusto e valente.

<sup>1</sup> A. VENTURI, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno II, p. 339.

<sup>2</sup> A. VENTURI, in *Archivio Storico dell'Arte*, anno II, p. 341.

<sup>3</sup> Rappresentante la Vergine col Bambino seduta

in trono: ai lati due Sante e al basso Sant'Agostino e San Bonaventura. Quest'opera (m. 3.19 × 2.49) era dapprima attribuita a Stefano da Ferrara. Fu portata a Milano nel 1811.

Non diremo già che sulle accennate opere soltanto dipinte d'altronde a Bologna e a Ravenna debba il Palmezzano aver incominciato i primi studi dell'arte; chè a quel tempo egli non contava meno di 23 o 24 anni; ma pensiamo che anche prima di quell'epoca esistessero nelle Romagne pitture di maestri venuti dal di fuori. Quanti monumenti e quante memorie non andarono smarrite in quattro secoli? E non opere ferraresi soltanto. <sup>1</sup> Poichè se poco o nulla dovette essere l'influenza negli artisti locali della scuola padovana col tramite di Ansuino da Forlì, il quale più che di quella rifletteva, come si è veduto, la maniera della scuola toscana, dobbiamo pur credere che nella seconda metà del secolo xv non vi fosse tuttavia del tutto estranea, pensando ad esempio all'operosità di Marco Zoppo, <sup>2</sup> artista profondamente ligio a quella scuola. Egli fu il primo tra i pittori emiliani a sentire l'arte rinascendo e a romperla con le forme rituali della vecchia arte, per seguire la grande scuola riformatrice di Padova. E di Marco Zoppo non dovevano esser rare allora le opere nell'Emilia e nelle Marche; delle quali parecchie ancora si vedono vicino a noi, per non citarne altre, nella Pinacoteca di Bologna e in quella microscopica di Pesaro.

Non è adunque inverosimile nè fuor di proposito il concludere che il nostro giovane pittore abbia seguito in principio più che una scuola ben distinta, propria, la maniera indecisa del tempo che nella città sua dovette manifestarsi allora con un misto di scuola padovana e di ferrarese (anch'essa del resto derivante dalla prima); ispirandosi cioè non di meno anche alle pitture degli antichi frescanti del luogo, ma seguendo a preferenza gli esemplari della scuola di Ferrara. Ed ecco perchè noi pensiamo che il Palmezzano, prima del Melozzo, non avesse alcun maestro nel vero senso della parola che lo guidasse con metodo e disciplina, non trovando chi di quel tempo ci presenti opere che più particolarmente collimino con quelle della sua prima maniera. E tanto più ne siamo convinti se osserviamo i primi lavori suoi, senza data e senza nome, i quali mostrano evidentemente tutta l'incertezza di una prolungata e mal sicura adolescenza, i cui tentativi sono di un giovane innamorato dell'arte, il quale più spesso si perde e travia perchè non sorretto dal maestro.

Sin d'allora però si appalesa buon coloritore, robusto, sicuro, mentre non ugualmente può dirsi del disegno ove riesce falso e scorretto. Un saggio di questa sua prima maniera l'abbiamo nella *Sacra Famiglia* classificata col n. 123 nella Pinacoteca comunale. <sup>3</sup> Questa piccola tavola indica il principiante incerto e dubbioso che, volendo, s'affatica per riuscire; ma vi è manifesta tuttavia la insufficienza di buoni studi e l'assoluta ignoranza del vero.

Gli è attribuita tra le sue prime cose anche la tavoletta avente il n. 115 nella stessa Galleria, ma a noi sembra che tale attribuzione non abbia fondamento sicuro. <sup>4</sup> Altra tavola

<sup>1</sup> Nella prima metà del secolo xv non è raro ad esempio trovare architetti ferraresi al servizio degli Ordelaffi. Ora, perchè non si potrà supporre che anche pittori di questa città non siano stati chiamati al servizio degli stessi principi di Forlì? Rispetto ai primi udiamo la poco nota ma importantissima cronaca di Giovanni di maestro di Pedrino. Da essa (fol. 52) deduciamo come nel 1426 furono innalzate da maestro Bernardino da Ferrara le quattro colonne presso alla cappella grande della chiesa di Santa Croce; e come nel 1441 "adi 8 stembre fo fornida la Torre del cantone ditto da lanchuzine al quale luogo se chiama la torre di Santo Valirano (Valeriano), la quale torre el nostro M<sup>co</sup> signore Antonio degl' Ordelaffi l'avea fatta fondare del anno passato per mano di M<sup>o</sup> Giacomo da Ferrara, el qual signore deliberò con gl' Anziani dela zitade fosse fatta dai maistri a zornada e non a somma

per meglio essere servido. „

<sup>2</sup> Sull'influenza di Marco Zoppo sui pittori di Romagna si veggia il MILANESI, op. cit., III, p. 386.

<sup>3</sup> Piccola composizione di mezze figure, eccettuato il Bambino che guarda la Madre, dritto sopra un davanzale coperto da un tappeto rosso. San Giuseppe tiene nella sua destra il piede destro del Divin Fanciullo. Dalla testa del santo si rileva, tra altro, come il pittore non avesse trovato ancora il tipo divenutogli poi abituale, il bel tipo di vecchio. Graziosa è la foggia del manto della Vergine, turchino con rovescio giallo. Dietro di essa è una tenda verde scura. A destra vedesi un cartellino senza nome. La tavola misura m. 0.68 × 0.55.

<sup>4</sup> Per ragioni tecniche, per certe qualità affatto diverse dalla maniera del Palmezzano, crediamo di trovarvi qualche cosa che ricorda il fare di Cima da Conegliano. La donò al Municipio il comm. Ver-



TAV. II. - LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ, DI MARCO PALMEZZANO  
(Museo civico di Padova)

invece de' suoi primi anni è certamente quella esistente nel Museo civico di Padova con la *Madonna*, il *Bambino* e *San Giovanni* (Tav. II). Il piccolo Gesù affatto nudo è tenuto dalla madre sulle ginocchia, mentre colla destra lo sostiene e con l'altra mano leggermente alzata lo accarezza. In basso, a destra di chi guarda, è la testina riccioluta del San Giovannino che guarda il Divin Fanciullo. Questo dipinto e più specialmente il tipo grave e monacale della Vergine, non bella, ci fa ricordare sotto vari aspetti la vecchia scuola di Ferrara. In fondo a sinistra è il cartellino col nome dell'artista, senza data. Dietro la principal figura è una tenda e dai lati un paese montuoso con cielo azzurro, chiaro. Notevoli sono le teste de' due fanciulli, espressive e discretamente belle.<sup>1</sup>

Di un altro lavoro giovanile, oggi in Germania, ce ne offre notizia il Thode. Egli, passando in rivista le pitture di maestri italiani nelle minori Gallerie di Germania, così scrive intorno a quella tavola: " Terzo fra i pittori umbri è il sobrio scolaro di Melozzo, Marco Palmezzano, di cui la Galleria — la Kunsthalle di Karlsruhe — possiede un *San Sebastiano legato alla colonna*, molto rovinato (n. 405). Dell'antica scritta non è conservata che la data 1471; il resto è stato ridipinto da un falsario ed oggi vi si legge: *Joannes Bellinus inv. pingebat*. Di quante attribuzioni non divenne soggetto nel corso del tempo il grande pittore veneziano! „<sup>2</sup>

Diciamo subito che tale data ci pare inverosimile, perchè pensando alla nascita del Palmezzano avvenuta nel 1456 troviamo ch'egli in quel tempo non avrebbe avuto che soli quindici anni! Quindi non può essere esatta, nè dobbiamo ragionevolmente accettarla. È più facile sospettare invece che anche la data sia stata falsificata, tanto più che il Cavalcaselle<sup>3</sup> dice che la sola firma del Palmezzano è tutt'ora visibile in calce al quadro. E non la crediamo esatta anche per queste ragioni: e cioè, che se si pensò di falsificare il nome del pittore, così dovevasi abbassare la datazione del quadro per presentarla sotto il nome di Giovanni Bellini che del Palmezzano era più vecchio; quindi pensiamo ancora che la tavola, onde potesse scambiarsi per un lavoro di quel maestro, dovesse ricordare, sia pure lontanamente, il suo modo di dipingere. Ora come si può supporre che a 15 anni il nobile giovanetto conoscesse già la maniera della vecchia scuola veneziana? Infatti è assai più tardi ch'egli ne riceve forse qualche influsso.

Ma non tardò il forlivese a darci miglior prova del suo ingegno con la tavola rappresentante la Vergine seduta in trono tra i santi Giobbe e Gottardo. È il primo, anzi l'unico lavoro che l'artista ci presenta con un fondo di arcate con ghirlande di frutta. La linea sobria, elegante dell'architettura del suo secolo vi è condotta da maestro, anche per la conoscenza sicura della prospettiva. La Vergine di aspetto dolce, ma poco espressiva, ha, sul ginocchio destro, il Bambino, grazioso e originale. Al contrario il nudo del San Giobbe, a dritta del trono, è tozzo ed infelice; non così la figura del Santo vescovo, la cui testa pare un vero ritratto per la evidenza e la forza caratteristica. In complesso il colorito vi è armonioso e vibrato. Sulla base del trono il cartello reca:

MARC PALMESANV<sup>s</sup>  
FORLIVIENSIS P  
MCCCCLXXXI

sari. Misura m. 0.56 × 0.44 e rappresenta la Madonna col Bambino e San Giovanni. È specialmente il Bambino in piedi, sorretto dalla madre che ricorda il valoroso e geniale pittore veneto; questo putto nelle forme e nell'attitudine somiglia al putto nella Sacra Famiglia del Cima che si ammira agli Uffizi al n. 584; mentre non può dirsi altrettanto delle altre figure specie pel colore, e del piegare assai diverso de' panni. Peccato ch'essa tavola sia guasta da re-

stauri e si trovi in gran parte ridipinta.

<sup>1</sup> La tavoletta misura m. 0.66 × 0.50 e fu donata a quel Museo dall'ing. Vincenzo Stefano Breda, padovano. Nel cartellino si leggono queste due parole: MARCVS FOROLIVI.

<sup>2</sup> HENRY THODE, *Pitture di maestri italiani, ecc.* in *Archivio Storico dell'Arte*, anno III, p. 251.

<sup>3</sup> CROWE e CAVALCASELLE, op. cit., I, p. 190.

Oltre i festoni sulle arcate dello sfondo, è strano in tale pittura il vedere come le figure vadano ornate dell'aureola. Caso anche questo veramente eccezionale, e senza repliche, nella vita operosissima dell'artista.

La tavola trovasi da tempo a Bulciago, in provincia di Como, e misura m. 203 × 1.90.



TAV. III. - LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ IN TRONO E SANTI, DI M. PALMEZZANO

(Chiesa di San Biagio in Forlì - Dossale d'altare)

La spiegazione della novità importantissima, per la parte architettonica che riesce così bene ad arricchire la composizione del venticinquenne Palmezzano, dobbiamo ricercarla nell'avvicinamento di lui col Melozzo. Ed è infatti da sospettarsi che circa quel tempo ei conoscesse il grande maestro. E fu grande ventura per lui, iniziando così quel glorioso periodo nel quale l'oscuro giovane poté legare il proprio nome a quello dell'insigne concittadino.

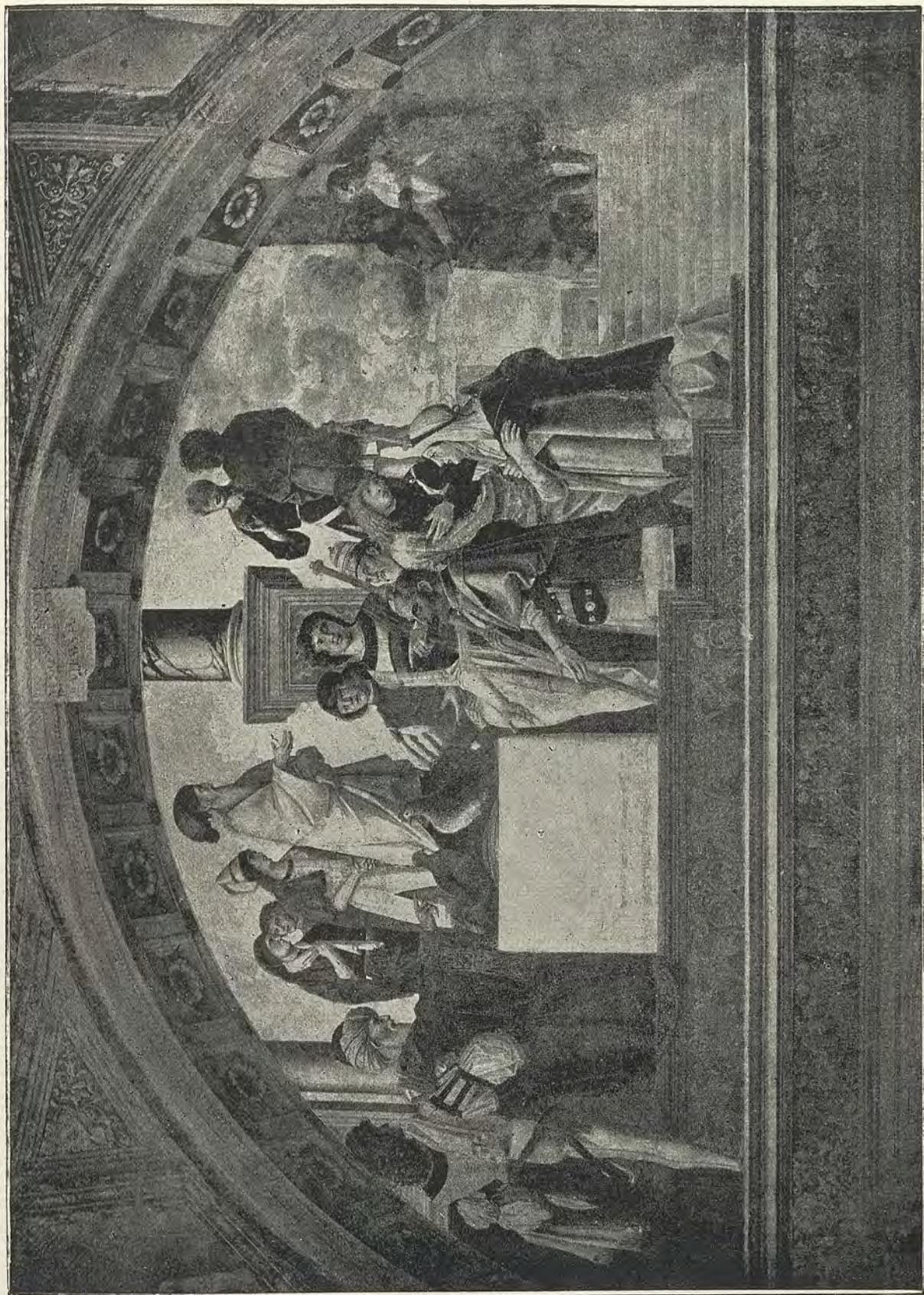
## V.

Tra le opere del giovane pittore, eseguite qualche anno dopo del ritiro in patria del Melozzo, avvi il trittico che ancora si ammira nella quarta cappella in San Biagio di Forlì.<sup>1</sup> Questo nuovo lavoro (tav. III) rivela nel pittore uno studio più accurato e più largo nella composizione semplice e graziosa; una maggiore diligenza nelle forme che se ancora non appalesano il fare forte e libero del maestro, mostrano tuttavia come il nostro giovane non opera più da solo e che alcuno lo illumina e lo guida con amore e dottrina. Alcune figure del trittico appaiono con tanta grazia di attitudini e con tale eleganza di contorni da far supporre come al Palmezzano non siano sconosciute ormai anche opere di altri pittori. Chi, ad esempio, mirando alla correttezza, all'eleganza del disegno nella figura di Santa Caterina, non penserebbe ad artisti di scuola umbra? Crediamo che tale ed inaspettata novità nel gusto e nella maniera del Palmezzano si debba ugualmente attribuire all'influsso benefico del suo precettore. Il Melozzo che circa il 1486 torna definitivamente da Roma dopo avervi lasciati, siccome nelle Marche, nell'Umbria, nella Lombardia, tesori dell'arte sua, dopo circa vent'anni di gloriose fatiche condivise con i migliori artisti dell'epoca, torna alla sua Forlì, ove affezionatosi al giovane e nobile concittadino ne seconda l'indole dolce e tranquilla, gli schiude la mente a più larghi concetti e gli addita, con la parola e con l'esempio, la via più sicura per giungere al bello. Non altrimenti deve spiegarsi la nuova impronta che nelle opere del Palmezzano si appalesa incominciando da questo trittico.

Nel quale il piccol trono della Vergine è disposto sotto un'arcata d'ordine toscano, terminante a nicchia. La Madonna adunque vedesi seduta, in alto, col Bambino sulle ginocchia, mentre sul plinto del trono un angelo con l'ali spiegate suona il rebecchino, ov'è scritto, entro un polizzino: *Marchus . palmizanus . pictor . foroliviensis . fatiebat*. Questa figura dell'angelo musicante mostra, più di tutte le altre, la diretta influenza del maestro. Ai lati dell'angelo sono quattro personaggi, a mani giunte, nei quali, secondo il Bonoli, sono ritratti Girolamo Riario, Caterina Sforza e due de' loro figliuoletti.

Ma poichè la cappella dei Riario passò agli Acconci, da taluno si è creduto che quei ritratti debbano appartenere invece a persone di quest'ultima famiglia. Consultato però l'albero genealogico di quella famiglia, trovammo come a Benvenuto Acconci, vivente al tempo di Caterina Sforza, nascesse il primo figlio Andrea, solo nel 1488, ed il secondo, Bernardino, venti anni dopo, forse da seconde nozze. Or dunque, premesso che la pittura è stata eseguita certamente prima della morte del Melozzo (1494) e che le due mezze figure oranti non mostrano altra età all'infuori di 8 o 10 anni, possiamo ben credere che la prima a destra, vicino alla madre, rappresenti Bianca Riario, nata l'anno 1478, e l'altra figura di fanciullo sia il ritratto di Ottaviano o di Cesare Riario, il primo nato nel 1479 ed il secondo nell'80. Infatti il profilo di destra per chi guarda, non è già, come tutti sinora hanno detto, la figura di un fanciullo, ma sibbene di una ragazzetta, come si scorge dai lineamenti più gentili, dai capelli lunghi e scendenti sin dietro le spalle. Quella più piccola, a sinistra, presenta al contrario lineamenti marcati di un fanciullo piuttosto pieno e robusto, con capelli così corti da lasciare completamente scoperto l'orecchio. Per cui è assai più verosimile sospettare ch'essi rappresentino i figli di Girolamo Riario, maschio e femmina, e non quelli della famiglia Acconci, dal cui albero genealogico risulta, tra altro, come il ricordato Benvenuto non abbia avuto mai alcuna figlia. Tenendo conto quindi dell'età approssimativa rappresentataci dai ritratti dei fanciulli, noi dobbiamo ragionevolmente supporre ch'esso appartenga circa agli anni 1487-88.

<sup>1</sup> La parte centrale misura m. 2.00 × 0.88; le laterali, m. 1.24 × 0.54. I quadretti della scanzia hanno un'altezza di m. 0.24. La cornice di questo trittico, dell'epoca, è un gioiello.



TAV. IV. - LA PROVA DI UN MIRACOLO DI SAN GIACOMO MINORE, DI M. PALMEZZANO (DIPINTA FORSE CON I CARTONI DEL MELOZZO)

(Chiesa di San Biagio a Forlì)

Resta l'altra questione intorno ai ritratti di Girolamo e di Caterina. Certo i lineamenti che di loro ci lasciò il Palmezzano, in questo trittico, appaiono evidenti e sostanziali differenze di contorni e di forme con quelli raffigurati nella famosa lunetta nella prima cappella della stessa chiesa. Infatti, quello di Girolamo Riario che nella lunetta (tav. IV) si presenta con la barba piena e divisa a due punte, è calvo sul cranio; in questo del trittico lo vediamo invece identico a quello stesso dipinto dal Melozzo nell'affresco rappresentante *Sisto IV che propone il Platina alla Prefettura della Biblioteca Vaticana*, con il medesimo profilo, gli stessi capelli castagni, lunghi, abbondanti e leggermente scendenti sulla fronte. Così notevoli differenze abbiamo nel ritratto di Caterina, la quale apparisce assai più bella e di forme più regolari nell'affresco della lunetta che non in questa tavola del Palmezzano. Quali de' due il più vero? Non lo sappiamo; diciam solo, per venire a una conclusione, che, anche a non volere tener conto delle parole dello storico forlivese, il quale fin da due secoli e mezzo a questa parte, accennava già a questo trittico con i ritratti dei Riario-Sforza, noi crediamo di avere esposte ragioni non senza valore per ritenere, fino a prova contraria, che essi ragionevolmente debbano essere i veri, non diciamo gli unici, i veri ritratti loro. Quindi anche la nostra datazione del trittico, sino a prove più sicure per negarlo, deve essere ritenuta giusta.

Meno notevole del trittico di San Biagio, ma similmente con qualche carattere umbro, è la tavola (n. 197) della regia Pinacoteca di Brera, ove è rappresentata la Natività di Cristo (1.25 × 1.51). È il primo quadro ove si nota, senza rendercene troppa ragione, qualche influenza anche del Francia. In alto sono tre angeli portanti un cartello; in basso a destra, due pastori che s'avviano verso il presepio costituito, a sinistra, da un tempio diroccato, mentre un pastore guarda dietro dai rottami. Il Bambino, che lo si direbbe peruginesco, appoggia il capo sopra un manipolo di spighe, e ne tiene una in mano; sotto di lui è un cartellino, fisso in un ramo tronco, con le parole *Marchus Palmizanus — Foroliviensis — fecit MCCCCLXXXVII*.

Nelle decorazioni dei pilastri su campo d'oro, è dell'identico gusto d'altri suoi quadri in cui sono arabeschi; nello sfondo, i monti dell'Appennino romagnolo, con piccole figure di persone a cavallo che corrono su piccoli sentieri e di gente che lavora. Assai diverso per composizione e forme è l'altro nella stessa Galleria classificato col n. 185. Esso apparteneva alla Confraternita di Valverde di Forlì e misura m. 1.70 × 1.56. La Madonna seduta in trono col Bambino è attornata dai Santi Giovan Battista, Paolo, Domenico e Maria Maddalena. Indietro, sulla cima di un paese montuoso, è un castello; il piano su cui stanno le figure è formato da un pavimento a quadrelli di marmo; sotto, in una sola linea, si legge: *Marchus . Palmizanus . Foroliviense . fecerunt* (sic) MCCCCLXXXVIII. Questa leggenda, in bel stampatello classico, potrebbe ben essere contemporanea, anzi è da notarsi che la scrittura è identica a quella dipinta nella striscia bianca tenuta dal San Giovanni: *Ecce Agnus Dei*, ecc. Alla fine del nome e della data è il suo monogramma. Il trono è formato da un'ampia sedia, ricca d'ornamenti, sollevata dal piano per mezzo di una base di forma pentagonale, anch'essa riccamente decorata. Anche qui, dietro la Vergine è una tenda. Il Bambino, in piedi, in atto di benedire, è sostenuto con ambo le mani dalla Madre che lo appoggia sulla coscia sinistra. Belle le teste dei Santi Pietro e Domenico; il San Giovanni è inferiore alle figure consimili del Palmezzano e a noi non pare, come fu osservato, ch'essa ricordi la maniera di Giovanni Santi, il quale se per dolcezza e sentimento uguaglia il Palmezzano, e nel tocco delle carni lo supera, non così può dirsi rispetto alle forme ove riesce talvolta più secco e nei panneggiamenti forse meno ricco e meno grandioso.

Il tipo della Maddalena (tav. V) si scosta affatto dal tipo muliebre, abituale al nostro artista, e alcune altre figure si presentano qui più rigide e impacciate del solito; epperò sorse a taluno il dubbio che questo quadro e l'altro al n. 197 non siano dello stesso autore; mentre invece, malgrado la data 1492 (la quale potrebbe essere stata ridipinta), è

supponibile che il quadro della Natività sia stato eseguito dal Palmezzano stesso in epoca posteriore, e fors'anche a qualche anno di distanza da quest'altro; spiegando così quella certa superiorità di pregi nel dipinto che porta la data del 1492 per effetto della maggiore abilità ed esperienza acquistata da questo maestro.

Lo Schmarsow, che nella *Natività* trova giustamente l'influsso del Francia e dice



TAV. V. - LA MADONNA IN TRONO COL BAMBINO GESÙ E SANTI, DI M. PALMEZZANO

(Pinacoteca di Brera, Milano)

peruginesco il Bambino, scorge nel tipo di questa "seria e monachesca", Madonna parecchia parentela con la Madonna di Melozzo, che dalla cappella Orsini in Roma fu trasportata nelle così dette Grotte Vaticane, ma nel complesso e nella forma la giudica più impacciata; così nella rigidità della figura del San Giovanni e della Maddalena trova l'influsso di altri due artisti, poichè esse, mentre ricordano il padre di Raffaello, la testa della Maddalena e le pieghe dicono chiaramente che Palmezzano lavorò nello studio di Antoniasso, compagno di lavoro, in Roma, del Melozzo. E conclude: "Basta dare un'oc-

chiata all'Annunziata dell'Antoniasso che si trova sotto il nome del Francia in Laterano, per vedere la stretta colleganza tra Palmezzano e Antoniasso; così si chiarisce la parentela col Santi d'Urbino se, come intermediario tra tutti questi, fu il Melozzo „ il quale, come è noto, fu a Urbino che conobbe Giovanni Santi, quando dal 1474 al 1476 vi lavorò per il valoroso Federico da Montefeltro. Noi, lasciando inalterato questo giudizio del dotto critico, vogliamo qui completarlo per ciò che si riferisce a questa tavola, sempre conforme al suo parere. Egli dunque distingue nel nostro pittore colorito veneziano, come in altri suoi lavori, e più giambellineschi di quanto lascerebbe supporre la scuola di Melozzo: maniera umbra nel paesaggio, e cioè campagna e monti verdi, cielo luminosissimo, pianticelle sparse, ecc. Mostra quindi, sempre secondo lo Schmarsow, anche l'influenza della scuola romana e veneziana, poichè dall'esame accurato e particolare del detto quadro, tenendo conto anche dell'iscrizione che sembrerebbe volesse indicare più pittori, si può con molta probabilità dubitare ch'esso sia stato eseguito in compagnia d'altro artista forlivese.<sup>1</sup>

Una terza tavola ammirasi a Brera, al n. 178, anch'essa di carattere umbro (tav. VI). È la *Vergine incoronata dal Redentore*, con due Santi monaci in basso, e due angeli, superiormente, ai lati del trono, che suonano il liuto. Le due principali figure stanno sedute sul secondo gradino di un palco o trono, con nicchia, di stile classico, e ornamentazioni semplici, minute. I santi a mani giunte stanno inginocchiati nella parte inferiore; un d'essi, San Romualdo, ha una lunga e bianca barba, e indossa una tunica con cappuccio similmente bianchi; in mezzo a loro sono due libri, dei quali uno è aperto. Sotto il San Francesco è un polizzino, in parte scancellato nel quale leggesi: *palmizano da Forlij. s. fecit...* L'atto solenne, il momento serio e festivo a un tempo, danno alla composizione il carattere solito del Quattrocento; le figure un po' rigide ma non senza espressione e nobiltà, buone pel disegno, alquanto forti negli occhietti delle pieghe, ma ben disposte e grandiose, pare che derivino dal Melozzo. L'epoca deve avvicinarsi a quella della morte del maestro (1494) o è di poco posteriore. La tavola proviene dalla chiesa de' MM. Osservanti, presso Cotignola,<sup>2</sup> e misura 1.63 × 0.86.

## VI.

Due sole pitture a fresco ci lasciò il Palmezzano: la più antica è quella trasportata sulla tela fin dal 1865, e d'allora trasferita nella Pinacoteca. Con figure grandi al vero, il maestro vi rappresentò *Cristo in croce*, con ai piedi la *Maddalena*, a destra la *Vergine* e *San Francesco d'Assisi*, ed a sinistra *San Giovanni* e *Santa Rosa*, e non Sant'Antonio, come dissero tutti gli altri, il Reggiani, il Casali, il Milanese, ecc. Le figure sono disposte sotto un grand'arco, stile Quattrocento; corrette nel disegno, ma non senza una certa durezza e angolosità nei loro ben proporzionati contorni; nel tono delle carni, piuttosto acceso, distinguonsi un forte giallo-rosso ed un brunastro per le ombre. La Maddalena, già molto deperita, oggi è rovinata affatto pel recente restauro. Le quattro figure ai lati della Croce hanno del peruginesco nel complesso e nelle forme; testine piuttosto piccole, notevoli per la dolcezza e per la caratteristica loro espressione.

In basso, in carattere stampatello grande, prima del trasporto della tela leggevansi ancora le parole, ora illeggibili affatto, di *Marcus Palmizanus fecit* e la data MCCCCLXXXV. Così almeno lasciò scritto il pittore Reggiani nel 1838, quando si pensava di salvare l'af-

<sup>1</sup> SCHMARSOW, op. cit., p. 283. — Fuori del Melozzo, chi potrebbe essere quest'altro artista forlivese? Quanto alla iscrizione errata, noi non sappiamo, a dirla schietta, dedurre che questo, e cioè, che se il Palmezzano era buon pittore del suo tempo, non era, a quel che pare, buon conoscitore della lingua latina.

<sup>2</sup> *Catalogo della regia Pinacoteca di Milano, 1892, p. 63.* — GIORGIO VIVIANO MARCHESI, in *Vitae Viror. illust. forol.*, 1726, p. 257, dice che nella stessa chiesa di Cotignola vedevasi un'altra tavoletta del Palmezzano: la *Decollazione di San Giovanni*. Noi non l'abbiamo veduta, nè sappiamo ove sia oggi, nè se veramente vi esistesse.



TAV. VI. - INCORONAZIONE DELLA VERGINE, DI M. PALMEZZANO  
(Pinacoteca di Brera, Milano)

fresco. Ma il Cobelli,<sup>1</sup> soggiunge taluno, dice che la chiesa delle Monache della Torre, ove trovavasi la pittura, fu aperta due anni dopo, e precisamente nel 1497. Noi invece non mettiamo affatto in dubbio la data dal Reggiani copiata nel 1838, data che anche il Milanese accetta nel suo commento alle vite.<sup>2</sup>

Per nostra parte soggiungiamo che, se la chiesa di Santa Maria in Ripa, volgarmente della Torre, fu solennemente consacrata nel 1497, non vuol mica dire che essa e l'annesso convento dovessero sorgere proprio nel medesimo anno. Sappiamo infatti come tre anni prima, e cioè nel 1494, alcune suore di San Francesco, che abitavano presso al mulino detto della Ripa, ov'era la chiesa di San Giovanni de' Maceri, e in una casa detta della Torre, passarono nell'ospedale di Santa Maria della Ripa, di ragione del vescovo e del Capitolo, ove, a spese di Pino Ordelaffi, era stato eretto, venti anni prima, un sontuoso monastero, la cui chiesa fu poi, come si legge nel Cobelli, consacrata nel 1497.<sup>3</sup>

Dell'altro affresco lasciatoci in una cappella di San Biagio, parliamo a suo luogo.

## VII.

Molti sono i lavori che derivano direttamente dalla maniera del Melozzo; tra questi, diversi ne possiede la sua città natale, dei quali uno molto probabilmente appartiene al periodo in cui maestro e discepolo lavorarono insieme. Intendiamo parlare di quella tavola in San Mercuriale<sup>4</sup> rappresentante *Gesù crocifisso*, con alla sua destra *San Giovanni Gualberto*, che raccomanda un guerriero genuflesso, nel quale è fama sia ritratto anche qui Girolamo Riario: bella figura, in parte coperta di maglia, riccamente vestita e a capo scoperto, somigliante invero, nei lineamenti del volto, al Pellegrino della lunetta, ormai celebre, nella prima cappella in San Biagio. Ritta dall'altra parte è la Maddalena, nobile figura muliebre ripetuta dall'artista nel volto della Vergine e nelle sante da lui dipinte all'epoca dei Riario; tipo la cui capigliatura tende al castagno dorato, dal viso ovale ma pieno, dal collo lungo senza che sia per ciò troppo esile, con i caratteri insomma che ricordano anche qui il volto di Caterina Sforza, siccome ce la descrissero i cronisti del tempo. Qui si crede anche oggi che nella testa della santa debba riscontrarsi il ritratto di lei, pensando, dicono tutti coloro che posano a intelligenti di queste leggende patrie, che l'artista, devoto ammiratore di Caterina, prediligesse allora di riprodurre, nelle figure di donna, le fattezze della bella e formosa signora che per tant'anni resse la città di Forlì, e della quale egli, di nobile e distinta famiglia forlivese, era, dopo la morte del Melozzo, il pittore preferito.

Quanto ci sia di vero in questa specie di leggenda, tramandata di secolo in secolo fino a' giorni nostri, noi non sappiamo: constateremo solo due fatti certi: in primo luogo, che molti, anzi quasi tutti i volti femminili di questo pittore, somiglian tra loro, tranne quelli della sua prima maniera, sian di fronte, di profilo o in terza; più, essi appalesano molti tratti di somiglianza con i così detti ritratti di Caterina Sforza, lasciatici dagli artisti della fine del secolo xv e quelli del principio del xvi. Però dobbiamo accennare all'altro fatto, che in certa guisa viene a togliere o almeno a diminuire di molto l'importanza del primo, e cioè che l'identità di questo tipo si riscontra ancora per lunga serie d'anni in altre opere del Palmezzano, anche in quelle da lui eseguite trent'anni dopo la partenza da Forlì della famiglia Riario-Sforza. D'altronde dicemmo ancora come Caterina, donna intrepida ed eroica, nata piuttosto per le armi che per la coltura e per l'amore delle arti, non si possa considerare tra i mecenati veri dell'arte a Forlì nel Quattrocento.<sup>5</sup> Il lettore

<sup>1</sup> COBELLI, *Cronache*, p. 411: "L'anno 1497, adì 7 de magio. Fo sacrata sancta Maria de la Riva per mani de misser Tomasi da li Asti episcopo forlouese.,"

<sup>2</sup> MILANESI, *Vite*, vol. VI, p. 335 e segg.

<sup>3</sup> V. MARCHESI, *Supplemento*, p. 503.

<sup>4</sup> Questa tavola, insieme a quella del quinto al-

tare, fu tolta dalla chiesa e posta in casa del parroco nel febbraio di quest'anno.

<sup>5</sup> V. E. CALZINI, *L'arte in Forlì al tempo di Pino III Ordelaffi*, in Atti della R. Deputaz. di St. Patria, Bologna, 1894.

tragga quelle conclusioni che più gli piacciono; noi, chiusa la parentesi, torniamo a parlare dell'importantissima tavola.

Come fondo al quadro, è un arco sostenuto da pilastri con arabeschi su campo d'oro. Nel centro, in basso, un piedestallo con la stessa ornamentazione, sostenente la croce. Semplice l'architettura, vera la prospettiva dell'arco veduto di fronte; belle le teste dei santi e di maniera alquanto più nobili e larghe che non in altre dello stesso pennello; ricchi i panneggiamenti; le figure ben atteggiata; più chiaro il tono delle carni e meno rossastre del solito; vigoroso nel disegno, forte nel colore, armonioso nel tutt'insieme. Ecco il lavoro che mostra chiaramente la diretta e sana influenza del Melozzo.

Un'altra tavola, certo assai meno bella di quella, dipinse lo stesso maestro, per la famiglia Denti, esprime i *Santi Giacomo e Antonio*, ai lati del trono. La Vergine, dietro le spalle, ha una tenda *rossa*; caratteristica questa, come dicemmo, assai spiccata nella maniera del nostro pittore, comune del resto in quel tempo al Francia, al Costa e ad altri maestri di altre scuole. Sul piedestallo del trono è un polizzino con la scritta affatto scancellata, le cui tracce sono appena visibili per qualche punto rimasto, o breve linea impercettibilmente marcata, senz'ordine o indizio qualsiasi da potervi intravedere un nome, checchè altri vogliano dire. Vi si scorgono le diverse graduazioni di colore, secondo le diverse repliche dei restauratori che in più volte tentarono di alternare il nome del Palmezzano con quello forse di un certo Marco Valerio Morolini. Quel che è certo si è che tali sconcezze appartengono tutte alla prima metà di questo secolo. Sotto il cartello, se ne scoprì un altro col nome dell'ordinatore: *Albericus Dentus dotavit — hoc altare iuspatronatus — famig. de dentis*.

Nella base del trono, sopra i due cartellini, è lo stemma della forlivese famiglia Denti; oggi ne rimane solo la targa, poichè il resto fu vandalicamente raschiato.

Anche in questo lavoro nelle teste dei santi si nota una maggior larghezza di contorno, maggior facilità di colorire, che non in altre tavole. Il tipo della Vergine, bellissimo, è identico a quello di altre sue Madonne, quale quella in San Mercuriale, in mezzo ai due santi, quella del trittico in San Biagio, ecc. Altri però giudicarono tale lavoro come opera di qualche scolaro del Palmezzano, a lui inferiore, ispirantesi sui lavori del maestro. Basta dare un'occhiata ai bruttissimi ornati, in campo rosso, sulla base del trono, dicono costoro, per avvedersi dell'errore nel quale si cadrebbe giudicandola fattura dell'accurato e diligente Palmezzano. Ma a togliere ogni valore a tale obbiezione basterà invece ricordare semplicemente questo, che, cioè, la tavola subì anch'essa, non sappiamo in quale anno, il martirio del restauro, e più particolarmente nella base del trono. Non sappiamo chi sia stato il volgare pittore che glielo inflisse, il quale, non solo ridipinse il cartellino, falsificandone il nome dell'autore, ma coperse di una tinta cenerognola anche il polizzino nel quale era il nome della famiglia che ordinò la pittura. E una prova chiara e sicura del fatto che narriamo l'abbiamo appunto dallo scoprimento recentissimo di tale polizzino e dello stemma di detta famiglia Denti; da cui apprendiamo altresì, oltre l'indicazione dell'ordinatore, come lo stemma debba essere stato, appunto allora, raschiato e si sconciamente ridotto, forse per togliere, non sappiamo a qual fine, qualsiasi traccia e della casa che ordinò il quadro e dell'artista che lo dipinse.<sup>1</sup>

Concludendo, diciamo ch'essa è opera, se non tra le migliori, appartenente certo al Palmezzano; chè, per meglio convincersi, deve confrontare, oltre la figura della Madonna, la quale, come si disse, è identica ad alcune altre di questo maestro, alla figura del Sant'An-

<sup>1</sup> Quanto agli ornati in campo rosso, non sono affatto inferiori a nessun'altra ornamentazione di questo pittore. Si confrontino con quelli della Comunione o del Sant'Antonio, e si vedrà se non son quelli che scapitano con questi. Basta avere gli occhi per vedere che essi hanno le identiche forme e sono di

una stessa mano. E se quelli della tavola Denti fossero in campo d'oro, non stentiamo a dichiarare che vincerebbero anzi in bellezza quanti se ne ammirano in altre tavole del medesimo pittore nel Museo forlivese.



TAV. VII. - L'ANNUNCIAZIONE, DEL MELOZZO E DEL PALMEZZANO  
(Pinacoteca di Forlì)



TAV. VIII. - L'ANNUNCIAZIONE, DI M. PALMEZZANO  
(Pinacoteca di Forlì)

tonio, che è tutt'una con l'altra consimile dal Palmezzano dipinta nel ricordato affresco, oggi in Pinacoteca, al n. 118.

Se non che, malgrado quanto si è detto, dobbiamo ancora fermarci su questi ultimi due quadri, e per altra ragione, non meno importante della prima.

Il Casali (*Guida di Forlì*, 1836, p. 19 e 119) scrive di aver letto nel cartellino di queste due tavole il nome di certo Marco Valerio Morolini, altro pittore, secondo lui, forlivese, e della stessa epoca del Palmezzano; ma in vero ben può dirsi un parto della sua fantasia, per la forte, incontrastabile ragione che di codesto Morolini nessuno poté mai rintracciarne la nascita o la morte e, quel che è peggio, nessun altro documento che, anche lontanamente, attesti della sua esistenza. D'altronde, pur ammettendo che taluno abbia letto, nelle due tavole in questione, il nome di questo Marco Valerio, ciò che oggi non sarebbe più possibile, perchè la scritta è affatto scancellata, bisognerebbe attribuirlo ad un semplice capriccio d'artista, senza del resto trovarne una ragione, poichè dallo studio accurato e minuto dei caratteri che quei due lavori presentano al confronto di altri firmati dal Palmezzano si constata e la stessa maniera e l'identità dei tipi e d'esecuzione da accusare sempre la mano del medesimo artista. D'altronde, chi ci assicura che i cartellini non siano stati raschiati e rifatti poi, falsificandone il nome?

Tuttavia, se tutto ciò non provasse sufficientemente l'errore del Casali, il quale, del resto, fu il primo e l'unico creatore di questo Morolini, diremo come dal manoscritto 442 della Biblioteca comunale, che porta l'intestazione di *Catalogo dei quadri esistenti nelle migliori Gallerie di Forlì*, manoscritto anteriore al certo di molti anni alla *Guida* del Casali, si ha notizia di questi due quadri. A carte 40, parlando delle pitture in San Mercuriale, l'anonimo così scrive: *Nel terzo (altare) un quadro di singolare vaghezza rappresentante un Crocifisso e S. Gualberto, opera dipinta sul legno dal Palmeggiani*; e a carte 61, parlando della chiesa della Trinità: *Nella Sagrestia. Una vaga opera dipinta in legno rappresentante l'Assunzione di M. V. con altri santi, di Francesco Menzocchi. Incontro a questo si vede altra tavola dipinta in legno da Marco Palmeggiani, e questa, figura una B. Vergine col Bambino e due santi*. A dir vero, a noi non pareva che per attribuire le due tavole al Palmezzano occorresse altra prova all'infuori del confronto; ma, poichè questa testimonianza viene a confermare il nostro asserto, abbiamo voluto servircene allo scopo di persuadere, se è possibile, chi legge che nella patria di Melozzo e Palmezzano, ove questa opinione del Casali intorno all'esistenza del Morolini da circa mezzo secolo è invalsa e domina ancora nell'animo dei forlivesi, non ha base di fondamento sicuro, e che perciò sotto il nome di Marco Valerio non si hanno ragionevolmente pitture di sorta, per la semplice ragione che costui non è mai esistito.

Ma siccome è provato che il Palmezzano non sempre segnò i lavori col solo proprio nome, sarebbe lecito supporre che siasi alcuna volta firmato con quello di Marco Valerio (forse in onore del santo protettore Valeriano) per semplice capriccio, come dicemmo ancora, o per ragioni a noi non note, mentre che altre volte, per motivo nobilissimo, usò di segnarsi persino con quello del Melozzo, compiacendosi d'indicare in tal guisa l'amichevole relazione che lo avvicinava al suo *caro maestro*. Infatti, affermano il Cavalcaselle ed il Milanese, e ripete lo Schmarsow, il Palmezzano segna le sue tavole fino al principio del nuovo secolo colla iscrizione *Marchus de Melotius*, oppure *Marco di Melozzo Palmezzano*, pel quale motivo molti caddero nel doppio errore di credere che Melozzo degli Ambrosi fosse chiamato col soprannome di Marco, e che i quadri così segnati fossero di Marco Melozzo e non del Palmezzano. Quindi, a mostrare la insostenibilità di questa opinione, alla quale solo la patria dei due pittori è ancora attaccata, basti l'accennare come alcune tavole del Palmezzano, eseguite dopo la morte del maestro, portano ancora la scritta di *Marchus de Melotius*, come si legge, ad esempio, in quella di Matelica dipinta dall'allievo nel 1501, e cioè sette anni dopo la morte del maestro; così quella contrassegnata col numero 119 della Pinacoteca forlivese, come un'altra tavoletta dei signori Croppi di Forlì, di cui, a suo tempo, parleremo.

Or qui è naturale la domanda: fu semplice capriccio d'artista, o men che nobile la ragione che spinse il Palmezzano, per natura sì modesto, a firmarsi in tal modo? No; a tutti è noto come maestro e discepolo, nel non breve periodo trascorso dal 1486 circa



TAV. IX. - LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ IN TRONO

SAN GIACOMO E L'ARCANGELO RAFFAELE, DI M. PALMEZZANO

(Pinacoteca di Faenza)

al 1494, dipinsero in patria diverse cose insieme; e ciò è noto non per le parole soltanto di Luca Pacioli<sup>1</sup> di Borgo, ma è pure provato, come abbiamo veduto, per mezzo di alcune tavole, ancora esistenti, dallo stesso Palmezzano eseguite in Forlì, in quel tempo, sotto la guida sapiente del maestro; come è noto altresì, per la splendida tavola ordinata al

<sup>1</sup> *De summa aritmetica et geometria, ecc.*

Melozzo (Tav. VII), ove certamente lavorò anche il Palmezzano, intorno al 1489-91, per la chiesa del Carmine.<sup>1</sup>

Ora, adunque, tale comunanza di lavoro ha fatto supporre, molto sensatamente, che l'allievo, operando insieme al grande maestro, cominciasse da quell'epoca a firmare alcune sue opere col nome di *Marco*; che era pure quello del maestro, e coll'aggiunta *de Melotius* per indicare ch'egli si dichiarava scolaro del suo illustre concittadino, e che solo in tal modo amava presentarsi, imitando il non raro esempio di altri pittori di quei tempi che prendevano il nome del capo-scuola donde derivavano. Così lo Schiavone dicevasi della scuola di Squacione, sottoscrivendosi: SCLAVONI . DALMATICI . SQVARCIONI, come Marco Zoppo, bolognese, proveniente anch'esso dalla celebre scuola di Padova, firmavasi: *Zoppo di Squarcione*.<sup>2</sup>

### VIII.

Uno de' capolavori del Palmezzano, forse il migliore, di derivazione del Melozzo, è il quadro che onora la piccola ma interessante Galleria faentina, allogato al nostro pittore dai priori della compagnia di San Michelino di Faenza, pel prezzo di ducati 60, con contratto del 12 giugno 1497.<sup>3</sup> Rappresenta la *Madonna col Bambino in trono, San Michele Ar-*

<sup>1</sup> È il quadro dell'*Annunciazione*. L'insigne lavoro è oggetto di grande ammirazione per gli intelligenti che visitano la Pinacoteca di Forlì. Ci permettiamo di mandare il lettore alla nostra pubblicazione: *Un quadro del Melozzo a Forlì*; ivi, 1893. — V. anche la risposta nella *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1894, e la replica in *Arte e Storia*, Firenze, anno XII, n. 22.

Perdoni l'illustre critico della *Nuova Antologia* se noi restiamo ancora nella prima convinzione. Le ragioni da noi esposte per dimostrare che la tavola fatta eseguire per la chiesa del Carmine a Forlì, quando il Palmezzano era ancora troppo giovane, mentre il Melozzo era grande, non ci permettono di cambiare d'avviso. L'*Annunciazione* è pittura che non si può ragionevolmente assegnare agli ultimi anni del Quattrocento (nel 1491 era già al culto) o al principio del secolo xv, all'epoca, ad esempio, della bella tavola di Faenza (1497) o di quella di Matelica (1501), eseguite entrambe nel più bel periodo del Palmezzano, non avendone alcun altro da porre a riscontro di questo per gli opportuni termini di paragone. L'*Annunciazione* starebbe quindi da sola, in mezzo ai tanti di questo operosissimo maestro, come sulla cima di una parabola gloriosa, senza mostrare le vicende della ascensione e della discesa? Ma è ciò verosimile?

Quindi la tavola, che onorerebbe qualsiasi Galleria d'Europa, rappresenta sempre, e non per noi solamente, l'opera del maestro e dell'allievo insieme; ma più assai quella del primo, sia per la composizione del quadro, che per la grandezza dello stile e la larghezza delle forme, sia infine per quell'armonia e per quello spirito che lo anima; virtù queste che appartengono unicamente all'uomo di genio. D'altra parte, come si dovrebbe pensare solo al Palmezzano

quando si conoscano le altre due tavole, oggi a Brera, dipinte appunto in Forlì — ed era ancora vivo il Melozzo — circa quel tempo (1493)? Si vengano le fotografie qui inserite: quella della magnifica tavola del Museo forlivese (Tav. VII) oltre l'altra sullo stesso argomento (Tav. VIII) derivante dalla prima, e quelle di Milano (Tav. V e VI); poi si noti se esse stiano a rappresentare lavori di una stessa epoca e di una stessa mano soltanto.

<sup>2</sup> *Archivio Storico dell'Arte*, Roma, anno III, 284.

<sup>3</sup> Il seguente documento fu pubblicato la prima volta nel *Calendario faentino* del 1857:

" *Mag. Antonius* ol. Santis a credentiis et mag. Ant. ol. Siverij maneghelle priores societatis S. michilini de faven. dederunt M. Marco qd. antonij palmezani de forlivio pictori unam tabulam altaris dicte societatis ad pingendum coloribus finis et fno auro et cum oleo in qua tabula sint figure glor. Virginis in medio a laterib. figure sci Michaelis et sci. Jacobi minoris et in supratondo dei patris ornati seraphinis et talis pictura facta sit per totum mensem aprilis prox. fucturi. Et ita predicta omnia promisit observare M. Marcus. Et pro pretio promiserunt dicti priores dare et solvere eidem ducatos sexaginta vel equivalentem in auro quantitatem de quibus ducatis LX dictus M. Marcus pro arra confessus est habuisse ducatos viginti etc. Actum faven. in dicta ecl. sci. Michaelis present. Marco Salimbeni Matheo ol. andree ab armis testibus etc. *Ego Bartholomeus olim fris philippi de taurellis not. fav.* „

Ed alli 16 marzo 1500 avendo il Palmezzano ricevuto il saldo di sua mercede, se ne rogò quindi il relativo atto, che è il seguente:

" Cancellatum fuit presens instrum. debiti ducatorum 60 de mandato dicti m. Marci et ad instan-



TAV. X. - SANT'ANTONIO ABATE, SAN SEBASTIANO E SAN GIO. BATTISTA, DEL PALMEZZANO  
(Pinacoteca di Forlì)

*cangelo* e *San Giacomo* (Tav. IX). La scena svolgesi sotto un portico elegantissimo, sostenuto da colonne d'ordine corinzio, le cui volte si perdono nel taglio del quadro. Nello sfondo, a destra del trono, sopra un paesaggio roccioso, il Gargano, ove vedonsi alcune piccole figure e un bue che riposa; si erge, a diversi ordini, un forte con cortine merlate e sulla cui cima è ripetuta la gloriosa figura dell'arcangelo sfolgorante la sua spada di fuoco. Alla sinistra una foltissima frasca continua la campagna montuosa, e in alto, quantunque un poco guasto da restauri, arieggia un bel cielo chiaro, lucente, di quella lucentezza così caratteristica nei pittori veneziani di quel tempo, e specialmente propria al Candido Cima. Dietro la Vergine, la solita tenda rossa; il trono in marmo viene formato e sorretto da colonnine, in cambio delle solite pilastrate con arabeschi, e il piede e la base sono costituiti da balaustri affatto diversi dagli altri, e con ornamenti a foggia di diamanti, quali si riscontrano, ad esempio, nella scuola ferrarese.

La Madonna, una delle più belle tra quante mai ne ideasse il buon pittore, sostiene sul ginocchio destro, il divin Fanciullo, quasi del tutto ignudo, in atto di benedire. Il volto della madre non ha qui il tipo monachesco, come giustamente si può notare in alcune tavole anteriormente eseguite; in questa abbiamo i lineamenti assai più nobili, un viso tondeggiante e con molta grazia incorniciato da un bianco velo e dal manto che dal capo scende sulle spalle, formando poi belle e ricche pieghe su tutta la persona; la veste è rosso-scura, e l'ampio manto turchino.

Il San Michele tutto coperto da lucente armatura, in piedi a destra del trono, ha la spada sguainata nella destra, mentre con l'altra mano sorregge il fodero; la graziosa figura giovanile, dall'atteggiamento un poco danzante, ma pur tanto espressiva, ha il capo scoperto e un'abbondante capellatura tutta riccioluta, e ricorda, in qualche modo, la maniera piena di vita del Giorgione. Il San Giacomo, dall'altra parte, sostiene, con la sinistra, un grosso libro aperto ch'egli sta leggendo; stupenda la testa, rigorosamente disegnata, con barba e capelli lunghi; vere le estremità; ha la veste violaceo-scura, e il manto cenerino, foderato giallo, ampio, abilmente piegato e ripetuto, in quanto al colore, nella bellissima figura del San Pietro nella *Comunione degli Apostoli* che egli dipinse nel 1506. Le peculiari bellezze di questa tavola, e, in ispecie, quella maestosamente bella del San Giacomo e l'altra del San Michele bastano a provare quanto ingiusto sia, perchè non vero, il giudizio di quei critici i quali non si tennero dallo scrivere come ne' personaggi del Palmezzano manchi *sempre* quella dignità preclara per cui in gran parte salì tant'alto la fama del suo concittadino.

Le tavola è in istato di buona conservazione, malgrado i restauri, e misura  $1.79 \times 1.75$ . Nella lunetta è un Dio Padre attorniato da angeli; essa è alta m. 0.90.

Con questo dipinto il Palmezzano si mostra in tutta la sua personalità e potenza artistica; lavoro prezioso per finezza di esecuzione, per eleganza e nobiltà di stile; distinto per le figure dalle forme elette, perfettamente disegnate, il cui portamento è dignitoso e solenne. Ma sovra ogni altra va ammirata quella nobilmente grave del San Giacomo.

## IX.

La superba Galleria degli Uffizi possiede una bella tavoletta del Forlivese (1095): *Cristo pendente dalla Croce*, da un lato la Vergine vicino ad una delle Marie, dall'altro la Maddalena che abbraccia il santo legno e San Giovanni che contempla il divino maestro. Di

tiam dictator. M. Antonij maneghelle et M. Antonij Santis quia fuit confessus se esse integre satisfact, et solut. et etiam de omni pictura facta huc usque in societate sci. Michaelis etc. Actum faven. in domo

mei not. present. petro babinj armaroli et Antonio m. andree ab armis test. Ego Bartholom. de taurellis rogatus scripsi et cancellavi. „

carattere profondamente umbro si attribui un tempo al Perugino. Infatti vi si appalesano molti caratteri di questa scuola: figure graziose, dolci; bella la Maddalena che conserva i lineamenti muliebri abituali dell'artista; interessantissimo il San Giovanni il cui atteggiamento ricorda a taluno la prima maniera di Raffaello; perfette le estremità di questa figura, la quale, insieme alle altre, che molto ben colorite ed armonizzate, spiccano assai distinte, sul paese dai monti azzurri, sul cielo luminoso. Nel paesaggio i soliti alberetti sottili un poco ischeletriti, e varie figurine sedute o pei sentieri della campagna rocciosa.<sup>1</sup>

Il Milanese lo giudica del 1500, e scrive che una tavola consimile la possiede il negoziante signor Giuseppe Vallardi, di Milano, nella propria Galleria, col nome del Palmezzano e la data del 1531. Noi non l'abbiamo veduta, la tavola del Vallardi, ma ne diamo notizia stando alla asserzione dell'illustre critico toscano.<sup>2</sup>

\*  
\* \*

Coloro che male giudicarono il nostro artista dovrebbero conoscere, oltre che la superba tavola di Faenza, anche quella che fino ai nostri giorni si attribui al Melozzo, perchè portante la scritta di *Marchus de Melotius foroliviensis facebat*. Opera degna di un artista di prim'ordine per vigoria e potenza di colorito, per la singolare bellezza delle figure, per la verità del paese e per la profonda conoscenza della prospettiva. È la glorificazione di Sant'Antonio abate; vestito di un manto verde, scurissimo, coperte le mani di candidi guanti e con la mitra bianca listata d'oro in testa, siede il santo sur una sedia posta sopra un piedistallo, in atto di benedire, mentre ha la sinistra mano sopra un libro aperto, poggiato sul ginocchio, nel quale si legge: VBI . ERAS . BONE . IESV . VBI . ERA . ecc., col resto della leggenda in carattere più piccolo. In piedi, a destra è San Giovanni Battista e a sinistra San Sebastiano. Quest'ultimo poggia sopra uno dei pilastri ornati da candelieri su fondo d'oro, pilastri che sostengono un arco decorato, sotto cui è seduto il santo vescovo, e dietro il quale scende, dalla spalliera della sedia, l'abituale tenda rossa. Un bel cielo azzurro, chiaro, e piccola parte di paese ai lati, magistralmente coloriti, danno maggior rilievo ai personaggi del quadro. Nel piedistallo, terminante in tre zampe di leone, è il cartellino col nome dell'artista; più sotto vedesi lo stemma della famiglia Ostoli.

Nel Museo bolognese c'è una tavola di Lorenzo Costa, che per la composizione e disposizione delle figure ricorda questa del Palmezzano. Nel mezzo è pure seduto un santo vescovo, San Petronio, con ai lati San Francesco d'Assisi e San Tommaso d'Aquino. Quella però non può aver suggerito questa del pittore forlivese, più bella, più ricca, nell'architettura e nella ornamentazione, della tavola del Costa; il quale, del resto, la dipinse dopo, e cioè nel 1502. L'artista ferrarese adopera pel trono semplice, povero, la stessa forma; ma come base vi pone un dado rettangolare, con cornice incassata, e sotto un gradino sottilissimo. Anche qui dietro la figura principale è una tenda. Notevole è il piegare di quel maestro: solenne nell'atteggiamento delle sue figure, ma secco e duro nelle estremità, sempre troppo sottili.

In questa del Palmezzano (tav. X), la figura del Battista è di gran lunga superiore

<sup>1</sup> Nel cartellino di questo quadro si legge ancora: "Visse il Palm., fra il 1492-1537, „! Il polizzino è proprio ai piedi della croce; nel paese è una città turrata, piuttosto grande, che si perde poi a sinistra dietro le piante.

La tavola, proveniente dalla chiesa di Monte Oliveto presso Firenze, fu trasportata nella Galleria nel 1844. Una bella incisione di essa, sul rame, fatta

da Domenico Gandini, si vede nel fascicolo 48° della grandiosa opera la *Galleria di Firenze*, pubblicata ivi nel 1843; alla quale pubblicazione rimandiamo il lettore che desiderasse una più ricca e dettagliata illustrazione del lavoro.

<sup>2</sup> La Galleria Vallardi essendo stata venduta in più tempi, non sapremmo dire oggi ove detta tavola possa trovarsi.

all'altra sua consimile nella tavola a Brera (n. 185), e quella del San Sebastiano ricorda la maniera del Rondinello; ma è da stabilirsi ancora chi dei due pittori romagnoli può aver imitato il compagno, checchè abbian detto di quest'ultimo Kugler ed altri (volendo, non sarebbe impossibile provare che il Rondinello molto imparasse dall'artista forlivese); del resto però, nella testa del giovane martire cristiano, dai lineamenti dolci ed espressivi, e così perfetta nell'esecuzione, par di vedere anche l'influsso della elegante scuola toscana. Nel Sant'Antonio, come dicemmo, ricorda Lorenzo Costa e, secondo lo Schmarsow, anche Francesco Francia. Il dotto critico riconosce i molti pregi di questo lavoro, e soggiunge: che l'architettura vi è disegnata molto bene; e i grotteschi nell'ornamentazione dei pilastri dimostrano esatta la datazione del quadro col fatto che anche questo maestro si lascia trarre dalla moda inaugurata in Roma dal Pinturicchio, pittore di Corte di Alessandro VI. Le immagini colorate su fondo d'oro lasciano supporre che egli avesse avuto questa novità per intervento veneziano.

Ad ogni modo, la splendida tavola, condotta con amore e con molta bravura, mostra come il Palmezzano, pur scostandosi dalla maniera del maestro, anche dopo la sua morte eseguisse lavori di molta importanza e bellezza. Certo nelle sue pitture non sempre rispecchiasi l'anima del grande concittadino; però non è raro vedervi la maniera, la dottrina, se non il tocco e il pennello del maestro; poichè l'accurato e diligente allievo era giunto a far proprie molte virtù di lui, senza giungere in ogni parte ad emularlo.

La tavola si trovava nella prima cappella, a sinistra, nella chiesa del Carmine. Nel 1820 fu malamente restaurata dal pittore Reggiani, il quale sopra un pilastro a sinistra aveva scritto: *G. Reggiani foroliviense*. Tale sconcezza, accompagnata dalla ridipintura di quasi tutta la principal figura, venne tolta nel 1870 da Luigi Pompignoli nell'ultimo restauro eseguito a Firenze. Anche in questa, come in quella insigne di Matelica, di cui parliamo più innanzi, la leggenda di *Marchus de Melotius* aveva fatto supporre appartenesse al grande Melozzo, tanto più che non si ardiva opporre alcuna ragione in contrario, non avendovi l'artista posta la data. Però il fatto che la tavola porta lo stemma dell'antica famiglia Ostoli, forlivese, ha potuto invogliare a far qualche ricerca. Infatti nella *Cronaca Albertina*, a p. 239 e 240, si hanno copiose notizie intorno all'esecuzione della chiesa del Carmine, e, come osserva lo Schmarsow, alcune date intorno all'edificazione di quel tempio bastano per escludere l'idea che il Melozzo potesse essere lui l'autore di detta tavola. Chi amasse leggere l'intero documento, vedrebbe come la cappella Ostoli era la prima a sinistra di quella chiesa, incominciata nel 1487, e come solo nel 1491, terminata la cappella dell'Annunziata, e cioè dell'altar maggiore, la chiesa fu aperta al culto. Se non che fu solamente più tardi che si terminarono le cappelle laterali, e si lavorò nella chiesa fino al 1498, nel quale anno, addì 15 ottobre, si fondò il campanile.

Dunque la cappella Ostoli, che per ordine dev'essere stata tra le ultime, come quella che trovavasi più di tutte le altre lontana dall'altar maggiore, non potè essere terminata se non negli ultimi anni della costruzione del tempio, e cioè uno o due anni prima della fondazione del campanile. Di qui appare manifesto, quindi, come la tavola, essendo stata eseguita e posta al culto verso il 1496 o 1497, non può essere stata per mano del Melozzo, che era morto l'8 novembre 1494.

Così questo importante lavoro appartiene, cronologicamente, alla fine del secolo xv. Sarà bene non dimenticare che la sorella di Marco Palmezzano, Ghida, era moglie di Antonio di Cristoforo Ostoli. Per cui il pittore era cognato col proprietario di detto santuario.

Allo stesso periodo di tempo appartiene certamente l'altra sua composizione nella quinta cappella a destra della già ricordata chiesa di San Mercuriale. La Vergine porta il Bambino sulle ginocchia, in mezzo a Santa Caterina da Siena e ad altra figura che pare debba essere San Giacomo apostolo. È una pittura assai bella, robusta pel colore, buona

pel disegno. Nello sfondo è anche qui un paese e cielo chiaro, con poche nubi, oggi ingiallito e guasto dal fumo dei ceri. La cinge una notevole cornice dell'epoca, con intagli, dorata. Peccato che, come anche quella di San Giovanni Gualberto, sia molto rovinata dalla umidità del luogo. Sarebbe desiderabile che il Governo, unitamente al Municipio, provvedessero, sostituendo con altri quadri moderni le vecchie tavole, per conservarle nella già ragguardevole raccolta di quadri che è nella comunale Pinacoteca. <sup>1</sup>

*(Continua)*

EGIDIO CALZINI.

<sup>1</sup> Avevamo già scritta questa parte del nostro studio, quando apprendemmo che il dipinto fu trasportato dal parroco di quella chiesa nella propria abitazione, insieme all'altra tavola di cui è cenno a pag. 280.

# CAPOLAVORO NUOVAMENTE ILLUSTRATO

## LA MADONNA DELLA SCODELLA DEL CORREGGIO.



È vero che l'arte sta nell'armonia, anzi, che l'arte è armonia, quale maggiore diletto pel nostro senso estetico di quello di poter contemplare un'opera d'arte nell'insieme omogeneo di tutte le parti ond'è costituita? È quanto ci si offre ora nella unita figura, dove vediamo la celebre *Madonna della Scodella*, della Galleria di Parma, ricongiunta alla sua ancona, ossia cornice architettonica, colla quale forma un nesso e connesso e dalla quale non avrebbe mai dovuto essere stata divisa, se le incongruenze e le ingorde rapacità del genere umano non avessero troppo spesso il sopravvento su questa terra.

Fu l'arbitrio dell'autocrate Napoleone quello che strappò tante pale insigni dai posti ai quali erano state destinate, senza ch'egli si prendesse nè cura nè tempo di munirli del loro naturale artistico compimento; potendosi fra altri citare anche l'esempio della divina Santa Cecilia di Raffaello, della Pinacoteca di Bologna, che aspetta tuttora di essere reintegrata nella sua magnifica cornice riccamente intagliata dal Formiggine, e rimasta nella chiesa di San Giovanni in Monte, all'altare della famiglia Dell'Olio.

Ci sia concesso in questa occasione di far voti, che quello che è riescito di fare a Corrado Ricci, il presente direttore della Pinacoteca di Parma, ricollocando nell'antico ornato la Madonna della Scodella non solo, ma alla sua volta, anche la pala della *Concezione* di Girolamo Mazzola, sia per riescire a tempo propizio alla direzione della Pinacoteca di Bologna, con riunire il capolavoro di Raffaello all'opera consacratale dall'insigne intagliatore e ristabilire così un'altra armonia, fra le più sublimi che si possano riscontrare in tutto il dominio dell'arte. Non v'ha dubbio poi che tali ripetuti esempi stimolerebbero, dove del caso, ad altre analoghe reintegrazioni, e gioverebbero altresì ad educare il gusto del pubblico a un più vivo sentimento di un perfetto accordo nella parvenza di ogni creazione artistica e a redimerlo così da quella barbarie estetica di cui si sono visti pur troppo infiniti indizi sino ai nostri giorni.<sup>1</sup>

Ma per tornare al nostro argomento, ci giunge a buon punto un articolo intorno alla Madonna della Scodella, pubblicato nel giornale "Per l'Arte", (17 giugno scorso) di

<sup>1</sup> Ci piace qui riconoscere i meriti che si vanno procurando in proposito, quale più e quale meno, le scuole di arte applicate all'industria. Ottimo poi il divisamento, che il cav. M. Guggenheim di Ve-

nezia già sta ponendo in effetto, di pubblicare una raccolta fotografica dei più svariati modelli di cornici del Rinascimento, la quale certamente servirà di repertorio utile nei casi concreti.



LA MADONNA DELLA SCODELLA, DEL CORREGGIO

(Da una fotografia di D. Anderson di Roma)



Parma dallo stesso Ricci e fornito di opportune informazioni intorno al quadro e alla cornice. Per esso ci viene confermato in primo luogo, che il quadro si trovava in origine sul primo altare a sinistra nella chiesa di San Sepolcro a Parma e fu tra quelli portati a Parigi nel 1796, e restituiti di poi nel 1815.

Sotto il governo di Maria Luigia si pensò di onorare l'opera del Correggio facendole fare una sfarzosa cornice. " La quale (come bene osserva il Ricci) anche se eseguita egregiamente e con molta ricchezza e magnificamente adatta alla specchiera di un appartamento signorile, tornava di strano fastidio intorno al dipinto per tutti gli svolazzi, i fogliami, i cesti d'oro, ecc. "

Si pensò nel 1891 di rimediare a tale disarmonia, facendo una nuova cornice con denari rilevati dalla vendita di quella che oramai tutti riconoscevano per dannosa al capolavoro correghesco. Le pratiche non seguirono; ma ora è stato concesso di ritornare al quadro la cornice che gl'impose lo stesso Correggio; cornice di somma importanza artisticamente e storicamente. Alla chiesa poi fu donata in cambio quella che si trovava in Galleria. Quanto all'antica, per quanto non si possa asserire con piena certezza che sia stata disegnata dal pittore stesso, pure abbiamo motivo a credere ch'egli se ne sia interessato direttamente. Oltre a essere noto che i grandi pittori in genere solevano estrinsecarsi quali artisti in tutta l'estensione del termine (a Parma il Bedoli (G. Mazzola) in ispecie, come dimostra il Ricci in apposito suo scritto), egli trova che " nella cornice della Madonna della Scodella e in particolare nel suo fregio ricorrono i motivi prediletti dal Correggio, come coppe, cornucopie, teschi e teste di putto, che si ritrovano per l'appunto anche nelle parti ornamentali dei dipinti di San Paolo, del Duomo, di San Giovanni Evangelista, ecc. ". A ciò noi aggiungeremmo ch'egli più volte ne' suoi quadri si compiaceva d'introdurre le colonne di ordine ionico, quali sono pur quelle della cornice di che si ragiona. Basti rammentare in proposito quanto si vede nella sua Madonna di San Francesco a Dresda, nella Natività del signor Crespi di Milano, nel Congedo dalla Vergine del signor R. Benson, quadri tutti nei quali si vedono figurare le colonne di ordine ionico. In un altro esempio, è vero, egli prescelse l'ordine dorico, ed è quello che ci viene offerto dal suo schizzo del quadro del San Giorgio a Dresda, conservato in quel Museo, dove egli stesso al bozzetto primitivo del quadro volle unire quello dell'ancona da servirgli di complemento.

L'iscrizione che leggesi nella base di quella della Madonna della Scodella c'indica almeno approssimativamente l'epoca in che fu fatto il quadro. Essa è del tenore seguente:

DIVO IOSEPPO DEIPARAE VIRGINIS CVSTODI  
FIDISS. COELITVSQ. DESTINATO. HVIVSCE  
ARAE COMVNI AERE ERECTORES DEVOTI  
ALACRESQ. EREXERE. M. D. XXX  
DIE II IVNII

ossia: al divino Giuseppe, custode della Vergine madre di Dio, fedelissimo, destinato al cielo, gl'istitutori di quest'altare con comuni contribuzioni eressero devoti e zelanti nel 1530, il dì 2 di giugno.

" Ora è da notare, soggiunge il Ricci, come non siasi ancora trovato documento di sorta relativo a questo quadro del Correggio: nè l'ordinazione di esso, nè il pagamento. Il Pungileoni, fidato ad una memoria dell'archivio di San Salvatore scrive che fu dipinto circa l'anno 1528 o 29. La memoria continua: *È tradizione che fosse pagato colla limosina di più concorrenti.* Così l'anonimo mette come ipotesi ciò che è accertato dalla iscrizione riprodotta. Soggiunge che infatti ciò appare anche dal testamento di Cristoforo Bandini, che lasciò nel 1524 lire 15 imperiali. Finisce dicendo che l'iscrizione della cornice del quadro *segna l'anno 1530 19 giugno*, mentre, come s'è visto, segna il 2 giugno. " In conclusione dovremo ritenere, che il quadro fosse operato nel 1529 e nella prima metà del 1530.

Come probabile esecutore della cornice poi si avrebbe a considerare, secondo quanto osserva lo scrittore stesso, un Gian Francesco Zucchi, da poi che intorno a quel tempo fu egli che operò anche la cornice del quadro della *Concezione*, già rammentata, con lo stesso taglio, la stessa velatura di stucco sul legno e l'istesso modo di lumeggiare l'oro.

Il vero soggetto del dipinto è quello del Riposo nella Fuga in Egitto. Il Meyer nel suo elaborato libro intorno all'Allegri<sup>1</sup> ne dà una precisa e circostanziata descrizione. Il momento che vi è rappresentato egli lo riconobbe desunto da una leggenda di un Vangelo apocrifo,<sup>2</sup> secondo la quale il palmizzo piegandosi avrebbe fornito spontaneamente i suoi frutti alla esausta Sacra Famiglia e il terreno asciutto fatto scaturire prodigiosamente una fonte. Quanto al giudizio estetico intorno alle qualità dell'opera, ci pare tanto bene ispirato da meritarsi di essere qui riferito. " Il Correggio ha ricavato da questa leggenda un idillio graziosissimo e reso in modo sensibile coll'intervento de' suoi genietti l'avvenimento accennato: per quanto concerne le figure e la disposizione complessiva, la sacra scena è rappresentata in modo molto più ideale che non quella della sua *Notte*. Tutto nel quadro spira serenità, gaio movimento, ed ogni cosa vi apparisce come immersa in un ambiente di sole; le figure chiare e lucenti, condotte colle più delicate gradazioni di chiaro e di scuro, staccano sul fondo oscuro, a bosaglia, dalla intonazione succosa verde brunastra. La Madonna, un bel tipo bruno, maturo, e nonostante più zitella che donna, coll'occhio e col soave chinare del capo esprime il più tenero affetto; il Putto, biondo, un incantevole spiritello, senza traccia di natura divina, quasi moderno nella sua capricciosa amabilità. Anche il San Giuseppe, il quale nella maggior parte delle pitture del Cinquecento apparisce compreso di una certa serietà sommessata e malcontenta, qui mostra un'aria lieta e affatto profana. Il Correggio l'ha come liberato dall'incubo di una posizione ambigua, quale quella di uno spettatore superfluo, ond'è improntata ordinariamente la sua figura. Il godimento dell'esistenza e la contentezza di una vita scevra d'affanni domina in tutto il quadro, e il giocondo atteggiamento dei genii sulle nubi è quasi simbolo del piacere scevro da qualsiasi determinato intento. In fine, se per un verso nel rappresentato avvertiamo una vivacità eminentemente realistica, per un altro vi si svela la semplice invenzione, racchiusa entro i limiti astratti di un mondo puramente pittorico. Il quadro per verità ha sofferto nell'armonia generale dell'intonazione, quand'anco non sia così rovinato come si era preteso per l'addietro; le velature comunque devono esserne state portate via in parte. Non ostante l'incanto del colorito sempre vi si manifesta, insieme all'irradiamento straordinario della luce, incanto che di certo sarà stato vie maggiore prima dei ritocchi. Il turchino vivo della veste della Vergine sul profondo e pure diafano verde bruno delle piante, il verdognolo della veste di San Giuseppe sull'aria circostante, lo splendore giallo cromato ed aranciato del panno sovrapposto, insieme alla lucentezza trasparente delle carni, producono tuttora un effetto magico, per quanto in un accordo un po' turbato. "

La Madonna della Scodella, come espressione di un culto speciale rivolto a San Giuseppe, è forse la prima manifestazione in arte nel suo genere. Più tardi questo si trova più volte illustrato nella pittura bolognese, la quale, come si sa, ebbe a palesarsi in tanta parte quale seguace degli ideali dell'Allegri.

Ci piace in ispecie richiamare alla memoria una pregevole pala di Alessandro Tiarini, che trovasi esposta in Bologna, in San Salvatore, sull'altare del braccio sinistro della croce. Dedicata a detto Santo, noi ve lo vediamo infatti primeggiare in dimensioni gigantesche accanto alla Vergine e al Bambino e in modo da far pensare che il pittore avesse avuto a mente il quadro del Correggio.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Correggio*, von Julius Meyer. Leipzig, Verlag von W. Engelmann, 1871.

<sup>2</sup> *De infantia Salvatoris*, v. Codex apocryphus

Novi Testamenti, collectus a J. A. Fabricio. Hamburgi, 1719, I, 187.

<sup>3</sup> Avverte il Meyer, che di antiche copie della

Come poi nella natura nulla procede a salti, ma gradatamente, noi vediamo anche presso gli artisti maturarsi a poco a poco i loro concetti. Così, come noi troviamo per parte del Correggio lo stupendo motivo dell'Adorazione del Bambino, qual'è immortalato nel suo quadretto noto, della Tribuna degli Uffizi, già rappresentato in uno stadio anteriore nell'altra pur mirabile Adorazione, da pochi anni in qua rivelataci mercè la sagacia del Morelli nella tavola appartenente al cav. Crespi, già citata, in egual modo alla pala della Madonna della Scodella il pittore prelude fin da quando una decina di anni prima ebbe a dipingere per una chiesa del suo paese quella tela del *Riposo nella fuga in Egitto*, la quale per una serie di vicende vedesi ora parimenti collocata nella Tribuna fiorentina.

Mentre si sa che l'opera di che ci siamo occupati è sempre stata considerata per uno dei capolavori dell'autore, è strano che il Vasari nelle sue vite non ne faccia menzione. Eppure si sa ch'egli fu ripetutamente a Parma, e che insieme alla cupola di San Giovanni vi loda la Pietà e la Madonna del San Girolamo in Galleria, nonchè l'Annunciazione dei Zoccolanti, ora pure trasportata in Pinacoteca. Comunque sia, egli si mostra grande estimatore dell'artista e valgon ben anche per la Madonna della Scodella gli elogi ch'egli fa del suo magistero nei termini seguenti: "Tengasi pur per certo, che nessuno meglio di lui toccò colori, nè con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui: tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva e la grazia con che e' finiva i suoi lavori. „

Se a queste poche parole si è riesciti di aggiungere una buona riproduzione grafica dell'opera, lo si deve essenzialmente alla perfezione tecnica dell'esperto fotografo, il quale ha saputo ottenere un nuovo successo nella sua arte, quello cioè a dire di raggiungere un effetto ben equilibrato fra l'opera di rilievo della cornice e quella della pittura, che consiste in sè in una pura finzione. È bensì evidente che questo equilibrio viene favorito notevolmente dalle qualità del pittore, dappoichè a tutti sia noto com'egli non fosse secondo a nessuno nella facoltà di dare rilievo alle sue figure. Qui poi l'illusione è portata al colmo, potendosi facilmente credere che di sotto l'arco della cornice noi spaziamo all'aperto e vi vediamo una scena reale, dal piano anteriore, occupato dalla Sacra Famiglia, fino a quello più remoto dell'angelo che vedesi intento a legare l'asinello ad un tronco.

GUSTAVO FRIZZONI.

Madonna della Scodella ne vengono citate due: una di Bernardino Gatti, noto seguace del Correggio, nella chiesa di Sant'Angelo a Cremona; l'altra di Anni-

bale Caracci, che si trovava nella raccolta di casa Farnese.

# NUOVI DOCUMENTI

## Pittori della Corte ducale a Ferrara

nella prima decade del secolo XVI.

AGNOLO, pittore, forse una stessa persona con Agnolo Luccola, nel 1504-1505 dipingeva a Ferrara nel monastero di Santa Caterina da Siena. Di questo, come d'altri pittori, intorno ai quali qui si forniscono documenti, demmo cenno nell'*Arte a Ferrara durante il periodo d'Ercole I d'Este* (Atti e Memorie della R. Dep. di Storia patria per le Romagne). Altri cenni di questi pittori si leggono tra i documenti di Luigi Nap. Cittadella.

I. 1505. " M.<sup>o</sup> Agnolo, Pittore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 3.

ALBERTO, pittore, forse Alberto Trullo, ricordato dal Cittadella. Di un quadro segnato *Albertus de Ferraria P.*, demmo conto nell'annuario dei musei prussiani. Per meglio contribuire alla determinazione della sua personalità, diamo qui i documenti relativi ad Alberto, pittore, benchè alcuni di essi sieno posteriori al 1510.

II. 1505. " Ad Alberto depintore — per lavori in Castelvecchio. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale EE, 1505, carte 98.

III. 1514, gennaio. " Fregi e quadroni fatti da M.<sup>o</sup> Alberto depintore. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale QQ, 1514, carte 10, 178, 184, 191, 195, 201, 208, 227, 233.

IV. 1515, gennaio. " L. 5 date — a M.<sup>o</sup> Alberto depintore . . . . per conto di dipinzere doe camere in castello vechio apreso la tore di Santa catelina e due studi. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale RR, 1515, carte 20, 24, 28, 35, 39, 41, 72.

V. 1515, aprile 30. " Sol. 12 m. — a M.<sup>o</sup> Alberto depintore per avere depinto 4 usi in lo saloto de la tore marchexana. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale RR, 1515, carte 62.

VI. 1515, gennaio 5, Ferrara. " L. 6 m. — a M.<sup>o</sup> Tomaxo da Carpi et M.<sup>o</sup> Albertin compagni depintori . . . . per conto di dopinzere merlj e paixi suso la caxa del S. N. in suxo al boschetto. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale RR, 1515, carte 6, 9, 14, 19, 48, 50, 56, 57, 63, 66, 70, 73, 78, 80, 82, 98.

VII. 1515. " L, 30 s. 12 m. — a M.<sup>o</sup> Albertin dopintore per conto di dopinzere doe camere et dui camarini in castello vechio. „

Camera Ducale, Munizione, Reg.<sup>o</sup> autentico, 1515, carte 28.

VIII. 1517, settembre, Ferrara. " Den. dati a M.<sup>o</sup> Albertin depintore per dar di bianco e dipingere la capella del Boschetto. „

Camera Ducale, Munizione, Conto generale, 1517, carte 83, 28.

IX. 1518, febbraio 23. " L. 1 — a m.<sup>o</sup> Albertino depintore per hauere depinto lauis . . . de la quintana. „

Casa Ducale, Amministrazione di Alfonso I, Libro delle partite, 1517-18, carte 62.

X. 1518. " L. 10. 0. 0 a M.<sup>o</sup> Albertino per conto di depingere al Boschetto. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale VV, 1518, carte 56, 58, 60, 62, 63.

XI. 1518. " Pitture fatte da M.<sup>o</sup> Albertino per la via coperta.

" Pittura della facciata verso il giardino. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale VV, 1518, carte 49, 51, 55, 58, 60, 61, 62, 64, 66, 68, 72, 79.  
Id., Id., Mandati, 1518, carte 142.

XII. 1518. " A M.<sup>o</sup> Albertino dipintore per hauere depinto la testa della serpa — del Naviglio. „

Camera Ducale, Munizione. Memoriale VV, 1518, carte 87.

Id., Id., Reg.<sup>o</sup> Mandati, 1528, carte 127.

XIII. 1518. " L. 1. 10. 0 m. — a M.<sup>o</sup> Albertino dipintore per haueri dipinto (nell'osteria duc.) quattro Santi. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale VV, 1518, carte 94.

XIV. 1519. " Sue pitture ne' solari di Corte e nelle stanze. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Autentico E, 1519, carte 11, 93, 95.

XV. 1524. „ L. 10. 3. 0 m. a M.<sup>o</sup> Albertino dipintore per hauere depinto banchette 21 per il boschetto e per farle portare dal boschetto alla sua botega, et da botega al boschetto.

" L. 7. 6. 0. . . . . per conzar Depinture —, e per colori.

" Altre pitture.

Camera Ducale, Munizione, Memoriale BBB, 1524, carte 23, 25, 53, 58, 78, 81.

XVI. 1524. " L. 9. 9. 0 m. — a m.<sup>o</sup> Albertin . . . . per aver dipinto — in due settimane (nel mon.<sup>o</sup> di S.<sup>t</sup> Antonio) e per colori, cera e carta da far stampe.

" L. 5 per dipingere una stanza nel Monastero di S.<sup>t</sup> Antonio. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale BBB, 1524, carte 29, 30, 33.

XVII. 1524. " L. 10. 3. 0 m. — A m.<sup>o</sup> Albertino et comp.<sup>i</sup> dipinturi per dipingere dicto Tribunale (da far la comedia di Don Ercole), per

hauere depinto cinque S.<sup>t</sup> Antonij alla schalla de corte.

" L. 1 . . . per hauer facto una Nostra Donna, et uno S.<sup>o</sup> Antonio in la factoria. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale BBB, 1524, carte 14, 25.

XVIII. 1526, gennaio 13. " L. 6. 0. 0 m. — a M.<sup>o</sup> Albertino Dipintore per compto de depingere casselle et cantinelle per lo sollaro della via coperta. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale DDD, 1526, carte 3, 5.

Id., Id., Conto generale, 1526, carte 14.

XIX. 1526, marzo 24, Ferrara. " L. 6 m. — a M.<sup>o</sup> Albertin dipintore per conto de dopinzere merli in lo zardin del ditto palazzo (da San Francesco).

" Pittura del muro in Po — verso mizana, di merli nel d.<sup>o</sup> Palazzo.

" Pitture di usci nel boschetto — in Corte, di merli all'ufficio della macina al Cortile di Corte. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale DDD, 1526, carte 20, 21, 22, 24, 45, 48, 51, 72, 77, 96.

Id., Id., Conto generale, 1526, carte 14, 44.

XX. 1526, febbraio 17, Ferrara. " L. 0. 9. 0 — a M.<sup>o</sup> Albertino dipintore per hauere depinto sie mazze per la morescha della comedia. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale DDD, 1526, carte 10.

XXI. 1526, febbraio 17, Ferrara. " L. 0. 6. 0 — a M.<sup>o</sup> Albertino dipintore per lib. 3 di terra rossa maxena e per una pignata per la columbara (nel Palazzo di Porto). „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale DDD, 1526, carte 11.

ANDREA, pittore.

XXII. 1505. " M.<sup>o</sup> Andrea: Pittore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 107, 111, 113, 136, 138, 141, 143, 144, 146, 149, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 182, 189, 192.

BARTOLOMEO DA VENEZIA, pittore, noto pe' suoi ritratti, uno dei quali, quello di Ludovico Martinengo nella Galleria Nazionale di Londra, reca la data 1530. Una Madonna col Bambino a Ber-

gamo ha l'iscrizione: BARTOLOMÆVS VENETVS 1505, e sembra quindi appartenere al periodo della sua attività in Ferrara.

XXIII. 1505... " M.<sup>o</sup> Bartolomeo da Venezia, Pittore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 67.

XXIV. 1506. " L. 3. 15 m. — a m.<sup>o</sup> Bartolomeo da Venezia dipintore — per avere dipinte — l'elze — che fece fare il S.<sup>ro</sup> N. per andare in maschera. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale HH, 1506, carte 78, 116.

XXV. 1506, novembre. " L. 32 m. — a M.<sup>o</sup> Bartolomeo da Venecia per comprare peze mille d'oro per dorare li cornixon (e li cornixotti) de le stanzie di Sua S.<sup>ria</sup> (Lucrezia Borgia).

" Dorature diverse (1508). „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia Borgia, Reg.<sup>o</sup> Spese, 1506, carte 13, XIII, xv.  
Id., Id., 1508, carte VII, VIII, 14.

XXVI. 1507, marzo 16. " Spesa della Duchessa. — L. 20 m. dovute — a M.<sup>o</sup> Bartol.<sup>o</sup> de Vinegia depintore per il precio di un quadro di legname tuto dorato como le sue colone, como una meza figura di nostra dona, como el suo fiollo in braze et uno Sam Giroleno et san Zoanne, et uno specchio dj azale di bona grandezza. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Memoriale, 1507, carte XIII.

XXVII. 1507. " A M.<sup>o</sup> Bartolamio da Venexia dipintore per conto di indorare cornixon... (nel camerino della Duchessa).

" Doratura d'un carro trionfale. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale, 1507, carte 1, 31, 32.

Bologna (ERCOLE e LUDOVICO DA). Probabilmente Ercole da Bologna è una stessa persona con Ercole Costa, di cui è parola nel Registro della Guardaroba, 1504-1507, a carte 64, sotto la data delli 13 maggio 1506. E Lodovico da Bologna è forse lo stesso pittore Lodovico Roberti, che lavorava nel 1508 intorno " ai tribunali e casamenti di sala per le commedie „ (V. Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, a carte 7).

XXVIII. 1506, settembre 26, Ferrara. " L. 27 m. — ali infrascripti per hauere seruito misi tri per cadauno in ragione de L. tre m. il mese per cadauno in la camera de la torre.....

" M.<sup>o</sup> Hercule da bologna depintore che mette doro . . . . . L. 9. 0. 0

" M.<sup>o</sup> Ludovico da Bologna depintore che mette d'oro . . . . . L. 9. 0. 0

" M.<sup>o</sup> Alberto depintore che mette d'oro L. 9. 0. 0

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> di spese, 1506, carte XXVIII, 132, 133, 136, 137, 144, 148.

Id., Id., Memoriale, 1506, carte XLVI, 48, 50, 51, 53, 54, LXIII.

BONACCIOLI (GABRIELE) rende servigi alla Corte estense come pittore festaiuolo sin dal 1482.

XXIX. 1505, giugno; 1506. " M.<sup>o</sup> Gabriele (o Gabriele) Bonazzolo, pittore.

" Lavori fatti per Don Ferrante d'Este. „

Casa Ducale, Amministrazione Ferrante d'Este, Reg.<sup>o</sup> Spese di guardaroba, 1505, c. 16, 40.

Id., Id., Memoriale, 1506, carte 18.

BONACOSI (ETTORE), di una famiglia di pittori ferraresi, lavorò per gli Estensi dal 1484 al 1508. L'opera sua di maggior importanza sembra la pittura della chiesa e del Monastero di Santa Caterina da Siena.

XXX. 1503. " Den. dati a M.<sup>o</sup> hectore dipintore per conto di dipinzere santi intorno la grexia (del Monastero di S.<sup>ta</sup> Caterina da Siena). „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale EE, 1503, carte 107, 112, 113, cxiv, 114, cxv, cxlviii.

XXXI. 1504, aprile 13, Ferrara. " L. 66. s. 13 m. dati a M.<sup>o</sup> Ethore de Bonachosi depintore — per pitture da lui fatte nel Monastero di S.<sup>ta</sup> Caterina da Siena e nella casa di Suor Anna in Terra nova.

" Nota delle pitture da lui fatte fra cui diverse figure di santi, di una madonna. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale FF, 1504, carte 7, 8, 9, 14, 16, 51, 52, 53, 60, 185.

Id., Id., Autentico, 1504, carte 45, 97.

XXXII. 1504, settembre 26, Ferrara. " L. 46 m. date — a m. Ecthore di Bonachosj depintore — per pitture fatte nel Monastero delle Suore di S.<sup>ta</sup> Caterina da Siena.

“ Nota delle pitture da lui fatte fra cui madonne, santi. „

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale FF, 1504, carte 87, 92, 93.  
Id., Id., Autentico, 1504, carte 45, 97.

XXXIII. 1506. “ Tela istoriata posta nel Cielo della Camera della Duchessa dipinta da M.<sup>o</sup> Ettore dipintore. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> Spese, 1506, carte 145.  
Id., Id., Memoriale, 1506, carte 51, 52, 53.

XXXIV. 1508, gennaio 19. “ L. 3 a M.<sup>o</sup> Etor dipintore. „

Camera Ducale, Munizione, Libro de' “ Ricordi „, 1508, carte 21, 22, 23, 24, 25.

GEMINIANO, figlio del pittore Bongiovanni, lavorò per gli Estensi dal 1485 al 1506; dal 1503 al 1505 per il monastero di Santa Caterina da Siena e per la casa di Suor Anna da Viterbo.

XXXV. 1503. “ M.<sup>o</sup> Zamognan de bonzoane dipintore per la fatura de tre stendardi & per l'andata in campo a la impresa del reame de Napoli. „

Camera Ducale, Memoriale del soldo, 1503, carte CLJ.

XXXVI. 1503. “ Den. dati: a M.<sup>o</sup> Zemegnan dipintore per la caxa di Suor Anna. „

Camera Ducale, Munizioni, &, Memoriale EE, 1503, carte CXIJ, 112, cxij, cxiv.

XXXVII. 1504. Aprile, 13 Ferr. “ Den. dati: a M.<sup>o</sup> Zimignan di Bonzoane dipintore, per lavori fatti nel monastero di S.<sup>ta</sup> Caterina da Siena. „

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale FF, 1504, carte 10; Id. id. Autentico, 1504, carte 56.

XXXVIII. 1505. “ M.<sup>o</sup> Zemignan de Bonzoanne pittore.

“ Ancona da lui fatta „ (carte 70).

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 11, 42, 43, 44, 57, 70, 72, 73, 110, 111, 129, 202.

BRASONE (BARTOLOMEO), sin dal 1501 lavorava per la Corte Estense.

XXXIX. 1504. Aprile, 13 Ferr. “ Sue pitture nella chiesa degli Angioli in Ferrara. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale FF, 1504, carte 11; Id. id. Autentico, 1504, carte 54.

XL. 1504. Aprile, 13 Ferr. “ L. 28 m. dati: a M.<sup>o</sup> Bartolomeo Braxon dipintore, per pittura de li tribunali e de lo paradiso se sono fati in sala per la festa de Jachobo. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale FF, 1504, carte 8, 9, 10, 11, 13; Id. id. Autentico, 1504, carte 54.

XLI. 1505. “ Lavori fatti da M.<sup>o</sup> Bartol<sup>o</sup> Braxon dipintore sopra la via coperta, nelle stanze del Giardino. Nota dei lavori (carte 65, etc.).

“ Suoi lavori in Castelvecchio, nel Giardino „ (carte 166).

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte 5, 6, 7, 9, 10, xvi, 16, xviii, 23, 41, 44, 46, lviii, 61, 65, 70, 73, 74, 75, 78, 80, 81, 89, 95, 166.

XLII. 1505. “ M.<sup>o</sup> Bartolomeo Brason, pittore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 30, 32, 41, 43, 49, 51, 54, 55, 58, 66, 70, 76, 80, 81, 82, 84, 86, 87, 94, 100, 102, 106, 119, 130, 141, 143, 155, 160, 162, 164, 166, 173, 174, 179, 189, 195, 196, 198, 200, 202, 206.

XLIII. 1506. “ M.<sup>o</sup> Bartolomeo Braxon. Pitture diverse. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale HH, 1506, carte 7, 9, 11, 12, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 35, 37, 39, 44, 57, 75, 85, 115, 150.

XLIV. 1507. “ A m.<sup>o</sup> Bart<sup>o</sup> braxon dipintore, per lavori nel Camerino della Duchessa.

“ Altri lavori da lui fatti nella chiesa degli Angioli. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale, 1507, carte 1, 2, 6, 12, 30, 31, 37, 38, 47, 48, 56, 65, 66, 68, 70, 73, 76, 102, 138.

BRESCIA (PAOLO DA) o PAOLO ZOPPO attese a dorare i camerini di Lucrezia Borgia nel 1505-1506. In questi anni si trova accreditato nei registri estensi anche certo Paolo da Pavia, per operazioni simili a quelle eseguite da Paolo da Brescia. Forse non si tratta che di errore dello spenditore. Di Paolo Zoppo dà notizia il Fenaroli ne' suoi “ Artisti bresciani. „

XLV. 1505. “ L. 18, s. 12 m. a M.<sup>o</sup> Paulo da bresa dipintore.... per conto di dorare solari

de le camare di la Ill.<sup>ma</sup> S.<sup>a</sup> Duchessa in Castelvecchio. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte LVIII, LXI, 69, 73, 75, 77, 80, 81, 89, 94, 95, 168.

XLVI. 1505. " M.<sup>o</sup> Paolo da Brescia, pittore. Sue pitture ai Camerini della Duchessa. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 26, 28, 30, 31, 38, 46, 47, 49, 53, 54, 55, 57, 58.

XLVII. 1506. Gennaio, 5. " L. 1, s. 12 m. dati a M.<sup>o</sup> Paulo da Pavia depintore, per comprare peze cinquanta doro per compire de dorare tute le ruoxe del Camarino de mezo de Sua S.<sup>a</sup> „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Registro di spese 1506, carte xxvii.

XLVIII. 1506. Gennaio, 5. " L. 4 m. a M.<sup>o</sup> Paulo depintore per hauere dorato uno ritratto della duchessa e per altri lavori. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Memoriale, 1506, carte 2, 3, 7.

XLIX. 1506. Marzo. " Lavori fatti per la Duchessa da M.<sup>o</sup> Paulo da Bresa depintore. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Memoriale, 1506, carte 13.

#### CARBONE (TOMASO DAL).

L. 1505. Maggio. Ferr. " L. 15.00 m. a M.<sup>o</sup> Tomaxo dal Carbone depintore, per pitture del soffitto, fregi, armi, nella camera della Stalla. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte 46.

CARPI (TOMASO DA), padre di Girolamo da Carpi, e pittore che servi lungamente gli Estensi, in operazioni però di lieve conto.

LI. 1503. Febbraio, 8 Ferr. " Dipingeva nel Camerino della Musica, fatto d'ordine di Alfonso d'Este. „

Camera Ducale, Amministrazione Alfonso (I) d'Este. Libro di spese, 1503-1505, carte 1, 5.

LII. 1505. " A Tomaxin depintore, per lavori in Castelvecchio. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte 95.

LIII. 1507, Dicembre, 1. " A. m.<sup>o</sup> tomaxo da Carpi per conto di dipingere et indorare carete de corte. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale, 1507, carte 66.

LIV. 1508. " Pitture da lui fatte per la Comedia. „

Camera Ducale, Munizione, Libro Ricordi, 1508, carte 12.

LV. 1508. Dicembre. " L. 2 e s. 10 a M.<sup>o</sup> Tomaxo da Carpi depintore, per pittura di banche, cassette. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Registro autentico, 1508, carte xx, 112, 121.

LVI. 1508. " L. 30 m. a M.<sup>o</sup> Tomaxo da Carpi depintore, per resto de L. 90 m. che sono monta hauere dipinto et indorato tremi tre da careta da Corte dj la Duchessa. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 34.

LVII. 1508-1509. " Den. dati a M.<sup>o</sup> Tomaxo da Carpi. „

Camera Ducale, Munizione, Libro dei Ricordi, 1508, carte 21 (2), 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30 (framm.), 31.

#### CESARE.

LVIII. 1508-1509. " M.<sup>o</sup> Cesare, pittore. „

Camera Ducale, Munizione, Libro Ricordi, 1508-1510, carte 21, 23, 24, 25, 27.

COSTA (MICHELE). I lavori da lui eseguiti dal 1494 al 1505 erano noti; ma i seguenti documenti aggiungono notizie sugli altri da lui condotti anche posteriormente a quel tempo.

LIX. 1504. Luglio, 3 Ferr. " L. 80, sol. 3 m. dati a M.<sup>o</sup> Michielle Costa depintore.... per conto de la Capela grande de S.<sup>ta</sup> M.<sup>a</sup> dj Anzolzj. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale FF, 1504, carte 39, 53, 93, 120; Id. id. Autentico, 1504, carte 82.

LX. 1504. adj 17 zugno. " Maistro Michello Costa depentore che depenza aliangellj per el Signor nostro de dare li apresso scripti pagnj tolto per metere In bel fiore per loro dormire como apare per vno bolletino scritto de mane del speta-

billo homo Messer Jherollimo de Zilliollo Maistro Camirlengo porto domenego suo Coxino videlicet.

“ Linzollj da letto quatro vindelicet. . L. 4.

“ Coltre da leto azure e verde n° 105.209 vid.<sup>et</sup> Coltre. . . . . 2.

“ Item adj 19 giugno fu azonto al sopradito vno mantillo alionato e vna touaia alionata e quatro truchabochi In tuto capi sej videlicet n° 6. per boletino.

R. Archivio di Stato in Modena, Camera Ducale, Guardaroba, Registro “ Zornale de pagni de lino e coltre „ a carte 72 t.

LXI. 1505. “ L. 10 m. date a M.<sup>o</sup> Michele Costa depintore, per lavori fatti nella Chiesa degli Angeli.

“ Dirigeua la fabbrica della Duchessa in Castelvechio per le pitture e le dorature (carte 94). „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte xviii, lx, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 81, 89, 94, xcvi, 100.

LXII. 1505. “ Costa M.<sup>o</sup> Michele pittore. Lavori fatti nella Chiesa degli Angeli in Ferrara. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 8, 10, 12, 14, 34, 36, 38, 40, 43, 49, 50, 51, 54, 55, 57, 58, 104, 106, 107, 111, 115, 116, 136, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 152, 155, 161, 165, 174, 175, 177, 186, 198, 200, 203, 207.

LXIII. 1505-1506. “ Lenzuoli cambiati a M.<sup>o</sup> Michele Costa depintore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Registro 1504, 1505, 1506, 1507, carte 39, 43, 49, 53, 57, 66, 69, 73, 81, 88, 95.

LXIV. 1506. “ Den. dati a M.<sup>o</sup> Michele Costa, pittore, per spese in andare reconzando li Camerini di Sua S.<sup>a</sup> (la Duch.<sup>sa</sup> Lucrezia). „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Memoriale 1506, carte 1, 3, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 23, 25, 27, 28, 31, 39, 55.

LXV. 1507. “ Colori dati a M.<sup>o</sup> Michel Costa dipintore per dipinxere in la capela grande della Chiesa di Santa M.<sup>a</sup> degli Angioli. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale, 1507, carte 5, 11, 12, 21.

LXVI. 1508-1509. “ Den. dati a Michel Costa per S.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> di anzoli. „

Camera Ducale, Munizione, Libro Ricordi, 1508, carte 24, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 44, 47, 54, 64.

LXVII. 1508. “ Den. dati a M.<sup>o</sup> Michele Costa per dipingere nella Chiesa degli Angeli. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 20, 22, 23, 24, 31, 32, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 84, 87, 88, 94, 99, 115.

LXVIII. 1506, novembre. “ L. 1, s. 10, a M.<sup>o</sup> Michel Costo per comprar robe per dipinzere e dorare una caretta da Corte per sua S.<sup>ma</sup> (Lucrezia Borgia) Salariato della Duchessa (16).

“ Calze donategli (22).

“ Pitture diverse. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> Spese, 1506, carte 12, 16, 22, 27, 28, 73, 74, 81, 96, 108, 109, 119, 129, 131, 140, 149.

LXIX. 1511, giugno 17, Ferrara. “ Mezzane, chiodi e sestì dati a M.<sup>o</sup> Michele Costa dipintore per fare una scala et larmatura per potere dipinzere in tela giezì da Anzoli, etc. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale NN, 1511, carte 17, 34, 47, 54, 93.

LXX. 1512, agosto. “ L. 1. m. di per prezzo calzina data a M.<sup>o</sup> Michele Costa per smaltare la capella grande di S.<sup>ma</sup> M.<sup>a</sup> degli Angioli. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale OO, 1512, carte 48, 49.

LXXI. 1516, aprile 6, Ferrara. “ Robe date a M.<sup>o</sup> Michiel Costa depintore de la Ill.<sup>ma</sup> S. Lucretia Duchessa nostra. „

Camera Ducale, Guardaroba, Reg.<sup>o</sup> Robe dispenstate, 1523, carte 21.

LXXII. 1517-1518, novembre 10. “ L. 12 m. a M.<sup>o</sup> Michel Costa depintore. „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso I, Libro delle partite, 1517-1518, carte 49, 61.

LXXIII. 1519, “ Lavori per le stanze di Corte fatti fare da M.<sup>o</sup> Michelle Costa depintore. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> E, Conto Generale, 1519, carte 40.

CREMONA (GIOVANNI DA).

LXXIV. 1508, dicembre 16, Ferrara. “ L. 2, s. 2, a M.<sup>o</sup> Zoane da cremona dipintore per opere 6 a maxenare colurj per tribunali e casamenti delle comedie che si facevano in sala. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 94, 101.

## FIORINI (BERNARDINO).

LXXV. 1506, settembre-dicembre. " Den. dovuti a M.<sup>o</sup> Bernardino dipintore per la pittura fatta nella fabbrica sopra el gorgadelo. „

Casa Ducale, Amministrazione Ippolito Card. d' Este, Debitori e Creditori, 1506, carte 17, 26, 38.

LXXVI. 1507, dicembre 4, Ferrara. " Den.<sup>i</sup> dovuti a M.<sup>o</sup> Bernardino dipintore in su la via de Sabiuni per pittura di banchette e scanni quattro con l'arma. „

Casa Ducale, Amministrazione Ippolito Card., Libro autentico B, 1507, carte 100.

LXXVII. 1509, marzo. " Lavori fatti da Bernardino Fiorino, pittore, per la Comedia data nel Carnevale. „

Casa Ducale, Amministrazione Ippolito Card., Giornale, 1509, carte 15.

FIORINI (SIGISMONDO), di una famiglia di pittori ferraresi, dipinse nella corte estense dal 1477 al 1506, specialmente per decorazioni di festa, per pompe nuziali, per rappresentazioni sacre e commedie.

LXXVII. 1503, marzo 9, Ferrara. " Lavori fatti da M.<sup>o</sup> Sixemondo dipintore per la rappresentazione che facevasi in Vescovado. „

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale, 1503, carte 7.

GAROFALO (BENVENUTO TISI, DETTO IL). Nel 1506, come nell'anno precedente, questo celebrato pittore dipingeva per l'adornamento delle camere di Lucrezia Borgia. Altri documenti da noi conosciuti e ne' quali era indicato soltanto il nome proprio di Benvenuto, ci lasciarono incerti intorno al loro riferirsi all'Ortolano o al Garofalo. I documenti seguenti levano ogni dubbio.

LXXIX. 1506, agosto 5, Ferrara. " L. 14, m. a M.<sup>o</sup> Benvegnudo da Garofalo dipintore . . . . . per havere depinto a guazo doe telle istoriate che sono andate nel Cielo de la camara in Volta de la torre marchesana dove stanza Sua S.<sup>na</sup> (la Duchessa). „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d' Este, Reg.<sup>o</sup> di Spese, 1506, carte 134, 148. — Id. id. Memoriale, 1506, carte 51, 52, 53. — Id. id. Guardaroba, 1506-1508, carte 22.

LXXX. 1506, agosto 5. " L. 14.0.0, a Benvegnu da Garofalo per lavori fatti in una camera della Duchessa nella torre marchesana. „

Camera Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d' Este, Reg.<sup>o</sup> di Spese, 1506, carte 28.

IMOLA (GIOVANNI DI GIACOMO DA) dipinse tribunali per le rappresentazioni sacre nel 1502 e nel 1503, cioè per quelle grandi rappresentazioni descritte da Isabella d' Este Gonzaga.

LXXXI. 1502, febbraio. L. 8, m. a M.<sup>o</sup> Zohanne de Jacomo da Imola dipintore per havere depinto li tribunali li herano per la terra (alla venuta di Lucrezia Borgia).

Camera Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d' Este, Reg.<sup>o</sup> Computo delle uoce, 1501-1502, carte 68.

LXXXII. 1503, giugno 23, Ferrara. " Den. dati a M.<sup>o</sup> Zoane da ymola dipintore per conto del paradiso. „

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale EE, 1503, carte 45, 59, 61.

## LUCA ANTONIO.

LXXXIII. 1506, novembre 16. " L. 12, m. a M.<sup>o</sup> Lucha Antonio dipintore per comprare certi feri da lavorare pel Card. d' Este. „

Casa Ducale, Amministrazione, Ippolito Card. d' Este, Debitori e Creditori, 1506, carte 35. — Id. id. Bolletta de' Salariati H, 1506, carte 4.

MARIANI (MARIANO), di ser Eusterio, scolaro del Perugino, lavorò nel 1505 in un Camerino di Don Alfonso d' Este, nel 1505 passò ai servizi di Ferrante d' Este.

LXXXIV. 1505-1506. " M.<sup>o</sup> Mariano de' Mariani Pittore. „

Casa Ducale, Guardaroba, Libro delle partite 1505-1506, carte 105-208.

LXXXV. 1505-1506, ottobre 29. " M.<sup>o</sup> Mariano, Pittore. *Busello* per tener il ritratto di Don Ferrante d' Este. „

Casa Ducale, Amministrazione Ferrante d' Este, Reg.<sup>o</sup> Spese di Guardaroba, 1505, carte 50, 60, 63. — Id. Memoriale, 1506, carte 26.

MARSIGLI (FINO E BERNARDINO), probabilmente figli di Domenico veronese. Fino doveva essere maggiore d'età di Bernardino, poichè s'incontra sin dal 1474. Mori nel 1505. Bernardino gli servi d'aiuto.

LXXXVI. 1501. " Den. dovuti a M.<sup>o</sup> Fin depintore per dorare stufe.

" Armatura per dipingere un ancona (carte 9).

" Pitture diverse alla chiesa della Annunciata e nel monastero (47-48), fra cui una Annunciata e un Dio Padre. "

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale CC, 1501, carte 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 17, 18, 27, 28, 31, 35 e seg., 47, 48, 49, 79, 159.

LXXXVII. 1503. " Pitture diverse fatte da M.<sup>o</sup> Fino depintore.

" Pittura della sala del Palazzo di Don Ferrante (carte 108). "

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale EE, 1503, carte 3, 5, 11, 13, 14, 16, 30, 31, 47, 51, 52, 53, 57, 58, 65, 69, 108, CXIII, 204.

LXXXVIII. 1503, luglio 15, Ferrara. " Pitture fatte da M.<sup>o</sup> Fini depintore al muro dell'Armeria. "

Casa Ducale, Amministrazione, Alfonso (I<sup>o</sup>) d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 8, 18.

LXXXIX. 1504, luglio 14, Ferrara. " L. 340, sol. 6, den. 2, m. a M.<sup>o</sup> Fino e Bernardino Fratelli depintori, per lavori eseguiti negli anni 1500, 1502, 1503, 1504 nel palazzo di Belfiore, nella Chiesa di S.<sup>a</sup> Maria di Grazia in Castelvecchio, ne' Bucintori, nella Casa di Don Giulio d'Este.

" Nota de' lavori fatti. "

Camera Ducale, Munizioni Fabbriche, Memoriale FF, 1504, carte 45, 46, 47, 52. — Id. id. Autentico, 1504, carte 85.

XC. 1504. " Pitture diverse fatte da M.<sup>o</sup> Fin depintore. "

Camera Ducale, Munizioni, Autentico, 1504, carte 18, 19.

XCI. 1504, luglio 12, Ferrara. " Den. dati a M.<sup>o</sup> Fino depintore per avere depinto 6 zelosie.

" Terreni a lui dati (1498). "

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale FF, 1504, carte 41, 135.

XCII. 1505. " M.<sup>o</sup> Fin, Pittore. "

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 4.

XCIII. 1505. " Pezze 500 d'oro posto in opera da M.<sup>o</sup> Bernardino dipintore in la camera che fa Michel Costa depintore. "

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte 75, 77, 78, 79, 80, 81, 89, 94, 169.

XCIV. 1505. " M.<sup>o</sup> Bernardin, Pittore. "

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 45, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 57.

XCV. 1505, marzo 29, Ferrara. " L. 13, m. a M.<sup>o</sup> Fino depintore che dipinse armi ducali e fece nigri dupieri et Tribunali per le exequie del qm. Ducha Erchule. "

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte XIII, 21-169.

MAURELIO.

XCVI. 1504, dicembre 31, Ferrara. " L. 11, a M.<sup>o</sup> Murelio depintore. "

Camera Ducale, Munizioni, Autentico, 1504, carte 151. — Id. id. Memoriale FF, carte 179.

XCVII. 1505. " M.<sup>o</sup> Morelio, Pittore. "

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 2, 7, 11, 50, 61, 70, 73, 79, 83, 88, 99.

XCVIII. 1506, marzo. " L. 4 a M.<sup>o</sup> Morelio depintore per una bambina grande di legno tuta fornita con li soi membrj, che manda Sua S.<sup>a</sup> a donare a Napoli. "

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Memoriale, 1506, carte 20.

XCIX. 1506, marzo. " L. 4 a M.<sup>o</sup> Morelio depintore per una bambina grande de legno tuta fornita con li suoi membri che ha mandato Sua S. a donare a Napoli. "

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> Spese, 1506, carte 22.

MAZZOLINI (LUDOVICO). I documenti qui riportati intorno a questo bizzarro pittore, notissimo pei suoi quadretti accesi di colorito, aggiungono qualche notizia alle poche che si avevano sin qui circa ai rapporti di lui con gli Estensi.

C. 1505. " Den. dati a M.<sup>o</sup> Ludovico Mazolin depintore per lavori nella fabbrica della Duchessa in Castelvecchio. "

Camera Ducale, Munizione, Memoriale GG, 1505, carte LX, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 80, 81, 89, xcviij, carte 165.

CI. 1505-1506. " M<sup>ro</sup> Lodovico Mazzolin pittore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 30, 31, 34, 35, 43, 45, 49, 53, 54, 55, 60, 104, 106, 107, 111, 113, 136, 138, 141, 143, 144, 146, 149, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 161, 163, 164, 166, 168, 171, 172, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 189, 192.

CII. 1506, agosto 5, Ferrara. " L. 120 m. a Ludovico Manzolino depintore per hauere dorato e depinto a tute sue spese el solaro del primo camarino uerso l'anticamera doue e la schala dan-dare ali camarini de sopra de sua Signoria. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> di Spese, 1506, carte xxviii-cxj, 111, 114, 119, 129. — Id. id., Memoriale, 1506, carte 1, xviii, 31, 33, 36, 51, 52, 53.

CIII. 1507. " A M<sup>o</sup> Bart<sup>o</sup> Brason et a M<sup>o</sup> Ludovigo Mazolino dipintori per conto della giesia di S<sup>a</sup> M<sup>a</sup> di Anzoli. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale, 1507, carte 38, 48, 70, 73.

CIV. 1508. " L. 3 m. a M<sup>o</sup> Bigo Mazolin per auere dipinto nella Chiesa degli Angeli.

" Pittura a tutte sue spese de le octo capele che son verso li musti, et per averge dipinto la naueta denanzi a dite capele, et etiam per averge dipinto li pilastri de la naue grande in la parte che e soto li archi, et li archi et con 3 figure di santi per cadaun arco. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 22, 24, 31, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 84, 86, 87, 88, 94, 99, 115.

CV. 1508. " A spesa della casa di M<sup>a</sup> Violante per tanti pagati a M<sup>o</sup> Bigo Mazolini dipintore per auerge dipinto 2 camin et hauerge da cupi 430. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 90.

CVI. 1508-1509. " A M<sup>o</sup> Bigo Mazolin depintore, L. 2, per la fabbrica di Messer Gerardo Sacрати.

" L. 28 a bigo di mazolin per andare a dipingere a ruigo (1509 giugno 20). „

Camera Ducale, Munizione, Lib. Ricordi, 1508-10, carte 27, 32, 35, 41, 42.

CVII. 1526, dicembre 4, Ferrara. " M<sup>o</sup> Lud<sup>o</sup> Mazollino..... per uno quadro che lui ha fatto al S<sup>r</sup> Nostro. „

Camera Ducale, Munizione, Conto Gen., 1526, carte 129. — Id. id., Memoriale DDD, 1526, carte 98 (novo).

CVIII. 1527, giugno 8, Ferrara. " L. 12, o. o. m. a M<sup>o</sup> Bigo Mazolin..... per conto di fare uno quadro del S. Nro.

" L. 30, per fare quadri del S. Nro Ill<sup>mo</sup>.

Camera Ducale, Munizione, Memoriale EEE, 1527, carte 31, 53.

CIX. 1527. " Quadro che M<sup>o</sup> Bigo Mazolino faceva pel Duca — come Jexu Christo caciò li zudei dal tempio — Il contratto fu conchiuso da M<sup>r</sup> Dosso in scudi 25 d'oro. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale EEE, 1527, carte 8, 16, 19.

CX. 1528. " L. 84 m. a M<sup>o</sup> Bigo Mazolin per un quadro luj a fatto per il S. N. di figure pizolle il quale lie come Christo lauo li pedi alj apostolj..... compreso l'adornamento di un altro da lui fatta della cacciata dei giudei dal tempio. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale FFF, 1528, carte 2, 3, 6.

MIRANDOLA (PIETRO DELLA).

CXI. 1505. " M<sup>o</sup> Pietro dalla Mirandola, Pittore — Pittura di un tamburo.

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 180, 190.

PANETTI (DOMENICO). Si conosceva che nel 1505-1507 questo pittore dipinse il camerino della duchessa Lucrezia Borgia nel Castello. Nel seguente documento si determina una delle sue opere per adornarlo.

CXII. 1506. " Tela istoriata posta nel cielo della Camera della Duchessa dipinta da M<sup>o</sup> Domenico Panetto depintore. „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Registro Spese, 1506, carte 145. — Id. id., Memoriale, 1506, carte 51, 52, 53.

PISANO (NICOLÒ). Si ritrova per la prima volta a Ferrara nel 1499. Nei documenti è detto da Pisa, nell'arte si dimostra ferrarese. A Bologna, nel 1534 circa, dipingeva ancora. Fornisce qualche notizia intorno a lui il Gualandi nei " Documenti originali, ecc. „

CXIII. 1501, gennaio 5, Ferrara. " A M<sup>o</sup> Fin dipintore per nome di M<sup>o</sup> Nicola Pixano depin-

tore L. 6 di m. per comprare colurj per dipinzere uno quadro al Signore. „

Camera Ducale, Munizioni e Fabbriche, Memoriale CC, 1501, carte 3.

CXIV. 1503, febbraio 8. “ Colori dati a M<sup>o</sup> Nicolò Pixan per depinzere il Camarin della Musica che facevasi fabbricare da Don Alfonso d'Este, etc. „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso (I) d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 1, 5, 8, 11, 18, 38.

CXV. 1503, febbraio 8, Ferrara. “ Denari dati a Bartolomeo Braxon depintore per conto de depinture (nel camerino della musica) pagati per luj alimfrascritti

“ Zoanne M<sup>a</sup> da Vento.

“ Tomaxo de Carpi.

“ Altre pitture a stanze in Castello al Paradiso. „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso (I) d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 1, 5, 8, 22, 38, 51, 53, 58, 59, 60, 62. — Camera Ducale, Munizioni, Memoriale EE, 1503, carte 17, 45, 59.

CXVI. 1504, giugno 5, Ferrara. “ L. 10. s. 13. d. b. m. Dati a Bortolomeo Braxon e M<sup>o</sup> Nicolò pixan compagni depintorj, per hauer facto doe uolte a tute sue spexe una nostra dona ale scale de sua excelentia, e per resto di ogni lauorerj. „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 38. — Id. id., Memoriale, 1504, Compto de lo Ill<sup>o</sup> Don Alfonso, carte 21, 27, 28, 29.

CXVII. 1505. “ M<sup>o</sup> Nicolò Pisano, Pittore. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 2.

CXVIII. 1506, agosto 5, Ferrara. “ L. 52. m. ali infrascripti depintori per hauere depinto certe telle Istoriati che sono andate nel Cielo de la camara in Volta de la torre marchexana doue stanza Sua·Sig.<sup>ria</sup> (la Duchessa).

“ M<sup>o</sup> Nicolò pixano depintore . . . L. 14. 0. 0.

“ Benuegnu da garofalo . . . . L. 14. 0. 0.

“ Domenego panetto depintore . . . L. 9. 0. 0.

“ Ectore depintore . . . . . L. 5. 0. 0.

“ M<sup>o</sup> Michelette depintore . . . . L. 5. 0. 0.

“ Bigo Manzolino depintore . . . L. 5. 0. 0.

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este, Reg.<sup>o</sup> di spese, 1506, carte 28, 140, 141, 144, 145, 146, 148. — Id. id. Memoriale, 1506, carte 50, 51, 52, LII. — Id. id., Guardaroba, 1506-1508, carte 22.

CXIX. 1598. “ L. 2. 10 a M. Nicolò pisan.....

Camera Ducale, Munizione, Libro de' Ricordi, 1508, carte 21, 22, 23.

PORTO (GIOVANNI DA).

CXX. 1508-1509. “ Den. dati a M<sup>o</sup> Zoane da porto dipintore. „

Camera Ducale, Munizione, Lib. Ricordi, 1508-1510, carte 21, 23, 24, 25, 27.

RAFANELLI (DOMENICO DI MERCATO). Napoleone Cittadella trovò notizie di lui negli anni 1494 e 1500.

CXXI. 1505. “ M<sup>o</sup> Domenico da Mercato pittore. Lavori in Castelvechio per la Duchessa. „

Camera Ducale, Guardaroba, Libro delle partite, 1505-1506, carte 21, 22, 53, 60. — Id. id., Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte 95, xcviij.

TADDEO DI BELTRAME.

CXXII. 1508, dicembre 19, Ferrara. “ L. 1. 12. a M<sup>o</sup> Tadio dipintore per avere dipinto in la stala dj cavalj. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 100.

CXXIII. 1508, gennaio 15, Ferrara. “ L. 5 a m<sup>o</sup> Tadio de beltrame depintore per aver dipinto fregi, tondi e corniciotti. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale (KK), 1508, carte 3.

TURCO (FRANCESCO) mantovano, dal 1502 al 1506 lavorò a Ferrara, anche coi pittori che adornarono i camerini di Lucrezia Borgia.

CXXIV. 1504, luglio 3, Ferrara. “ Den. dati a M<sup>o</sup> Francesco Turcho depintore per la casa di Don Giulio. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale FF, 1504, carte 39, 44, 50, 51, 52, 53, 54, 60, 61, 93, 94, 119, 127, 128. — Id. id., Autentico, 1504, carte cxliij, 81.

CXXV. 1505. A Francesco dipintore per lavori in Castelvechio. „

Camera Ducale, Munizioni, Memoriale GG, 1505, carte 95, xcviij.

UDINE (PELLEGRINO DA). Di questo noto pittore i documenti seguenti forniscono particolari, oltre quelli sin qui conosciuti sulle relazioni di lui con gli Estensi.

CXXVI. 1504, marzo 11, Ferrara. " Doc. 25 d'oro in oro dati a M<sup>o</sup> Pelegrin da Udine depintore, li quali li dona sua S.<sup>i</sup> (Don Alfonso d'Este), el quale fa una tauola dove una nostra dona a Sua Sig.<sup>ia</sup> „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 37.

CXXVII. 1504, aprile 4, Ferrara. " Soldi due m. a m<sup>o</sup> Pelegrin de Udine per comprare cola e colori per depinzere schatole trenta per bixogno dele speciarie. „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 40.

CXXVIII. 1504, agosto 5, Ferrara, 1505, febbraio 5. " Duc. 15 e mezzo d'oro di Venezia a s. 63 per Ducato per sua Sig.<sup>ia</sup> (Alfonso d'Este), dati a m<sup>o</sup> Pelegrin de Udine depintore per andare a Venezia per comprare oncia una e meza dazuro oltre mare da den. 7 l'onza, e lacha, oro maxena, et altri colorj per uno quadro luj dipinse per sua Sig.<sup>a</sup>

" Stufa fatta nelle stanze del Giardino per M<sup>o</sup> Pellegrino da Udine. „

Camera Ducale, Amministrazione Alfonso d'Este, Libro di spese, 1503-1505, carte 41, 60. — Casa Ducale, Amministrazione Alfonso (I) d'Este, Memoriale, 1504, carte 22.

CXXIX. 1508, marzo 8, Ferrara, ottobre. " A spesa de li tribunali e casamenti fatj in sala di corte per le comedie per tanti pagati a m<sup>o</sup> piero Antonio dal melon speciale per tanti culuri le dati a m<sup>o</sup> peregrin da Udine dipintore..... che dipinzeva le casa di le Comedie in sala di corte. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 7, 15, 48, 61.

CXXX. 1508, dicembre 31, Ferrara. " L. 0.12. m. per tanti spixi in cudin scudele pignate et creda datj a m<sup>o</sup> Peregrin da Udine dipintore per fare lavorerj per le comedie se ha a recitare in sala. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1508, carte 100.

CXXXI. 1508. " L. 5. 2. 4. a M<sup>o</sup> peregrin per tanti la spixi in penelj et in libri 100 de carta rossa et in altre cosse. „

Camera Ducale, Munizione, Libro de' Ricordi 1508, carte 21, 22, (2), 24, 25.

CXXXII. 1508, maggio 26, Ferrara. " Piedi 26 de sesto aue M<sup>o</sup> Pelegrino depintore per adoprare a la anchona de San Jacomo del S.<sup>o</sup> No-stro. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK 1508, carte 75.

CXXXIII, 1508, giugno 6, Ferrara. " L. 6. s. 18, den. 9 per panno dato a M<sup>o</sup> Grisostome e M<sup>o</sup> Zohane antonio garzoni de M<sup>o</sup> Pelegrino da Udine depintore che hanno dorato la cuna che li dona Sua Sig.<sup>ia</sup> (la Duchessa). „

Casa Ducale, Amministrazione Lucrezia (Borgia) d'Este. Ric. Autentico, 1508, carte VIII. — Id. id., Memoriale (1507) 1508, carte 122.

CXXXIV. 1511, dicembre 31, Ferrara. " M<sup>o</sup> Pelegrin da Udine depintore de dare adj viiiij desembre L. una m. per lo amontare dei dui schalonj per depinzere li quadri del Sig.<sup>o</sup> in ne li qualj ge anda p. 37 de bragiero et fatura. „

Camera Ducale, Munizione, Memoriale KK, 1511, carte 80.

CXXXV. 1513, 15 gennaio. " Para due di sognagli dovuti da Pellegrino da Udine Pittore, per recognizione di feudo. „

Camera Ducale, Reg. Mandati, 1513-1514, carte 6.

VENTO (GIO. M. DA), si trova menzione di questo pittore anche in un documento delli 29 gennaio 1502 (v. l'op. cit, sull'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este). „

CXXXVI. 1503, febbraio 8, Ferrara. " Con Tomazo da Carpi dipingeva nel Camerino della Musica di D. Alfonso d'Este. „

Casa Ducale, Amministrazione Alfonso (I) d'Este, Libro di spese 1503-1505, carte 1, 5.

CXXXVII. 1508. " Den. dati a Zoan maria dipintore. „

Camera Ducale, Munizione, Lib. Ricordi, 1508, carte 21, (2).

# RECENSIONI

**Books about Books** edited by Alfred W. Pollard. **Early illustrated Books**, a history of the decoration and illustration of books in the 15th and 16th centuries, by ALFRED W. POLLARD. — London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd., 1893.

È una delle migliori caratteristiche di molti libri inglesi di essere, benchè composti su fondamenti strettamente scientifici, ben lontani da qualsiasi superficialità, scritti in modo da potere esser letti ed intesi benissimo anche da lettori colti, i quali non si sieno mai occupati del soggetto, ed anche non ne abbiano mai sentito parlare.

Il volume, del quale mi piace di dare notizia ai lettori dell'*Archivio*, appartiene a questo genere di libri parte scientifici, parte popolari. Il grande interesse, che sempre ha destato in Inghilterra lo studio della bibliografia, di tutto ciò che si riferisce alla storia della fattura e dell'ornamentazione artistica di libri, ha indotto la valente casa editrice di Londra a pubblicare una serie di volumi scritti da eruditi competenti della materia, i quali trattano i differenti rami della bibliofilia. V'è un volume sui manoscritti (da Falconer Madan), un altro sui più antichi libri stampati (da E. Gordon Duff), sulla legatura (da Herbert P. Horne), sui celebri raccoglitori di libri (da Charles e Mary Elton), e sulle marche dei collettori (da W. J. Hardy).

Il volume che abbiamo sott'occhio, scritto da Alfred W. Pollard, tratta gli antichi libri illustrati. L'A. dà un riassunto delle origini e dello svolgimento dell'illustrazione di libri nei differenti paesi nel '400 e nel principio del '500. Incominciando dall'uso della miniatura per i libri stampati nei

primi tempi della tipografia, egli segue lo sviluppo della xilografia, in quanto fu adoperata per l'ornamentazione di libri, segnalando le particolarità caratteristiche delle illustrazioni di ognun paese, di ognuna città. Delle sue ricche cognizioni della letteratura bibliografica e dei libri antichi stessi, i quali può studiare come impiegato nel British Museum più d'ognun altro, l'A. tira pro per istruire e per divertire nello stesso tempo i suoi lettori. Egli sa bene di far capire l'importanza scientifica del suo soggetto e di introdurre il lettore proprio nel mezzo alla materia.

Non bisogna entrare nelle particolarità, trattandosi d'un libro che non vuole svolgere altro che idee generali. L'A. è riuscito quasi sempre a scegliere bene tra la grande massa del materiale le cose più importanti e più caratteristiche e di apprezzare con intendimento e con gusto il loro valore e di assegnarle il loro posto nello sviluppo storico. Si può dire che chiunque studierà il libro del Pollard non sarà più estraneo alla materia e avrà preso di certo un vivo interesse al soggetto, sarà istruito in un modo efficace e piacevole. È scritto bene il libro ed altrettanto bene stampato ed illustrato. Le incisioni abbondanti che accompagnano il testo sono scelte con intelligenza e con gusto, sono molto istruttive anche in ciò che riproducono non le xilografie sole, ma anche le pagine intere che adornano, mostrando in questo modo bene la cooperazione artistica del tipografo coll'illustratore del libro.

P. K.

## MISCELLANEA

### **Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione.**

— Dal fascicolo del 30 novembre 1893 si apprende che con decreto reale del 23 ottobre 1893 fu autorizzato il direttore del *Museo civico Principe Gaetano Filangieri* in Napoli ad accettare il legato di annue L. 3500, disposto dal fu principe Filangieri, fondatore del Museo stesso, aumentandone così la dotazione a L. 6000; nonchè il legato disposto dal fu cav. Raffaele d'Ambra, consistente in una raccolta di componimenti teatrali, stampati e manoscritti.

Di questo cospicuo Museo legato in vita dal benemerito patrizio alla sua città natale già si è fatta una illustrazione in questo periodico (a. 2<sup>o</sup>, fasc. VII). L'aumento della dotazione accennata, certo potrà riescirgli utilissimo non solo per la migliore conservazione di quanto vi esiste, ma eziandio per eventuali nuovi acquisti di oggetti che avessero un nesso speciale con quelli che già vi si trovano. Il legato del cav. d'Ambra poi vi troverà degno posto nel riparto della Biblioteca già esistente. Ed ecco come un primo nobile esempio di beneficenza a favore della cultura del proprio paese, oltre al merito suo particolare, ha pur quello di richiamarne altri.

Dal numero del 7 dicembre 1893:

“ *Firenze - RR. Gallerie.* — Si è autorizzato il direttore di quelle Gallerie ad acquistare un dipinto ad olio su tela, rappresentante il famoso capitano fiorentino Francesco Ferrucci. „ — Un ritratto *in tela, dipinto ad olio*, del Ferruccio probabilmente si avrà a ritenere una copia.

Sarebbe interessante il sapere se sia di data antica o recente e se per avventura abbia somiglianza col bellissimo ritratto in tavola di giovine

guerriero in armatura (fig. 1<sup>a</sup>), opera di Pier di Cosimo nella Galleria Nazionale di Londra, dove passava già pel ritratto di Francesco Ferruccio.<sup>1</sup>

“ *Ravenna - Cattedra d'avorio del vescovo Massimiano.* — Grazie alla condiscendenza della direzione del Museo Oliveriano di Pesaro, questo Ministero poté ricongiungere alla cattedra di Massimiano un altro avorio, distaccato da quel celebre monumento bizantino e già conservato in quel Museo. „

Vuolsi qui rammentare che un altro dei rilievi appartenenti alla stessa cattedra si trovava fino a pochi mesi or sono esposto fra gli oggetti medievali del Museo archeologico di Milano, dal quale potrà pure essere rinandato a Ravenna per reintegrarvi quell'opera celebrata.

14 dicembre 1893.

“ *Milano - Dipinti di proprietà dello Stato e di pertinenza della R. Pinacoteca di Milano, depositati nelle chiese di Lombardia.* — Le ispezioni fatte alle chiese, ch'ebbero ne' passati tempi e sin dal Regno italico in deposito alcune opere rimaste nei magazzini dell'accademia di Milano, hanno dato i seguenti principali risultati:

“ A Gerenzano (Saronno, provincia di Milano), si è trovata la *Pietà* di Bartolomeo Vivarini, proveniente dalla chiesa della Carità di Venezia;

“ A Rovellasca (Saronno, provincia di Milano), si è riconosciuta per opera di Iacopo Bellini la tavola rappresentante la Vergine in trono col Bambino;

“ A Casiglio (presso Erba, provincia di Como), si è esaminata la tavola rappresentante la Vergine

<sup>1</sup> Vedi in proposito: *Arte italiana del Rinascimento*, di Gustavo Frizzoni, p. 251.



FIG. 1<sup>a</sup>. - PRESUNTO RITRATTO DI F. FERRUCCIO, DI PIER DI COSIMO  
(Galleria Nazionale di Londra. Fotografia Mariano Morelli)

in trono tra i Ss. Giobbe e Gottardo, segnata da Marco Palmezzano con la data MCCCCLXXXI;

“ A Casate Nuovo (provincia di Como), si è rinvenuta una tavola segnata dai fratelli Francesco e Bernardino Zaganelli da Cotignola e dall'anno 1499;

“ A Lentate sul Seveso (provincia di Milano), si è determinata l'esistenza della Madonna con Santi, segnata da Baldassare Carrari da Forlì;

“ A Milano nella chiesa dei Cappuccini si è trovata la *Trinità* di Timoteo Viti, proveniente dalla chiesa della Trinità in Urbino. „

Intorno a queste denunce vi sarebbero alcune osservazioni da fare. Lo scrivente, cui sono pure note le pitture indicate, crede che nella lunetta dove è rappresentato N. S. morto che sorge a mezza vita dal sepolcro fra due angeli volanti, in atto di venerazione, lunetta ora situata sopra un uscio della sagrestia della parrocchiale di Gerenzano, forse esaminandolo ben da vicino e facendo opportuni riscontri si avrebbe a constatare la mano di Alvise anziché di Bartolomeo Vivarini. Mentre non vi si ravvisa infatti l'espressione arcigna e il consueto contornare eminentemente scritto di quest'ultimo, il torso del Cristo insieme alle fattezze e l'espressione dolce del volto, nonché la soavità degli angeli ci rammenta le qualità di Alvise nelle loro strette attinenze con quelle del grande maestro Giovanni Bellini. Veramente proficuo riescirebbe nella Pinacoteca di Brera il confronto fra questa *Pietà* e quella sublime del Bellini che s'accorda così bene col distico ond'è munita: *Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant Bellini poterat flere Ioannis opus.*

Quanto alla tavoletta attribuita a Iacopo Bellini, la vorremmo per lo meno messa in quarantena. Non già che sia opera spregevole, ma riteniamo più che dubbia la sua discendenza da quel maestro, non bastando a persuadercene il nome IACOPVS BELLINVS che leggesi impresso a piccole lettere sulla cintura della Vergine. Quello scritto, come ci pare sospetto pel posto insolito cui è applicato, così non è a ritenersi attendibile, perchè il quadro in genere non risponde al concetto che dovremmo formarci di Iacopo Bellini a giudicare dalle opere abbastanza rare che di lui si conoscono. Se non prendiamo abbaglio in fine crediamo che l'autore di questa Madonna col Bambino sia piuttosto da cercarsi fra gli addetti ad altro valente praticante dei colori a tempera, quale fu Carlo Crivelli.

Nella stessa chiesa parrocchiale di Rovellasca la Pinacoteca di Brera poi possiede un'altra tavola che potrebbe opportunamente essere richiamata, ed è quella rappresentante l'Incoronazione della Vergine, col Dio Padre benedicente dall'alto e parecchi angioletti attorno. Opera di succoso ed armonico colorito, che già da lungi accenna all'origine di un buon seguace di Giovanni Bellini, sostanzialmente bene conservata, non ci peritiamo di assegnarla allo scolaro bergamasco di lui Andrea Previtali e di noverarla fra le cose sue discretamente riescite. L'origine bergamasca del quadro poi riceverebbe conferma anche dal sapersi ch'esso fu tolto dalla chiesa di Santa Maria Mater Domini di Bergamo fino dal 1811.<sup>1</sup>

18 gennaio 1894.

“ Firenze - RR. Gallerie degli Uffizi. — Si è disposto per l'acquisto dell'allegoria a monocromato di Luca Signorelli, citata da Crowe e Cavalcaselle (*Geschichte der italienischen Malerei*, IV, 34) rappresentante una stagione incoronata da un genietto, ed alla quale un altro genietto offre dei frutti. „

È infatti un lavoro gustoso del caratteristico artista, che tanto si distinse nella grande cappella del duomo di Orvieto non solo mediante le maggiori composizioni ma anche con un buon numero di storiette espressive, complementari, a monocromato. Agli Uffizi poi è un nuovo elemento, che opportunamente viene ad aggiungersi a quelli per cui il pittore già è rappresentato in soggetti sacri, in due tondi colle Sacre famiglie e in una predella con vari episodî. Del buon acquisto vanno debitrice le RR. Gallerie alle premure intelligenti dell'ispettore per le belle arti, cav. Adolfo Venturi.

“ Siracusa - Museo archeologico nazionale. — Il signor Orazio Amabile con generoso atto che singolarmente lo onora, ha ceduto a quel Museo nuova suppellettile ritrovata di recente negli scavi della necropoli del Fusco. „

<sup>1</sup> Potrebbe essere stato il compimento della pala maggiore già esistente nella chiesa delle Rev. Madri domenicane del Matris Domini in Bergamo, rappresentante il mistero dell'Annunziazione, la quale viene citata da certo sac. Gio. Batt. Vanghetti in un suo manoscritto di notizie intorno agli eccellenti pittori bergamaschi, che raccolse per conto del Tassi, autore delle *Vite dei pittori, scultori ed architetti bergamaschi*. Notizia questa della quale vado debitore alla cortesia del compianto prof. Pasino Locatelli di Bergamo.



FIG. 2ª. - UN MIRACOLO DI SAN MARCO

BASSORILIEVO DI STILE LOMBARDESCO SOPRA LA PORTA DELLA SCOLA DEI CALEGHERI IN VENEZIA

1° febbraio 1894.

“ *Conservazione e restauro dei monumenti.* — Regione III. Veneto.

“ *Venezia.* — Il cav. G. B. Bressanin, morto nel dicembre 1892, lasciò per testamento al municipio di Venezia la *Scola dei Calegheri* (calzolai) edificio del secolo xv assai pregevole per la storia e per l'arte, colla condizione risolutiva di demolirla entro tre anni dalla sua morte per ampliare il Campo San Tomà, e di conservarne nel Museo Civico la porta, di stile lombardesco, adorna di un bassorilievo, di grande valore artistico, rappresentante San Marco che risana Ariano feritosi colla lesina.

Ma l'Ufficio per la conservazione dei monumenti del Veneto, considerando che la *Scola dei Calegheri* è la sola delle antiche scuole d'arti e mestieri che rimanga, almeno all'esterno, intatta, fece pratiche perchè il municipio ottenesse dagli eredi del cav. Bressanin la rinuncia ad una condizione dannosa dell'arte, e non giustificabile nemmeno col pretesto dell'igiene, perchè il campo di San Tomà è vasto e abbastanza aerato. Le pratiche suddette sortirono l'esito desiderato e il pregevole edificio, che ci offre una delle memorie caratteristiche della vita veneziana, sarà conservato agli studiosi.

Non c'è che da far plauso sinceramente alla deliberazione presa mercè l'illuminato intervento dell'Ufficio regionale per le provincie venete. È quella modesta Scuola che dà un'impronta speciale al campo di San Tomà, situato nei pressi della monumentale chiesa dei Frari, e sarebbe stato rincrescevole davvero che avesse dovuto cedere al piccone demolitore senza un reale bisogno.

Quanto al pregevole bassorilievo di che si fa parola nel Bollettino, esso è una grata espressione di quell'ingenua vena narrativa per cui si distingue l'arte veneta del Quattrocento (fig. 2<sup>a</sup>) e ci richiama altra composizione di quel tempo e di quella scuola, rappresentante certamente lo stesso soggetto del miracolo di San Marco. Consiste in uno schizzo a penna attribuito alla *Scuola veneziana intorno al 1470*, che appartiene al Gabinetto delle stampe del Museo di Berlino. Le ciabatte che vi si vedono appese sotto il soffitto dell'ambiente, l'atto di colui che prende per mano il dolente seduto in presenza degli astanti stupefatti attestano trattarsi dello stesso episodio. (Vedasi in proposito l'unità figura 3<sup>a</sup>).

8 febbraio 1894.

“ *Modena - R. Galleria Estense.* — Il conte Alberto Gandini ha donato a quella Galleria quattro

tavolette del secolo xv, da lui possedute, d'ignoto pittore, seguace dei fratelli Agnolo e Bartolomeo degli Erri. Il Ministero ha accettato il dono del gentiluomo modenese, il quale con larghezza di animo e col sentimento che guida gli eruditi a mettere a pubblico profitto i documenti della storia, ha dato esempio degno d'imitazione. „

In altro numero del Bollettino viene avvertito che il dott. Emilio Diena ha dato in deposito due tavolette, la cui maniera si riconnette con la predella del polittico dei fratelli Erri.

È noto, a proposito, ch'è oramai esaudito il desiderio degli amatori e degli studiosi di vedere rimesse alla luce del sole le opere appartenenti alla Galleria Estense di Modena, da tanti anni chiuse in locali provvisori, essendo stato compito il lavoro attinente alle nuove sale appositamente costruite per accogliervi la Galleria e il Medagliere. Il cav. Giulio Cantalamessa, al quale fu affidato l'incarico del riordinamento delle raccolte, vi attese con ogni alacrità, attirando così le simpatie di parecchi privati a favore di quell'Istituto.

Infatti oltre ai doni e depositi già segnalati i Bollettini più recenti ne annunciano altri nei termini seguenti:

Il conte Alb. Gandini di Modena ha voluto generosamente aggiungere ai precedenti doni da lui fatti alla Galleria Estense due dipinti, uno su tavola, rappresentante la Vergine col Bambino, tempera del secolo xiv attribuite a Fra Barnaba da Modena, l'altro rappresentante un paesaggio, opera dello Zuccarelli.

La stessa Galleria è stata favorita del deposito di una Madonna di Domenico Panetti, proprietà del signor Cesare Giorgi e del dono di quattro dipinti ad olio di singolare pregio per parte del conte Luigi Valdrighi.

In fine apprendiamo ch'è entrata in possesso di un busto di gentiluomo del noto plastificatore Franc. Begarelli, ceduto dal R. Istituto di belle arti.

“ *Venezia - RR. Gallerie e Musei.* — Il sig. cavaliere Valentino Panciera-Besarel, con generoso pensiero ha donato a quelle RR. Gallerie un busto di Andrea Brustolon da collocarsi nella sala VII, ove si conservano le sculture di quel grande intagliatore. „

15 febbraio 1894.

“ *Bologna - R. Pinacoteca.* — Si è disposto per l'acquisto di una pregevole pittura di Lippo Dalmasio, rappresentante l'Incoronamento della Vergine.



FIG. 3ª. - LO STESSO MIRACOLO. DISEGNO A PENNA DI SCUOLA VENEZIANA INTORNO IL 1470

(Nel Museo di Berlino)

“ D'accordo con il Ministero di grazia e giustizia e dei culti sono stati depositati in quella Pinacoteca alcuni vetri colorati, artistici, rappresentanti immagini sacre e che già si trovavano nei locali del soppresso monastero del SS. Salvatore. „

22 febbraio 1894.

“ Firenze - RR. Gallerie e Museo nazionale. — Sir Giorgio Richemond pittore inglese, ritrattista assai noto, richiestone dal direttore delle gallerie suddette, ha inviato in dono il suo auto-ritratto, il quale sarà conservato nella raccolta dei ritratti.

“ Questo Istituto, che raccoglie a riscontro della ricca collezione dei disegni le riproduzioni di quelli esistenti nelle altre collezioni, ha gradito il dono fatto dalle signore Enrichetta Guimers e baronessa E. de Loudon, di riproduzioni di dodici disegni inediti e di due incisioni, ricordi di Andrea del Sarto, esistenti nella biblioteca Corsini in Roma. „

“ Milano - Cenacolo Vinciano. — Questo Ministero, che ha già raccolto nel refettorio della chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano, quanto può giovare allo studio del Cenacolo Vinciano, vi ha aggiunto ora un album di riproduzioni dei disegni delle teste della *Cena* di Leonardo, esistenti nel Castello di Weimar, generosamente inviato in dono da S. A. R. la granduchessa di Weimar. „

N. B. — I disegni di questo album furono fatti oggetto di speciale illustrazione nel primo fascicolo dell'anno in corso di questo stesso periodico.

1° marzo 1894.

“ Modena - Galleria Estense. — Il capitano Benedetto Malnusi ha acconsentito che sia posta in quella Galleria, a titolo di deposito, la pregevole tavola dipinta, rappresentante San Girolamo, in mezza figura, opera di Marco Meloni da Carpi.

“ Il sig. Luigi Montorsi ha offerto in deposito a quella Galleria una tavoletta quattrocentistica, rappresentante una Madonna di mezza figura col Putto sulle ginocchia, seduta in trono. Tale pittura è del periodo che segue ai fratelli Erri, con notevoli miglioramenti di disegno e d'impasto. „

22 marzo 1894.

Fra le notizie di questo fascicolo sembra di principale entità la seguente:

“ Roma - Ufficio per l'esportazione. — Sono stati annotati nel registro delle importazioni in Roma: un quadro tondo in tavola di Fra Bartolomeo di San Marco, rappresentante la Vergine in

paese, col Bambino accarezzante il piccolo San Giovanni, e una tavola di Gian Bellino recante la firma autentica dell'autore, opera della sua giovinezza. „

5 aprile 1894.

“ Brescia - Pinacoteca Civica. — Si è disposto che venga compilato il verbale di consegna del quadro del Moretto rappresentante l'*Assunta*, che dalla chiesa di Maguzzano fu trasferito alla Pinacoteca civica di Brescia, perchè ne fosse meglio garantita la buona conservazione.

“ Modena - R. Galleria Estense. Lascito Campori. — La Commissione eletta per sceverare gli oggetti d'arte del lascito Campori, degni della R. Galleria Estense, dagli altri, che, non parendone degni abbastanza, erano per volontà del testatore, devoluti al Museo civico, ha adempiuto al suo compito. Fra i quadri che restano alla Galleria Estense sono ragguardevoli: una *Madonna col Bambino*, di Antonio Allegri detto il Correggio; il *Redentore che porta la croce*, attribuito al Bonsignori, una *Madonna col Bambino*, firmata da Bartolomeo Montagna. E fra i disegni è notevolissimo uno di Giulio Romano, attribuito nel catalogo del lascito Campori a Guido Reni. „

Non c'è da esitare nell'asserire che fra tutti i legati pervenuti alla Pinacoteca di Modena, quello proveniente dall'illustre e benemerito marchese Giuseppe Campori è il più rilevante. La Madonna del Correggio, delicata, chiara di tinte, benchè in parte sensibilmente alterata da un male inteso restauro, è una gemma di merito superlativo, un'opera appartenente all'età fresca dell'autore. Il tipo della Vergine ha stretta analogia con quella di proprietà del principe di Signaringen, descritta e riprodotta in apposita tavola dal dott. Fritz Harck nel suo articolo intorno alle Gallerie private di Germania (fasc. VI, anno 1893 dell'*Archivio storico dell'Arte*).

Ottime pitture anco quelle del Bonsignori e del Montagna.

Quanto al disegno menzionato, nel quale con molto animate figure è rappresentato il Trionfo di Bacco o qualcosa di simile, ove si avesse a confrontare col grande foglio posseduto dalla Galleria Nazionale di Londra, rappresentante l'Adorazione dei Magi e firmato *Bald. Senen.* forse si dovrebbe inferire che allo stesso periodo eclettico di Baldassarre Peruzzi, piuttosto che a Giulio Romano, vada attribuito pure quello di Modena.

G. F.

**Grandioso dipinto a fresco di Bernardino de' Rossi.** — Di peculiare importanza in arte è il rinvenimento, avvenuto nel febbraio ultimo scorso, di una intera facciata a buon fresco, del 1511, passata fin qui inosservata, ed esistente in ottime condizioni nella chiesa di Vigano Certosino presso Gagliano milanese.

È opera accertata dell'insigne pittore pavese Bernardino de' Rossi, e così furono descritte quelle pitture nel giornale *La Perseveranza* del 16 detto mese:

Consta la facciata di Vigano Certosino di un corpo centrale a due piovanti delimitato da pilastri quadrangolari e tutto quanto ricoperto, coi pilastri stessi, di pitture a fresco; intonacati per intero di calce e solo abbelliti da finestre circolari polilobate, malamente imbiancate anch'esse, appaiono invece i due corpi laterali rispondenti alle due navate della chiesa.

Un bel rosone, polilobato esso pure nell'orlo interno e circondato da una vaga fascia, rimasta intatta, di terraglia smaltata a colori, con rosette e fogliami di vago effetto, adorna parimente il corpo di mezzo della chiesa, ed è intorno a quel rosone che si dispongono con molto garbo e squisita leggiadria le preziose pitture rimasteci di Bernardino de' Rossi.

Il rosone centrale rimane infatti racchiuso, per così dire, in una specie d'attico dipinto con arcuate fettucce ai lati, sulle cui rosette terminali posano due angeli, giunte le mani in orazione e dalle variopinte ali spiegate. Altri due angetti, di minori dimensioni ma vaghissimi essi pure di disegno e colorito, volano loro vicino nello spazio fra l'attico di mezzo e i pilastri, facendo corona alla figura maestosa del Dio Padre benedicente, che, sorretto da altri due angeli, tiene il posto di mezzo della cuspide della facciata.

Il cornicione di terracotta dei due piovanti non disturba ivi per nulla quella festa di colori vivaci, giacchè con bell'artificio venne dipinto alla sua volta, con tinte smorzate, portando ogni mensolina di quel cornicione sulla fronte un disegno a rombo colorito.

Da una parte e dall'altra del rosone centrale figurano altri due attici minori con fondo rossastro su cui spiccano dischetti ornamentali, e terminano entrambi con aggraziata curva in una specie di pilastro coronato da una testa di angioletto alata. Sotto ad essi figurano in un tondino i motti, in bei caratteri del Rinascimento, di CAR. a sinistra e

GRA. a destra, e cioè di *Carthusia gratiarum*, quale amavano i certosini di Pavia designare il loro tempio.

Nelle nicchie con archi a pieno centro di questi due attici laterali veggonsi, a sinistra dell'osservatore l'Angelo, portante fra mani un mistico ramoscello d'olivo, e a destra la Nunziata.

Entrambe queste figure costituiscono la parte di maggior garbo del grandioso affresco, e l'angelo in ispecial modo, per la compostezza dell'atteggiamento, l'espressione del viso e la intonazione generale del dipinto riesce veramente mirabile. Porta sul capo una corona di rose, ha l'ali variopinte ed una tunica giallastra dalle maniche verdi. Come si vede, il pittore non difettava di una ricca gamma di tinte, ma seppe armonizzarle così sapientemente da riescire ancor oggi l'affresco, nonostante i guasti del tempo, di grande evidenza e bellezza.

Anche la Vergine Annunziata si appalesa egregiamente disegnata e dipinta, con una sopravveste di color rosa pallido a risvolti verdastri, e un ben studiato impasto generale di tinte e colori.

Fra queste due nicchie laterali scorgesi sotto il rosone di mezzo un'incorniciatura con trabeazioni d'un color sanguigno, e vi campeggiano ivi tre dischetti, portanti, quello di mezzo, in tinte di un giallo dorato, l'effigie di Giov. Galeazzo Visconti dal caratteristico pizzo a punta, e le due laterali, aventi un fondo nerastro, due targhette a testa di cavallo colla consueta leggenda, in caratteri abbreviati, di CAR. GRA.

Come doveva spiccare un giorno artisticamente in mezzo a quella gaia festa di colori la porta della chiesa, vuoi a sesto acuto, come sarebbe da arguirsi dalle tracce esistenti, vuoi rettangolare, ma con quelle parche e ben studiate modanature del Rinascimento che si accordavano tanto bene colle decorazioni pittoriche!

Sgraziatamente, la porta attuale non è evidentemente che un rifacimento d'altra porta preesistente; essa appar risalire verso i primi anni del XVIII secolo, e risente dell'aridità e pochezza artistica di quell'epoca. È fiancheggiata però ancora dagli originari dipinti a fresco posti sotto le due nicchie di cui facemmo menzione dell'Angelo e della Nunziata, e raffiguranti a sinistra Sant'Ugo dell'Ordine certosino e a destra il vescovo Sant'Eugenio, cui fu dedicata quella chiesa parrocchiale.

Altri due santi, parimenti in special venerazione dei Certosini, appaiono effigiati sui pilastri laterali, all'altezza del rosone mediano, e sono essi

San Bernardo, col demonio avvinto da una catena ai piedi, a sinistra, e San Guglielmo tenente fra mani una sanguinolenta coscia di maiale, a destra.

Dischi a colori diversi ma ben intonati, costituiscono la decorazione più in basso di quei pilastri, e quel semplice motivo ornamentale non è interrotto, all'altezza della porta, che da due tondi circolari portanti le effigi di un pontefice a destra e di altro santo con libro fra mani a sinistra, pertinenti evidentemente all'agiologia certosina.

Quest'ornamentazione a dischi colorati traspare anche sui contrafforti laterali del campanile, terminato da una croce di ferro a rosette e portante tuttora il quadrante colle ventiquattro ore del giorno, segnate in numeri arabi all'interno e romani all'esterno, incomincianti dal posto ove stanno nei nostri orologi attuali le ore 3 e 15.

Questa è in breve la descrizione delle pregevolissime pitture a fresco rimaste tuttora intatte e in buono stato sulla facciata della chiesa di Vigano Certosino, nè v'è bisogno di estendersi molto per farne apprezzare il sommo valore e l'importanza, giacchè la loro eccellenza s'impone tosto al solo guardarle, e Vigano è d'altronde a poche miglia da Milano.

Ma, poichè in arte oggidi l'ammirazione è spesso determinata, più che dalla bellezza intrinseca e dal pregio dell'oggetto d'arte, dall'indiscutibilità del documento scritto che ne attesta il veridico autore e la certa data, siamo in grado di dichiarare che per gli affreschi di Vigano vien tolto ogni dubbio circa l'attribuzione loro al chiaro pittore Bernardino de' Rossi ed alla data loro del 1511.

Com'è noto agli scrittori, dipendeva il cenobio e la chiesa di Vigano Certosino, come lo dinota il nome, dall'Ordine certosino, e fu in seguito alla donazione fra vivi del 1400 che Giov. Galeazzo Visconti assegnò all'erigenda Certosa di Pavia i beni situati in luogo e territorio di Vigano, dell'annuo reddito di fiorini 1102, locchè diede luogo a vicende e contestazioni non lievi meritevoli di formar oggetto di apposita monografia.

Riesce quindi facilmente spiegabile come, in

benemerenza dell'illustre donatore, i padri certosini abbiano istituito in Vigano una casa sussidiaria ed una chiesa dell'Ordine loro, e infatti, nel tanto lodato manoscritto che conservasi nella biblioteca Braidense del padre certosino Matteo Valerio, colla segnatura AD. XV, 12, n. 20, leggesi scritto a carte C. E. 4 che *Bernardino de' Rossi, di Pavia, dipinse la porta grande (della Certosa) e la chiesa di Vigano*, e più oltre, a carte C. E. 3, vien riprodotta anzi la nota della precisa spesa che importò quel lavoro e della sua data, nei termini seguenti:

*Dati a Maestro Bernardino de' Rossi, pittore, il quale ha dipinto la chiesa di Vigano, dalli 15 gennaio sino alli 9 aprile 1511 . . . . d. 126.17.*

Può arguirsi da queste annotazioni, che, non solo la facciata, ma l'intera chiesa di Vigano Certosino fosse ricoperta di dipinti a fresco dell'insigne pittore pavese, ma, pur troppo, come avvenne pei fianchi della facciata, l'interno tutto quanto della chiesa andò svisato con un restauro così radicale nello stile dei Richini, da non lasciar nemmeno speranza di ricupero di ulteriori dipinti.

Quanto sopravanzò ad ogni modo dell'opera di Bernardino de' Rossi, nel corpo centrale della facciata di Vigano Certosino, riesce d'importanza assai superiore alle pitture a fresco di questo pittore nell'atrio e porta d'ingresso alla Certosa di Pavia, ed è quindi a desiderarsi che, accertato il valore grande di quell'epoca d'arte, ne venga pienamente assicurata la conservazione per l'avvenire, a maggior lustro e gloria della pittura lombarda del primo quarto del XVI secolo.

Il felice rinvenimento e accertamento di quegli affreschi come opera sicura di Bernardino de' Rossi, trae poi seco un'altra conseguenza e cioè ne induce a ritenere con molto fondamento che, stante la stragrande affinità dei dipinti, a questo valentissimo pittore pavese, e non già ai Montorfano o allo Scotto, come s'è fin qui supposto, siano da attribuirsi le pitture decorative a fresco nella sala del Cenacolo di Leonardo da Vinci e nel piedicroce della chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano.

DIEGO SANT'AMBROGIO.

*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*

# LA CHIESA ED IL PORTICO DI SAN GIACOMO

## IN BOLOGNA



E qualche studioso vorrà un giorno scrivere di Giovanni II Bentivoglio con più larghi criteri che non sia stato fatto fin qui, dovrà intrattenersi a lungo sull'impulso arrecato da questo mecenate alle arti locali. Per un lungo periodo d'anni, finchè gli avvenimenti generali d'Italia e le paure per le conquiste dei Borgia non fecero di lui, mecenate fastoso, un tirannello, la storia della sua vita cittadina annovera una lunga serie di feste, tornei, spettacoli pubblici, costruzioni di palazzi, allargamenti e abbellimenti di vie. In un periodo d'anni non lungo sorsero allora in Bologna, sotto gli auspicî di Giovanni II, i monumenti più ricchi che la fastosità del rinascimento potesse creare: il palazzo del Podestà, quello degli Anziani abbellito, il palazzo Ben-

tivoglio, la cui distruzione fu una delle più gravi perdite per l'arte nostra, i portici di San Giacomo, del Barracano, ecc. Una schiera di valenti architetti, pittori, maestri di cotto e di vetrate abbellì chiese e palazzi, e una vera rifioritura artistica s'andò tanto rapidamente propagando sullo scorcio del quattrocento, da far credere che i Bolognesi volessero guadagnare il tempo perduto aprendo a due battenti le porte alla nuova arte che dominava in Italia.

Tra i monumenti sorti in quel tempo attira l'attenzione, per la ricca eleganza che vi è profusa, il portico della chiesa di San Giacomo degli Eremitani.

Le ricerche storiche che l'opera importante ci ha involgiato a fare si sono via via allargate alla chiesa omonima (rifabbricata in parte sotto Giovanni II), la cui costruzione è troppo connessa con quella del portico perchè si possa dividerne la storia.

Dell'uno e dell'altra riassumiamo perciò qui le molte notizie che siamo venuti raccogliendo e che, corredate dalle osservazioni sul monumento, saranno d'aiuto a chi, in un avvenire che ci auguriamo prossimo, volesse tracciare la storia dell'architettura bolognese nel periodo aureo dell'arte.

\*  
\*\*

I frati eremitani di Sant'Agostino della casa di Bologna avendo fatto acquisto, fin dall'anno 1267, di case e torri in strada San Donato, per concessione ottenuta dal vescovo di Bologna, avevano incominciato a mettere i fondamenti della loro chiesa, nel luogo attuale; il giorno 25 di maggio il vescovo, accompagnato dal clero, poneva la prima pietra e celebrava messa in un altare provvisorio. Da principio il lavoro di costruzione andò assai a rilento, mancando i mezzi per proseguirlo, tantochè nel 1285 il Consiglio del popolo di

Bologna, nella seduta del 27 aprile, ordinava si venisse in aiuto ai frati dando loro la somma di cinquecento lire bolognesi e concedendo loro per quattro anni le entrate delle gabelle delle *circle*<sup>1</sup> del quartiere di San Donato. Il 31 agosto 1290 il Consiglio deliberava ancora di sussidiare la fabbrica e nel successivo ottobre concedeva agli Eremitani le rendite delle gabelle delle circle dei quartieri di San Vitale e San Donato: concessione che nell'agosto del 1293 veniva protratta a cinque anni e rinnovata nel maggio del 1301.<sup>2</sup> Questi frequenti aiuti al monastero da parte del Comune trovano spiegazione non tanto nello spirito d'ascetismo che regnava in quei tempi e dominava anche i reggitori della cosa pubblica, quanto nella considerazione che i frati eremitani di San Giacomo furono per lungo tempo i gelosi custodi dei volumi delle deliberazioni del Consiglio, del quale conservavano inoltre le urne per le votazioni.

Nei primi anni del secolo xiv la fabbrica della chiesa era quasi finita: solo nel 1311 s'incominciava la costruzione del coro in mezzo alla chiesa. Così, e cogli aiuti della città e coi lasciti dei privati la chiesa di San Giacomo, la cui costruzione era durata 48 anni, nel 1315 era finalmente compiuta.

Convien credere però che di veramente finita non vi fosse a questo tempo che l'ossatura e l'esterno del tempio, e che l'interno mancasse ancora quasi del tutto di altari e arredi. A ciò pensarono i fedeli della parrocchia con lasciti considerevoli e talmente numerosi che crediamo che poche chiese, come questa, sulla fine del xiv secolo, contassero sì gran numero di altari e monumenti. Basterà che ricordiamo qui cronologicamente i più notevoli, per dare idea dello spirito religioso che regnava allora e che così spesso si volgeva a profitto delle costruzioni fatte da enti religiosi e per servire alla storia artistica del monumento di cui trattiamo:

1315. 4 marzo. — Guicciardino dei Lambertazzi dona al monastero lire 150 *pro laborio ecclesie*.<sup>3</sup>

1317. 18 giugno. — Mina Boccadiferri Sabbadini lascia una somma per costruire un altare dedicato a San Giovanni Battista.

1319. 19 aprile. — Bartolomeo de Bianchi lascia una somma pei lavori della chiesa.

1321. 3 agosto. — Francesco dei Tassi ordina che coi propri beni si costruisca un altare.

1330. 31 maggio. — Pietro Bianchetti lascia L. 200 in favore dei lavori della chiesa in costruzione.

1330. 20 ottobre. — Francesco figlio di Romeo Pepoli ordina che si edifichi un altare nella chiesa. Prese il nome di San Luca.

1333. 29 giugno. — Bazzaliero dei Bazzalieri lascia una somma per far dipingere un crocifisso, fuori del sagrato, nella quarta cappella verso la strada di San Donato.

1336. 11 giugno. — Pietro Cerniti, giureconsulto, lascia una somma per fare i paramenti della sagrestia. Fu sepolto *nel chiostro de' morti vicino la porta dell'organo in un bellissimo sepolcro tutto di marmo*. (Nota in margine del codice di memorie citato).

1337. 20 marzo. — Pietro da Flagnana, notaio bolognese, obbliga gli eredi ad edificare una cappella in San Giacomo.

1339. — Pietro Castagnola, mercante, fa costruire l'altare detto delle campane.

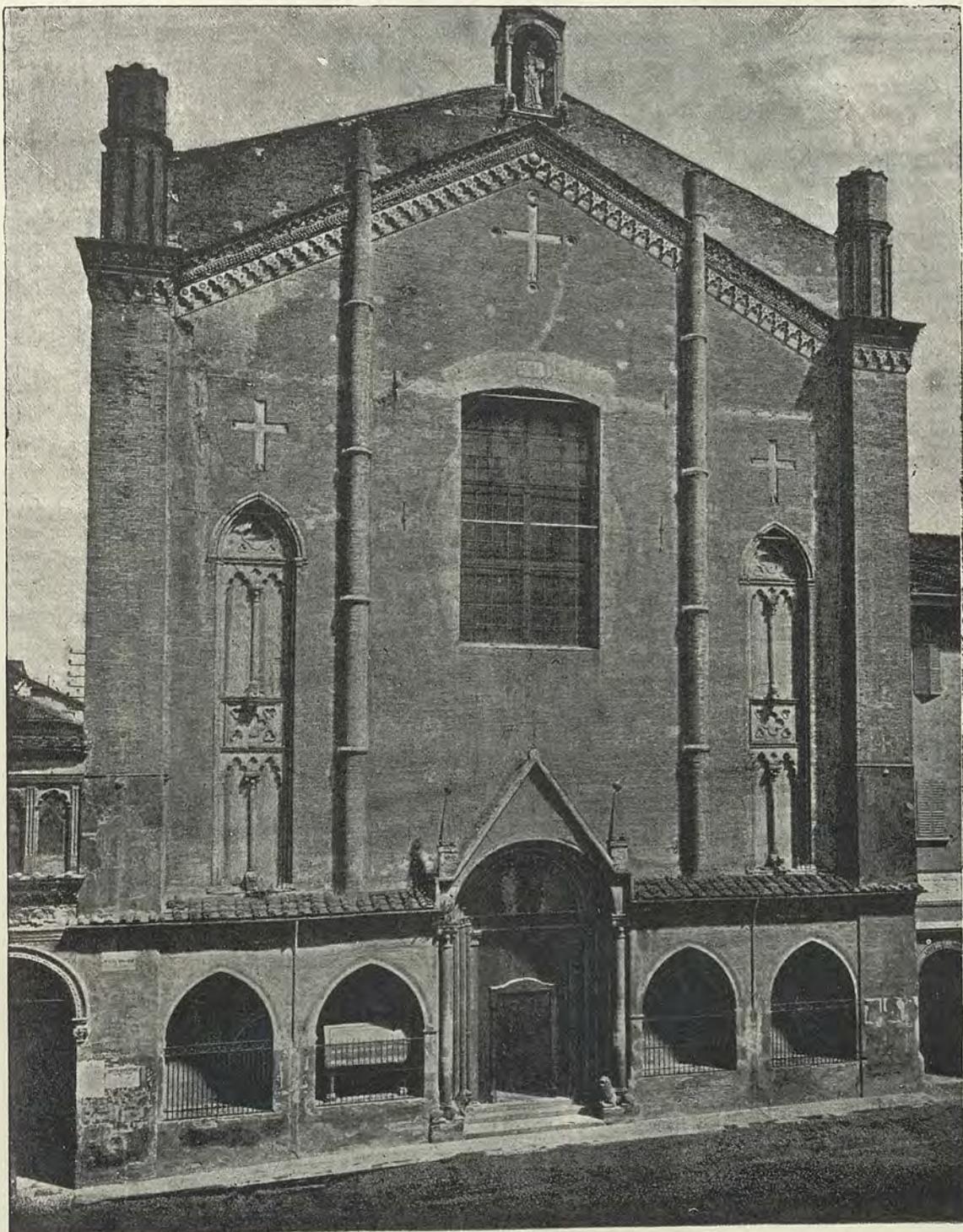
1340. 15 aprile. — Giovanni Bianchetti lascia una somma pel lavoro della tribuna

<sup>1</sup> Chiamavansi *circle* i termini dei borghi posti fuori del vecchio recinto urbano. Negli statuti bolognesi del 1289 *circla* significa *porta della città*.

Il monastero di San Giacomo era allora presso le mura della città, oggi portate molto più lontano.

<sup>2</sup> Archivio di Stato di Bologna. Sezione demaniale. Eremitani di San Giacomo. Istrumenti.

<sup>3</sup> Nell'Archivio di Stato di Bologna, Sezione demaniale, Eremitani di San Giacomo, 122/1728, *Libro economico antico*, ecc., e negli Istrumenti, *al ann.* trovansi tutte le notizie di questi lasciti che qui ricordiamo. Il *libro economico antico* è pieno di memorie del convento tratte dai documenti dell'archivio degli Eremitani, in parte oggi perduti.



TAV. I. - FACCIATA DELLA CHIESA DI SAN GIACOMO

grande in San Giacomo, più lire 150 per edificare un altare in onore della Beata Vergine e per provvederlo di libri.

1340. 22 ottobre. — Alberto Vicini, notaio, lascia al convento cento lire per un altare.

1340. — Francesco Paleotti fa costrurre l'altare di San Giovanni Battista.

1344. 30 marzo. — Giovanni Magnani lascia in obbligo ai suoi eredi di fabbricare in San Giacomo una cappella, come aveva già fatto suo padre.

1345. 17 agosto. — Pietro Manzoli fa testamento e lascia una pezza di terra, col ricavato della quale i frati di San Giacomo facciano dipingere *in San Giacomo nel muro posto dopo l'altare della B. V.... cioè dal lato di dietro in un muro al presente imbiancato*, le seguenti figure:

la Beata Vergine;

gli Apostoli Santi Pietro e Paolo;

Santa Petronilla, e provvedano la sagrestia di una pianeta ed altri arredi.

1346. 25 gennaio. — Per ordine degli eredi di Mina Boccadiferri-Sabbadini si costruisce un altare in onore di San Giovanni Battista e di Santa Maria Maddalena. (*Maestro Domenico da San Vittorio fece guastare questo altare per fabbricarvi sopra l'organo. Nota in margine.*)

1348. 21 luglio. — Francesco Paleotti lascia una dote all'altare già costruito di San Giovanni Battista e ordina se ne faccia un altro a sue spese.

1355. — Guiduccio di Bartolomeo lascia duecento lire di moneta bolognese per edificare un altare ad onore di Dio, della Beata Vergine e di San Pietro apostolo, ornato di marmi. (*Questo altare è quello che fu poi sostituito da quello Poggi. Nota in margine.*)

1357. 31 marzo. — Alberto Casali, notaio bolognese, lascia al monastero una somma *per far dipingere alcune figure bellissime nel chiostro. Vuol esser seppellito nell'altare che egli stesso aveva fatto costrurre e ornare di cose bellissime, di calice d'argento dorato, di paramenti, pali, pianete... e per servizio dell'altare un messale nuovo ch'esso ha fatto scrivere et minviare in carta pecorina con una tavola bellissima dove è dipinta la storia della beata Caterina.*

1361. 23 aprile. — Madonna Giovanna di Coruccio Basacomari dispone nel suo testamento che si costrugga in San Giacomo una cappella dedicata a Sant'Antonio o a Santa Caterina, con un altare ornato di marmi.

1362. 27 agosto. — Nicolò de' Bisanelli lascia lire 12 al convento per far dipingere la imagine della Madonna nel chiostro dei morti nel muro contro alla sua sepoltura.

1362. 10 settembre. — Facino di Giovanni, da Lucca, mercante in Bologna, tra i molti legati lascia al convento di San Giacomo lire 175 per far dipingere una gran tavola per l'altar maggiore. (*La sua sepoltura fu presso il pilastro sinistro dell'altar maggiore. Nota in margine.*)

1374. 19 febbraio. — Madonna Besia, moglie di Musotto dei Sabbatini, lascia al convento lire 300 per la costruzione di una cappella nel capitolo.

1382. 15 marzo. — Madonna Franceschina degli Azzoguidi lascia una somma in dote a un altare recentemente costruito nella chiesa di San Giacomo e stabilisce che si debba fabbricare un sepolcro vicino al detto altare.

1385. 6 febbraio. — Francesco Capelli lascia in testamento che coi propri beni si costruisca un altare.

1399. 12 ottobre. — Andrea da Flagnano ordina nel suo testamento che si costruisca un altare sotto il nome di Sant'Andrea.

1407. — Giovanna Bartoletti, moglie del giureconsulto Tommaso Angelelli, fa costrurre la cappella di San Tommaso e San Nicolò.

1408. — Giovanni Manfredini da Calcina fa costrurre a sue spese la cappella dei Santi Cosma e Damiano.

1408. — Giovanni e Giacomo dei Cari fanno costrurre a loro spese l'altare della Santa Croce.



Tav. II. - ABSIDE DI SAN GIACOMO (SEC. XIV) E CAMPANILE (1836 E ALZATO NEL 1471)

1429. 25 maggio. — Giacomo Grassi lascia lire 200 al convento per fabbricare un altare sotto l'arca di San Simone, pei paramenti e per far dipingere una tavola per detto altare; ecc.

I lasciti non vennero meno anche dopo che la chiesa era già costrutta ed arredata, sebbene però divenissero assai meno numerosi.

Vedemmo che fino dal 1311 s'era incominciato a costruire il coro, che fu tolto però nel secolo successivo. Nel 1336 fu eretto il campanile che rimane tuttora, adorno all'esterno di terre cotte: è di forte struttura a doppi archi chiusi, e fu alzato poi di più nel 1471, con



TAV. III. - ORNATO IN TERRA COTTA  
DELL'ABSIDE DI SAN GIACOMO (SEC. XIV)

pilastrì scannellati incastrati nel muro.<sup>1</sup> Nel 1361 e di nuovo nel 1369 i frati avevano fatto acquisto di terreni presso la chiesa e poco dopo fecero costruire su quell'area il chiostro grande, detto dei *morti* perchè racchiudeva molte tombe all'intorno, che furon poi levate nel 1511.<sup>2</sup> Dell'antico chiostro del secolo XIV, trasformato successivamente e ricostrutto modernamente, non rimane traccia. L'attuale, sorto sul luogo dell'antico, fu, fin dall'epoca della prima soppressione degli ordini religiosi, tolto agli eremitani di San Giacomo e fa parte presentemente del locale del Liceo Musicale Rossini. Questo istituto sorge nel luogo dell'antico monastero, del quale non rimangono avanzi.

Quel chiostro è ne' documenti del convento chiamato *grande* per distinguerlo dall'altro più ristretto, che doveva stendersi dietro l'abside nell'area ora occupata in parte dalle scuole comunali femminili. A questo chiostro, formato di una loggia a colonnette binate (sostituito poi dall'altro di cui rimane un lato del portico), appartiene un capitello binato sul muro,

<sup>1</sup> GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, vol. III.

de' RR. PP. di S. Giacomo di Bologna, compilati dal

<sup>2</sup> Biblioteca della R. Università di Bologna, ms. n. 3877 intitolato " *Obblighi della Sagrestia e Convento*

P. Marco Lanzoni lettore pubblico nel 1605 „ c. 1 v.º

presso l'ingresso dal portico di via Zamboni. Nel libro di memorie del convento già ricordato trovo: " Anno 1511. In quest'anno il Monastero fece guastare tutte le sepolture del chiostro de' morti che erano di marmo longhe et fece fare le arche con li suoi sportelli come al presente si vede et fece saligar tutte quattro le ali di detto chiostro et si spese lire dugento novanta sei et il detto chiostro era tutto coperto a portico di legname con tassello a quadri et posto sopra colonne di pietra a sei faccie, delle quali al presente i capitelli et base sono poste nelle colonne del chiostrretto che va alla cucina. Le muraglie et facciate di detto chiostro erano tutte dipinte con historie della Bibia et vite de' santi bellissime et pinte per mano di valenti



TAV. IV. - PARTE DEL FREGIO IN TERRA COTTA  
DI UNA TOMBA PRESSO LA CHIESA DI SAN GIACOMO (SEC. XIV)

pittori et tra le cose sue memorabili eravi una faccia di Mosè velata che era vicino la porta che ha i leoni di macigno sopra; la quale era di grandissimo magistero, fu levata intera quando si voltò il detto chiostro et donata a M.<sup>ro</sup> Innocenzo da Venezia che quivi era a studio. Vi erano anco altre bellissime figure fatte di colori finissimi et di gran spesa. M.<sup>ro</sup> Pier da Brensa hebbe dal monastero per fattura di detto chiostro lire 321 et soldi 10, cioè in una partita lire 135 e in un'altra partita lire 186 et sol. 10. le quali lire 186 furono danari havuti per molte lastre di marmo delle sepolture del chiostro de' morti vendute a San Petronio. „<sup>1</sup>

Dei successivi lavori di maestro Pietro da Brensa parleremo più avanti.

La sagrestia fu riedificata sul luogo di quella del secolo precedente nel 1385, a spese di Francesco Capelli bolognese. La moglie di questi fece poi costruire ricchissimi armari lavorati ad intarsio per riporvi i paramenti e gli arredi sacri, ma malauguratamente anda-

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Bologna. Demaniale. Eremitani di San Giacomo. 122/1728 *Libro economico antico*, ecc., c. 79, 80.

rono perduti; i grandi armari attuali sono del secolo xvii.<sup>1</sup> Nel 1389 si era inoltre finito di fabbricare anche *un altare o cappella fuori della chiesa avanti la imagine della Beata Vergine che è dipinta nella sponda del muro della chiesa dal lato della strada di San Donato*, e fin dal 1368 si era adornato l'altar maggiore di una grande ancona dipinta *per mano di Lorenzo da Venetia come in essa si vede annotato; la quale ancona fu fatta et posta all'altar maggiore della nostra chiesa di S. Jacomo et quivi stette molti anni: poi fu levata dell'anno 1491*,<sup>2</sup> e fu posta nella scuola della Compagnia della Consolazione che era presso il monastero stesso e in seguito nella cappella di San Lorenzo. Quest'ancona potrebbe essere quella che ora vedesi nella cappella fatta erigere dalla famiglia Cari e le cui zone ornamentali sono state spostate forse in occasione di qualche trasporto o ristauo.

\*  
\* \*

Da quanto rimane della costruzione primitiva e dalle tracce che si scorgono sotto le successive superfetazioni non è difficile farsi idea della struttura dell'antica chiesa del secolo xiii, costrutta nel più bello stile di transizione romanico-gotica.

La forma primitiva era quella di una chiesa rettangolare con abside poligonale e due cappelle a crociera, lateralmente all'abside stessa. I muri dell'edificio erano rinforzati da paraste, per sostenere il peso del grande tetto fatto a spiovente o a carena di nave.

Nel mezzo della chiesa sorgeva il pulpito e la *scuola dei cantori*, come ricordano i documenti e come portava lo stile delle chiese del tempo. Nel fianco della chiesa, verso la strada, si apriva una fila di celle sepolcrali, come a San Fermo a Verona e a Santa Maria Novella a Firenze. Il giro di cappelle dietro l'altar maggiore e la grande abside attuale sono opera del secolo xiv. Ai lati della chiesa, sotto altrettanti archi a nicchie, si elevano gli altari numerosissimi.

Anche nella facciata, malauguratamente guasta di poi, è facile scorgere la forma severa del secolo xiii (V. tav. I). Al sommo, il frontispizio ha la statuetta del Redentore entro una nicchietta; ai lati due pilastri sporgenti, le paraste, le tracce del rosone nel mezzo, sostituito nel secolo xviii dalla grande finestra, e due belle finestre oblunghe ornate di marmi, lateralmente. La porta, sormontata dalla cuspide, ornata di fasci di colonnine di cui le due dinanzi poggiano sul dorso di due leoni (che furono voltati quando si aggiunsero le celle sepolcrali), fu opera di uno scolaro di Ventura da Bologna. Nei due pilastri laterali due nicchiette, ora chiuse, con colonnine, conservavano probabilmente le immagini di San Giacomo e di Sant'Agostino, quest'ultimo patrono dell'ordine. Sui pilastri, sulle finestre laterali e nel campo più alto del frontispizio, inferiormente al fregio in pietra smaltata, sono incastonate delle croci ornate di maioliche.

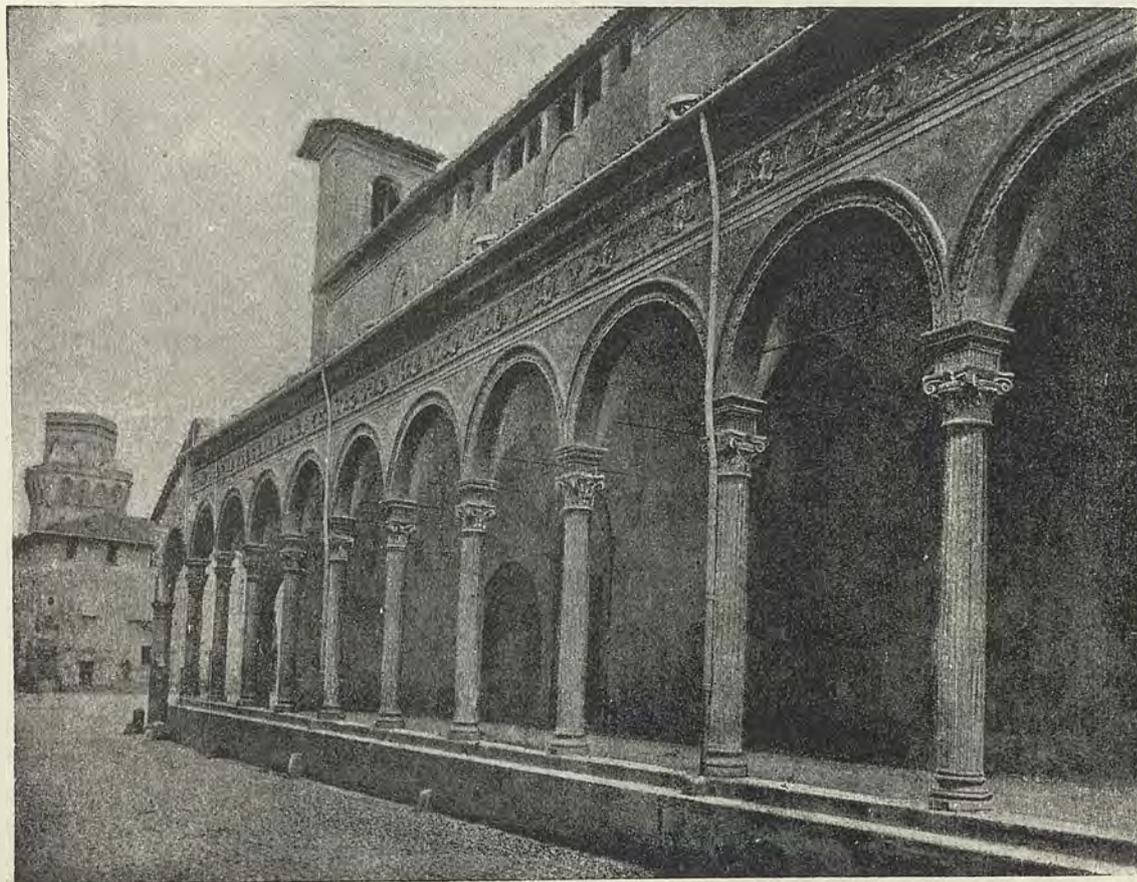
Nel secolo xiv incominciarono le modificazioni al monumento. Alla facciata si aggiunsero, lateralmente alla porta, le quattro celle sepolcrali, rompendo così tutto il partito architettonico. Le nicchie furono ornate di stemmi e affreschi rifatti in parte anche nel secolo successivo; solamente una conserva tuttora la tomba, che poggia su quattro colonnette lisce. La chiesa fu allungata colla costruzione del *pour-tour* e del giro di cappelle a raggio, dietro l'altar maggiore. Per tale allungamento fu necessario atterrare i due tratti di muro in fondo alla chiesa, ai lati dell'abside; così le due cappelle laterali all'altar maggiore diventarono le prime campate del *pour-tour*: l'abside, all'esterno a stile cuspidale, si presenta riccamente ornato di pinacoli e terrecotte bolognesi (V. tav. II). Sono notevoli le finestre oblunghe absidali, sormontate da eleganti rosoni, le cui ghiere ornamentali

<sup>1</sup> GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, vol. III.

<sup>2</sup> Arch. cit. *Libro economico antico*, ecc., II, c. 76, vo.

di cotto sono il risultato della sovrapposizione di molti fregi, tra i quali una fila di gigli, in una, sul cordone di mezzo (V. tav. III). In un altro rosone leggesi, tutt'intorno, in caratteri gotici rilevati, l'*Ave Maria*.

Nello stesso secolo si eressero alcune tombe nelle vicinanze della chiesa, forse a memoria degli oblatori più generosi che abbiamo ricordati. Tra queste deve certamente annoverarsi quella incavata nel muro presso l'ingresso del Liceo musicale, ornata in origine di pitture, di stemmi ora quasi del tutto rovinati e di ricche terrecotte recentemente restaurate (V. tav. IV).



TAV. V. - PORTICO LATERALE DELLA CHIESA DI SAN GIACOMO (1478-1481)

Fino alle costruzioni della fine del Quattrocento che ora ricorderemo, la chiesa di San Giacomo degli Eremitani conservava dunque, meno che nella parte absidale e in qualche particolare, la severa forma romanica. Ma sulla fine del secolo xv la chiesa, o perchè i sottili piloni non offrivano sufficiente garanzia per la solidità del monumento, tuttora rafforzato da catene e chiavi di ferro, o per altre ragioni che non conosciamo, dovette subire radicali cambiamenti. Si alzò il tetto e si eressero otto grandi piloni per sostenerlo e per assicurare la unità e la durata dei muri laterali. A precisare la data di questi nuovi lavori non mancano documenti. Già il Nadi, nel suo *Diario*, ci ricordava che nel 1497 e 1498 si costruivano le vòlte della chiesa, che la Camera concorse con lire 600 annue finchè durò il lavoro, che si abbellì la chiesa, si disfece la scuola dei cantori e si rifece l'altar maggiore, innanzi al coro.

Più lunghi particolari sul lavoro trovo nel libro di memorie del convento, già ricordato e che riassumendo i documenti dell'Archivio, ora perduti, meritano esser riportati integralmente:

— “ L.º II, c. 91, r. e segg. 1493, 8 gennaio. Si cominciò a fondare il primo pillastro della nostra chiesa et fu fondato dove era l'altare di S.ª Caterina: fu cupo dal piano della chiesa piedi dieci e mezo, et fu ripieno tal fondamento il di medesimo a hore vintitre et si cominciò a empir a hore 13.

“ Adi 13 del detto mese si fondò il pillastro della crociata, qual fu cupo dal piano della chiesa piedi dieci e mezo, et fu ripieno a hore 20.

“ Adi 19 del detto fu fondato il terzo pillastro che è dall'altare di San Sebastiano, il quale è cupo dal piano della chiesa piedi dieci, fu ripieno a hore vintiuna.

“ 1494. 4 febbraio.

“ Si cominciò a cavare il fondamento del pilastro che è vicino il Pergolo verso la porta della chiesa del Cemeterio di fuori cioè nella strada, il quale è cupo piedi nove e mezo et fu riempito a di 8 del dicto mese.

“ Adi otto d'aprile si cominciò a cavare il pilastro ultimo della chiesa cioè vicino l'altare di S. Monica; si cominciò a hore undici a riempire et fo riempito a hore 22 e mezo il di 12 del detto. È cupo piedi nove e mezo.

“ A di 14 de aprile si cominciò a cavare il pillastro ultimo verso la strada vicino l'altar del Crocifisso, si riempi a di 19, et fo pieno a hore 23. Et è cupo piedi dieci e mezo.

“ A di 21 d'aprile si cominciò a cavare il pilastro terzo dove è l'altare di S. Nicola da Tollentino et fo fondato a di 26 a sera. È cupo piedi dieci.

“ Adi 28 d'aprile si cominciò a cavare il pillastro che è dove era l'altar di S.S. Piero et Paolo incontro a quello di S. Caterina et fo fondato alle tre del mese di maggio: è cupo piedi dieci e mezo. „ — <sup>1</sup>

E altrove:

“ II.º l.º c. 76, v.º Nel 1493 si cominciò a fondar li pillastri della nostra chiesa, per la 2ª nova fabbrica, come si vede ora. Fu finita di far et dipinta l'anno 1518. „

I lavori dunque andarono in lungo. Non ultima causa furono i danni arrecati nel 1505 dal famoso terremoto, che, dopo che le vòlte eran già finite da un pezzo e si stava lavorando in altre parti della chiesa, obbligarono ad altre riparazioni. Del terremoto del 30 dicembre e della notte del 2 gennaio 1505 il Nadi ricorda i danni non lievi. Rimase rovinata la sala grande e la facciata del palazzo Bentivoglio, del quale cadde la torretta, rovinò la cupola e si spezzarono le vòlte della chiesa di San Francesco e quelle del portico di San Vitale; rimasero danneggiati il palazzo degli Anziani, la torre degli Asinelli, perfino le mura della città. Della nostra chiesa di San Giacomo si ruppero le vòlte nuove e si spezzò una grossa chiave di ferro incastrata in un muro principale.

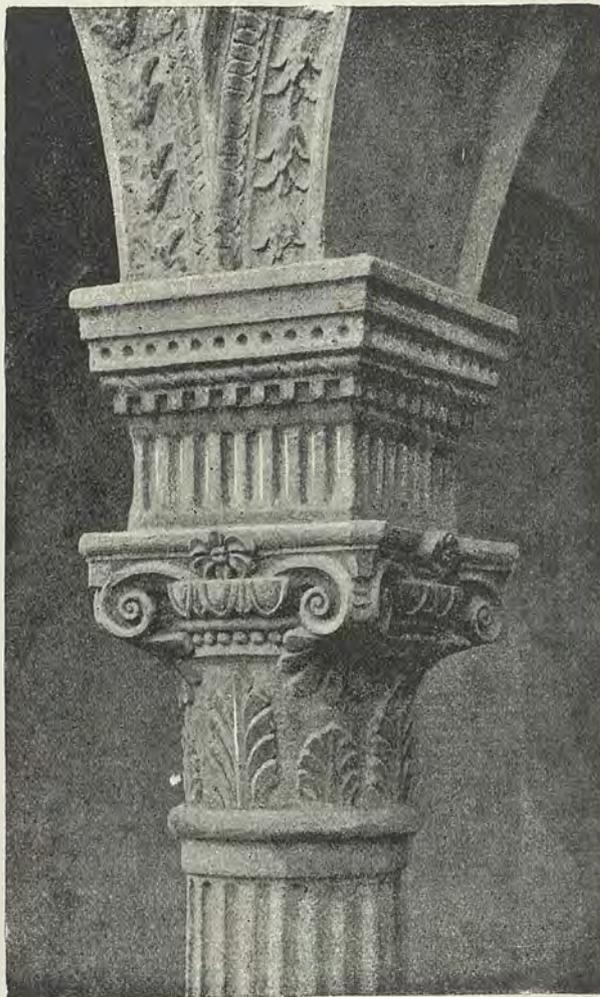
I lavori di restauro furono allora affidati all'architetto Pietro da Brensa, che forse aveva già precedentemente prestato l'opera sua a pro degli eremitani di San Giacomo. Troviamo il suo nome unito alle notizie dei lavori nella fabbrica dal 1505 fin verso il 1520. Se a lui si possa assegnare anche il lavoro delle vòlte della fine del secolo precedente, non potremmo assicurare, col sussidio di documenti. Ci sembra però che se così fosse stato, il libro di memorie che ricorda quei lavori non avrebbe mancato di farne cenno. Invece il nome del Brensa è ricordato spessissimo dopo il 1505. Egli riparò tosto i danni della chiesa e innalzò la cupola. Di questo lavoro ricevette lire 270. <sup>2</sup> Nel 1509 si lavorava nella facciata e lo scrittore del nostro libro di memorie del convento a c. 80 v.º, per non prendersi la briga di ricordare in quale parte della facciata stessa si lavorasse, dice senz'altro: “ 1509. in quest'anno si fece la facciata della chiesa nostra che guarda verso il sagrato et palazzo di m. Paolo Malvezzi et la fattura montò lire trecento quaranta. „ Il lavoro si

<sup>1</sup> Cod. cit.

<sup>2</sup> *Libro economico antico* citato, c. 80.

limitò alla sistemazione, se così può chiamarsi, della parte superiore, essendosi prima alzato il tetto. Si lasciò però, al di sotto, il fregio che orna al sommo il frontispizio.

Anche i fianchi della chiesa mostrano in modo evidente il lavoro eseguito sulla fine del secolo xv. I grandi piloni costrutti nel 1493-98, che si alzano sugli archi chiusi più antichi, sono uniti tra di loro da grandi arcate mozzate. Nel 1511 si guastarono tutte le sepolture del chiostro grande dei morti e si selciò il portico tutt'attorno. Il Brensa ebbe



TAV. VI. - CAPITELLO DEL PORTICO DI SAN GIACOMO

per tal lavoro lire 321 e soldi 10. <sup>1</sup> Nel 1513 si fece l'accordo tra i frati e lo stesso architetto per la costruzione del Refettorio grande per lire 550: ne furono aggiunte dieci per le spese dell'armatura. <sup>2</sup> Nel 1516 vi si lavorava ancora, quando vi cadde la volta, per la rottura di certe catene di ferro. Il Brensa dovette tosto rifare il lavoro a danno suo: i frati però *per pietà* gli donarono cento ottanta lire e soldi quindici. <sup>3</sup>

Nel 1513 i frati fecero anche costruire una nuova cantina valendosi dei muri di una vecchia cappella che pare sorgesse presso il chiostro maggiore. Il libro di memorie così

<sup>1</sup> Libro cit., c. 79, 80.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Libro cit., c. 79, 80.

ricorda questo lavoro: " 1513. Si fece la cantina, vecchia al presente, la quale montò d'accordo lire 300, che è pertiche quindici. Questa cantina vecchia già era chiesa... e aveva sopra e sotto l'habitationi et anditi et oggidì anco si scorgono alcune pitture et al tempo mio fu guasta la facciata quando si fece il chiostro novo cioè l'ala che si parte dalla Camera del Refettorio grande. Nella qual facciata vi erano anche le finestre, l'occhio et una cappa di marmo rosso, la qual fu levata et portata nel horto che oggidì è del R.<sup>do</sup> padre Priore m.<sup>ro</sup> Lodovico Aurio da Bologna. „<sup>1</sup>

Nel 1517 il Brensa erigeva un secondo refettorio più piccolo, valendosi di un muro già alzato e riceveva dai frati lire 149.<sup>2</sup> Di questo secondo refettorio furono eseguite le volte stabili o rifatte le precedenti solamente nel 1533.<sup>3</sup>

Ricordammo già che di quanto era l'antico monastero degli Eremitani non rimane traccia e vi sorse in suo luogo l'attuale Liceo musicale. Le notizie che si riferiscono alle varie parti dell'antico convento e che riportammo per comodo degli studiosi, hanno quindi un solo valore storico.

Pietro Brensa è ricordato ancora per qualche tempo per piccoli lavori di riparazione in varie parti del convento che, per l'aumentato numero dei religiosi, si andava sempre più estendendo. Anche nel Cinquecento non mancano lasciti di privati per costruzioni di tombe e altari e crederemmo dilungarci troppo ricordando anche i principali. I lavori e le aggiunte alla chiesa, dopo quelli accennati, non hanno del resto più grande importanza per noi. Ricorderemo solamente che nel 1562 l'architetto Antonio Terribilia ricostrusse la cupola attuale in luogo dell'altra che era precipitata<sup>4</sup> e nel 1590 si costruiva il lato di portico, dietro la chiesa, sulla piazza del Teatro comunale.<sup>5</sup>

I lavori che mutarono radicalmente l'aspetto interno del tempio furono quelli del 1627 e 1628.

Per adattare ai nuovi gusti la severa chiesa che mostrava in gran parte l'antica costruzione romanica, si modificò quasi totalmente il monumento. I piloni furono coperti, intonacati, imbiancati: sulle cappelle furono erette le attuali infelici balaustrate sormontate dalle statue della Beata Vergine, di Gesù e degli Apostoli; il rosone sulla porta e le finestrelle dei fianchi che erano rimaste intatte, attraverso i lavori del secolo precedente, furono sostituiti da grandi finestroni.<sup>6</sup> Anche nel secolo scorso la chiesa ebbe a soffrire qualche modificazione secondaria che, dopo le ricordate e più malaugurate del secolo XVII, non vale la pena di accennare. Ed è già gran ventura se gli ultimi due secoli, così tristi non tanto per l'indirizzo dato alle arti quanto per lo spirito di demolizione dei prodotti dell'arte precedente che li informò, lasciarono in piedi, per quanto mutilate, molte delle parti antiche del monumento, che ci permettono ancora un facile esame della sua interessantissima struttura. Così fu ridotta questa povera chiesa, che mostrerà ancora al sole, sotto la sua forte ossatura, le piaghe lasciate non dal tempo ma dagli uomini, finchè un bel giorno il piccone vendicatore da una parte e un saggio restauro dall'altra rimetteranno in pieno onore la vecchia chiesa degli Eremitani.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Libro cit., c. 79, 80.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid., III l., c. 1 r.<sup>o</sup>.

<sup>4</sup> Id., II l., c. 22 r.<sup>o</sup>.

<sup>5</sup> Biblioteca della R. Università di Bologna, cod. 3877 cit., c. 5 v.<sup>o</sup>.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Diamo qui un elenco delle pitture della chiesa di San Giacomo che troviamo nel *Libro antico* ci-

tato, II libro, a c. 92, v.<sup>o</sup>. (Archivio di Stato di Bologna - Demaniale):

"L'ancona dell'altar di S. Cecilia nostra fu dipinta nel 1394 del mese di giugno et fu finita de 1408. Filippo Dalmasio la dipinse.

"Nel 1420, Pietro di Giovanni et Jacopo di Paolo dipinsero l'ancona dell'altare di S. Lorenzo dietro il choro et l'ancona dell'altar di S. Bartolomeo.

"Nel 1462, Antonio et Bartolomeo Maraho di-



TAV. VII. - ARCHI DEL PORTICO DI SAN GIACOMO

\*  
\* \*

Veniamo ora a parlare del ricco portico che fiancheggia la chiesa di San Giacomo, lungo la via Zamboni.

Le nostre ricerche in proposito danno per certo che nello stesso luogo sorgeva un altro portico, abbattuto quando s'incominciò la costruzione dell'attuale. Fin dal 1371, 22 agosto, un tal Primo di Salvo Fracassi, orefice bolognese, lasciava i suoi beni per la costruzione di un portico laterale alla chiesa innanzi alla cappella di Santa Cecilia, costruita questa ultima fin dal secolo XIII, ceduta nel 1323 dal Capitolo della cattedrale al quale apparteneva, agli Agostiniani che nel 1359 la riedificarono. Il primo portico dovette esser costruito solamente intorno al 1389, come risulta dal testamento di tal Giuseppe Uberti che lasciava una somma in favore della fabbrica già a buon punto.<sup>1</sup>

Il primo portico era di piano più basso dell'attuale, che fu alzato per renderlo uniforme, in tutta la sua lunghezza, come si verificò in occasione dei restauri praticati fra il 1826 e il 1827 e come risulta evidente osservando l'antica porta ornata di cotti, ora in parte sepolta, che metteva nella chiesa di Santa Cecilia, anche questaalzata nel 1483 per restituire le proporzioni all'edificio. Lungo tutto il portico si stendeva la lunga fila di celle sepolcrali, addossate alla chiesa, in seguito chiuse, come vedremo.

Il primo edificio fu distrutto pochi giorni prima che s'incominciasse la nuova fabbrica, come risulta da un atto del Comune del 28 aprile 1478.

E qui esponiamo un nostro dubbio relativo alla data precisa della costruzione del portico.

Si ritiene comunemente, sulla fede della iscrizione sul frontone del primo arco, che la data 1478, che in quella si legge, debba indicare l'anno in cui si finì la fabbrica. Non mancano però ragioni per dubitarne. Nel libro di memorie del convento degli Eremitani, ricordato più volte, e che ha un singolare valore perchè ogni notizia è corroborata dalla precisa citazione dei documenti in gran parte oggi perduti, a carte 86 leggiamo: "1479. In questo tempo si faceva il portico nuovo avanti la nostra chiesa al tempo di m. Giovanni dalla Ripa priore. „ Inoltre il Ghirardacci, lo storico bolognese che appunto appartenne all'ordine degli Eremitani e che aveva sott'occhio le serie complete delle carte dell'archivio, ricorda che la fabbrica del portico s'era incominciata nel 1477 e non fu finita che nel 1481.

pinsero l'ancona dell'altar di S. Sebastiano in chiesa nostra.

"Nel 1536, Innocentio da Imola dipinse l'ancona della Madonna della Scala.

"Nel 1564, M. Bartolomeo Passarotto dipinse l'ancona di S. Antonio della Brigola.

"Nel 1570, M. Lorenzino bolognese che fu pittor in Roma poi di Papa Gregorio XIII della famiglia de' Buoncompagni dipinse l'ancona delli sig.<sup>ni</sup> delli Malvasia.

"Nel . . . (sic) M. Ercole Porcacini (sic) dipinse l'altar et ancona di S. Nicola de' Bonasoni. Questo anco dipinse l'ancona dell'altar della Cartara cioè la Conversione di S. Paolo. Et anco l'ancona di S. Nicolo in chiesa nostra, altar de Sassoni.

"M. . . . (sic) dipinse l'ancona di S. Orsola in chiesa nostra.

"M. Pellegrino Tibaldi dipinse le due facciate della Capella del poggio cioè il battesimo et la con-

cezione di S. Gio. Battista.

"Nel 1576, M. Prospero Fontana dipinse l'ancona del altar di S. Alessio delli sig. Orsi. Questo anco dipinse l'ancona de poggi.

"Nel 1575, M. Oratio Sammachini dipinse l'ancona et la Capella del Sig. Lorenzo Magnani, cioè la Purificatione.

"Nel 1577, M. Tiburtio Passarotti figlio del suddetto M. Bartolomeo Passarotti dipinse l'ancona di S. Caterina delli Sig. Loiani.

"Nel 1574, M. Tomaso Siciliani dipinse l'ancona dell'altar grande et anco il crocifisso che è in choro nel altar delli sig. Riari. Dipinse ancora la tavola dell' Ill.<sup>re</sup> e R.<sup>mo</sup> Monsignor Bianchetti e l'altare delli Magnani. — „

<sup>1</sup> Arch. di Stato di Bologna - Demaniale - Eremitani di San Giacomo. *Libro antico* cit., II 1., c. 63. 1371, 22 agosto e Istrumenti. Rogito Nicolò Bua-  
lelli, 11 ottobre 1389.

Quella data, 10 ottobre 1478, scolpita nell'iscrizione del primo arco, sembra adunque ricordare soltanto l'epoca precisa della apposizione della lapide di ricordo.

Il portico, eretto a pubbliche spese, sorse col consenso e coll'aiuto di Giovanni II Bentivoglio. Furono eletti a soprastanti al lavoro, affinchè riuscisse di decoro per la città, Virgilio Malvezzi e lo stesso Bentivoglio; a tesoriere Carlo Antonio Fantuzzi.

La spesa ammontò a lire tremila seicento trentatrè, soldi sette e denari tre.<sup>1</sup> La cronaca Ghiselli, presso la Biblioteca della Università di Bologna, aggiunge che dal 1478 al 1500 la Camera di Bologna donò alla fabbrica della chiesa di San Giacomo l. 600.

Le antiche celle sepolcrali, ornate di affreschi, non rimasero ancora lungo tempo esposte alla pietà dei passanti, sotto il portico di San Giacomo. Durante i lavori nella chiesa nel



TAV. VIII. - PARTICOLARI DELLE TERRE COTTE DEL PORTICO DI SAN GIACOMO  
(Museo civico di Bologna)

periodo 1493-98, forse quando la ricostruzione interna era giunta almeno al nascimento dei grandi archi, si aprirono le porte sotto il portico: le quali, se viste dall'interno della chiesa, sono in armonia col partito architettonico circostante, all'esterno rompono la linea e per essere troppo alte e gravi e perchè tagliano i peducci degli archi addossati al muro. Per l'apertura di queste porte quattro celle sepolcrali furono rotte e allora, occorrendo forse nascondere lo sconcio, furono tutte quante chiuse, come attualmente.<sup>2</sup> Solamente recentemente, fra l'anno 1826 e il 1827, durante lavori di restauri al portico, fu scoperta nel vivo del muro l'esistenza di quella fila di celle, dal principio del portico dalla piazza Rossini fino oltre la seconda porta laterale, che si apre circa di fianco all'altar maggiore. Ma non annettendosi importanza alla scoperta, le celle furono nuovamente rinchiuse con mattoni per taglio, come già erano, mettendo all'esterno le lapidi rinvenute internamente.

<sup>1</sup> GHIRARDACCI, *Historia di Bologna*, vol. III, ms., c. 343 r°.

<sup>2</sup> A. GATTI, *Le tombe del portico di S. Giacomo in Bologna*. Bologna, Andreoli, 1888.

Le celle sepolcrali apparivano, di sotto l'intonaco, formate d'un arco a sesto acuto, in alto, e in basso d'un muricciolo incorniciato nel cui piano verticale spicca nel mezzo una croce in bassorilievo, con tracce di invetriato verde e per una terza parte sepolta dal piano del portico. Le une dalle altre sono separate da pilastri lisci di mattoni, larghi come le paraste che reggono i fianchi della chiesa, colle quali esattamente coincidono a piombo; la loro profondità è uguale alla sporgenza del pilastro d'angolo della facciata.

La larghezza delle celle è quindi quella dello spazio fra parasta e parasta. Nei primi mesi del 1886 la locale Commissione conservatrice dei monumenti, autorizzata dal Governo, deliberava di ricercare se le celle meritassero di essere riaperte. Procedutosi ad un esame visuale, vi si trovarono avanzi di pitture romaniche e giottesche.<sup>1</sup> Furono di nuovo chiuse, meno l'ultima in fondo al portico, che per avere l'arco più alto, più vasto e meno profondo e senza sepoltura sotto; e perchè, come notammo, l'ultima parte della chiesa, dopo l'altare, è posteriore d'un secolo alla prima costruzione dell'edificio, non può appartenere alla serie delle altre descritte.

Nelle nostre ricerche non ci fu possibile poter conoscere il nome dell'architetto del portico. Vi fu chi ne attribuì a Gaspare Nadi il disegno, ma questi, sempre pronto a ricordare anche le più semplici sue opere da muratore, nel suo *Diario* non se ne fa autore, tantochè quel nome nella nostra ricerca è senz'altro da eliminarsi. L'attribuzione al Nadi derivò forse dal fatto che le notizie davan per certo che questi nel 1483 stava costruendo le volte della vicina cappella di Santa Cecilia. Notiamo qui, di passaggio, che da un atto dei *partiti* del Comune di Bologna del 28 settembre 1480 risulterebbe invece che lo stesso lavoro era stato assegnato a maestro Gabriele da Como, coll'obbligo di condurlo a termine entro il 1481:<sup>2</sup> quest'obbligo era condizione per essere liberato dalla pena del bando in cui quegli era incorso. Di fronte all'affermazione dello stesso Nadi, non possiamo però dubitare che quest'ultimo fu che veramente eseguì il lavoro.

Gabriele da Como scontò forse i suoi impegni verso il Comune lavorando invece nel portico, che appunto in quegli anni si stava innalzando?

Più diffusa e più accettata tra gli studiosi d'arte è l'opinione che fa autore dell'elegante edificio Giovanni Paci da Ripatransone, nel tempo della costruzione priore del convento degli Eremitani.

L'opinione si basa sulla iscrizione del frontone del primo arco, che riportiamo:

“ JOANNES BENTIVOLVS JVNIOR EQVES ILLVSTRIS AC SENATVS BONONIENSIS PRINCEPS || VIRGILVSQVE MALVETIVS CVRARVNT VT HEC PORTICVS PVBBLICA IMPENSA INSTAVRARETVR || JOANNE DE RIPIS THEOLOGO HVIC TEMPLO ET OPERI PRESIDENTE. MCCCCLXXVIII. X. OCT. ”

Questa scritta è sufficiente a farci credere Giovanni Paci architetto del bel portico? Senza voler esporre un'opinione diversa dalla comune, il che, senza espliciti documenti, sarebbe per lo meno azzardato, non possiamo a meno di far rilevare che alle parole *presidente operi* si dette nel secolo xv un significato spesso diverso dall'odierno. Non di rado i documenti sincroni che le riportano a proposito di costruzioni di fabbriche vi danno il significato di quella sorveglianza morale che è propria del maggiore sull'inferiore: e lo studioso che li esamina vi trova più spesso ricordati i mecenati e i coadiutori all'opera che l'artista che diede il disegno e il cui nome rimane nell'ombra. Si aggiunga inoltre che il ricordato libro di memorie del convento di San Giacomo scritto da qualche frate che non lascia sfuggire occasione per ricordare i meriti dell'Ordine e ri-

<sup>1</sup> A. GATTI, op. cit.

V. descrizione di questi affreschi in C. RICCI, *La pittura romanica nell'Emilia e gli affreschi sulle archie di S. Giacomo in Bologna*, negli Atti e memorie della

R. Deputaz. di storia patria per le Romagne, serie III, vol. IV (1885-86).

<sup>2</sup> Arch. di Stato - Comunale - Partiti 1480. 10, c. 31 v.º e Mandati 1480. 19, c. 115 v.º.

porta spesso delle vere minuzie sul conto di religiosi eremitani dei secoli precedenti, non fa alcun cenno dell'architetto del portico. Mentre abbonda in notizie sulle successive costruzioni del convento, del portico ricorda solo che fu fatto *al tempo* del priore Giovanni Paci. Così dicasi del Ghirardacci, eremitano, e che fu ricercatore indefesso di notizie del suo ordine. Si noti poi che sarebbe questa la prima volta in cui il Paci si rivelerebbe architetto. Giovanni Garzoni al capo XIII della sua *Storia Ripana*<sup>1</sup> lo chiama bensì architetto e lo annovera perciò tra le glorie di Ripatransone, ma anch'esso si basa unicamente sulla interpretazione in quel senso della lapide sul portico di San Giacomo.

Concludendo, ci sembra che non possa affermarsi con tutta sicurezza che il priore degli Eremitani fosse sì valente architetto da produrre un'opera che darebbe gloria al suo nome: come non può dirsi di no. A noi basta avere espresso il dubbio. Soltanto confronti con altre opere architettoniche d'altrove e la scoperta di qualche documento imprevisto potrebbe risolvere decisamente la questione.

\*  
\* \*

Il portico è composto di trentacinque colonne di macigno scanellate, sostenenti trentaquattro archi (v. tav. V). Sopra il primo arco fronteggiante la piazza Rossini sono tre finte nicchie con pitture quattrocentistiche di scuola bolognese raffiguranti la Vergine col Bambino, San Giacomo e Sant'Agostino. Ogni arco non poggia direttamente sul capitello, ma, tra ogni capitello e il piedritto, un pulvino (come in Santo Spirito e in San Lorenzo a Firenze, del Brunellesco che l'adottò per il primo) accresce snellezza ed eleganza all'edificio (v. tavole VI e VII).

Intorno agli archi girano fregi in terracotta: più alto, tra l'architrave e la cornice, un fregio, pure di cotto, adorna tutto il campo del portico. Questa decorazione è così formata: due mezze figure terminanti con volute intrecciate, e sostenenti una conchiglia aperta entro la quale è di profilo una testa cinta di lauro, si ripetono ogni tanto: sopra le conchiglie una fila di cherubini schiudono le alette tra le mensole che reggono l'ultima sporgenza del cornicione (v. tav. VIII). È lavoro fatto a stampo ed è il più ricco che ci rimanga di quell'industria bolognese del quattrocento. Nell'esecuzione di questo fregio vi fu chi ritrovò somiglianza colla tecnica dello Sperandio: maggiore ci sembra la somiglianza con l'arte di Onofrio Vincenzo, che ha lasciato a Bologna parecchi lavori in terra cotta assai notevoli.

Vi fu chi volle vedere nella testa ripetuta entro le conchiglie l'effigie di Giovanni II Bentivoglio, ma basta osservare il ritratto di questi sul pilastro della casa Bellei in via Galliera per persuadersi che l'asserzione non regge. La testa laurata del portico è invece uno dei motivi classici introdotti dall'arte innovatrice di quella fine di secolo.

È noto che v'ha grandissima somiglianza, non solamente nella trabeazione, ma anche nella decorazione che è la stessa, tra il cortile a doppio loggiato del palazzo Bevilacqua in via d'Azeglio e il portico degli Eremitani di San Giacomo. Quella parte del palazzo fu eseguita quando l'edificio (che era stato incominciato nel 1481 da Nicolò Sanuti giureconsulto) fu ceduto in permuta a Giovanni II, nel 1484. Le due costruzioni evidentemente palesano una comune idea direttrice. Osservando l'ornato a figure delle due costruzioni, notasi una piccola diversità nell'applicazione delle formelle lavorate. Mentre nel cortile del palazzo Bevilacqua sono disposte simmetricamente, nel portico di via Zamboni invece le conchiglie non distano sempre ugualmente tra loro e rispetto agli archi. Non crediamo tuttavia che le formelle ornamentali siano state eseguite espressamente pel palazzo privato e poi altre sullo

<sup>1</sup> Edita nelle *Antichità Picene* di GIUS. COLUCCI. Fermo 1792, tomo XVII (*Memorie storiche della città di Ripatransone*), p. 172.

stesso stampo si siano malamente applicate all'altro edificio. Dalle date che riportammo sappiamo con esattezza che il portico di San Giacomo fu finito prima che incominciasse la costruzione del palazzo di via d'Azeglio. La ragione della diversa applicazione degli ornati è a trovarsi nel fatto che il fregio che si svolge sul portico degli Eremitani fu posto probabilmente senza tener conto della sua positura rispetto agli archi sottostanti e senza aver troppo riguardo alle esigenze della simmetria, considerata la lunghezza e l'uniformità del muro, per cui il fregio è cosa indipendente dall'andamento degli archi stessi.

Non è questo certamente il solo edificio del secolo xv in cui le leggi rigorose della simmetria trovino un piccolo strappo. L'artista di quell'epoca fortunata si preoccupava più che altro di ottenere ne' suoi lavori la freschezza e l'eleganza. Se qualche volta difettava di vastità e di coesione, in cambio le sue opere avevano tanta distinzione ed attrattiva che, come argutamente osserva il Müntz, difficilmente avremmo animo a formulare non già una critica, ma un *desideratum*.

La decorazione del portico di San Giacomo, così bella ed esuberante, rispecchia anch'essa, come ogni pietra lavorata di quel tempo, i gusti distinti del secolo d'oro dell'arte.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

# MARCO PALMEZZANO E LE SUE OPERE

(Continuazione, vedi fasc. IV, pag. 269).



NELLA Pinacoteca comunale di Forlì, tra le altre cose più importanti, è pure una grande tavola (2.30 × 1.80) eseguita dal Palmezzano, giovane, dopo di avere conosciuto però il concittadino maestro. Trovavasi fino al 1840, in una cappella della cattedrale dirimpetto alla Comunione dello stesso Palmezzano; di là passò in quel medesimo anno nel palazzo vescovile e nel 1851 venne trasferita nell'attuale Galleria.

Sotto ad un grand'arco, con soffitto a rosoni, sostenuto da semplici pilastri, la Vergine è seduta in alto col Bambino sulle ginocchia. Dietro di lei, una tenda scura rialzata ai lati, lascia vedere un paesaggio; ai lati, San Valeriano con bandiera a larghe liste bianche e verdi, ed il beato San Severo vescovo, e non San Mercuriale, come dissero finora, con un pettine nella destra, protettore dei lanaioli.<sup>1</sup> In basso,

nel mezzo, tre angeli in piedi, musicanti, che ricordano, anzi sono identici nel colore e nelle forme, ai putti dalle gambine così esili dipinti ne' pennacchi della nota cupola di San Biagio. Sotto ad essi è un cartellino abraso senza alcuna scritta. Composizione semplice, armoniosa in cui l'aria vi gira per entro e dà vita alle figure. Il piccolo trono è sostenuto da una base elegante, a due ripiani ottagonali, perfettamente resi in prospettiva. L'eroica figura del San Valeriano, tranne la bandiera che è al posto della lancia e del capo scoperto, si presenta uguale persino nelle dimensioni, ad un'altra figura dal Palmezzano dipinta nell'affresco della vecchia cappella in San Biagio. Per simile riscontro, e per altre considerazioni noi fummo indotti a proclamare la suddescritta tavola lavoro del Palmezzano, mentre sino al principio del 1893 essa veniva designata semplicemente della Scuola di M. Melozzo.<sup>2</sup> Nè il cartellino abraso e rimasto senza il nome dell'artista poté lasciarci nel dubbio, esso porgendoci anzi nuovo argomento a sospettare che colui il quale ne cancellò il nome molto probabilmente non fece in tempo a sostituirvi quello forse dello stesso Melozzo; tenendo presente il fatto che sulla prima metà del secolo fuvvi qui una specie di caccia morbosa a' nomi apposti nelle tavole di qualche pregio, non sappiamo se

<sup>1</sup> Nel proemio di una pergamena della Bib.: *Ordini e Capitoli dell'arte della lana della magnifica città di Forlì, 10 ottobre 1569*, troviamo notati, tra i principali protettori di Forlì, San Mercuriale, San Valeriano e il beato San Severo, arcivescovo della città di Ravenna, *particolare avvocato di tutti quelli che fedelmente esercitano quest'arte* (della lana).

<sup>2</sup> Quando l'anno scorso fummo chiamati — per la parte artistica — a compilare la *Guida di Forlì* (ivi, 1893), persone egregie condivisero il nostro parere, ond'è che sotto il quadro prima indicato della *Scuola del Melozzo*, oggi si legge il nome del Palmezzano.

per libidine di lucro o se per altre ragioni. Chi non ricorda ad esempio pittori pretensiosi, di circa cinquant'anni addietro, che si permettevano di coprire intere tavole antiche col pretesto di restaurarle e vi ponevano poi con la miglior serenità di questo mondo la propria firma? Non esiste forse ancora in Londra una lunetta del Palmezzano, e precisamente quella che faceva parte della sua *Comunione*, con un cartello rifatto in Roma nel 1851 perchè un tale, qui, vi aveva dipinta la leggenda *Marchus Melozzi?* (sic).<sup>1</sup> Ma delle vicende di questa lunetta parliamo più innanzi.

Nella figura del vescovo, invece, che sta alla destra della Vergine, è il tipo abituale all'artista nella caratteristica testa di vecchio mitrato con lunga e candida barba, tipo ch'ei tante volte riprodusse nelle figure de'suoi santi. Quindi la stessa diligenza e minuta esecuzione ne' particolari della mitra e del piviale con l'identica particolarità delle gemme preziose in quella come in questo.

Nel San Severo tutta la parte inferiore è totalmente rifatta e guasta da chissà mai quale ciarlatano che vantasse il nome di riparatore. E oltre di ciò, disgraziatamente, tutto il colore vi è sgradevole e falso, di gran lunga inferiore (in causa forse anche dell'umidità e del fumo dei ceri) alla forte tavolozza del Palmezzano. Però se non ci è dato valutare il pregio dell'opera per la povertà del colore, ci è ben dato di valutarlo per l'accuratezza del disegno, distinguendo così ciò che appartiene al restauratore da quello che è dell'opera malauguratamente sottoposta *al martirio*.

Tra le ragioni poi che contribuirono a volere da noi assegnato questo lavoro al Palmezzano v'ha quella scaturita dal confronto d'altra opera sua eseguita circa venti anni dopo per i Minori Osservanti di Brisighella. Nel quadro di Brisighella si rilevano non le identiche forme soltanto ed i caratteri identici, ma sibbene la riproduzione esatta contorno per contorno, della Vergine e del Bambino, eseguiti molto probabilmente sullo stesso cartone di questa che era attribuita alla scuola del Melozzo. Nessun particolare eccettuato: uguale nella Madonna il viso tondeggiante, dall'espressione grave e solenne, e l'acconciatura del capo; uguale nel partito grandioso del manto del quale, lasciando scorgere in basso la punta del piede destro, mostra un rovescio giallo-scuro; identica nella veste rosa orlata d'oro ai polsi e al collo, e nel Bambino seduto sul ginocchio destro della madre, col capo volto dalla stessa parte con la testa dai contorni marcati e grossa; simile persino nella difettosa sottigliezza del piccolo braccio sollevato a benedire. Così negli accessori si scopre lo stesso maestro; sopra il trono dietro la Vergine è la medesima tenda verde-scura rialzata dai lati, con la differenza che in quella di Brisighella essa è rialzata da due angeli, di fattura peruginesca, mentre in questa di Forlì gli angeli mancano. Del piedestallo sostenente la sedia del trono abbiamo una replica, o almeno una forma somigliantissima in un'altra tavola dipinta dallo stesso artista negli ultimi anni, quella che oggi si trova in Roma nella Galleria Lateranense, all'uscita della IV sala. Nella tavola di Brisighella è ripetuta con qualche modificazione nell'abito, anche la figura giovanile del San Valeriano, il quale regge con la sinistra un lembo del manto che porta allacciato alla spalla, mentre quello della Pinacoteca forlivese non ha manto di sorta.

Concludendo, con i molteplici confronti che abbiamo potuto stabilire, crediamo di avere sufficientemente dimostrato che avevamo ben ragione di attribuire anche la tavola classificata col n. 124 della ricca Galleria di Forlì, all'operoso Palmezzano.

Quasi gli stessi caratteri si riscontrano nel giovane pellegrino (S. Rocco) che è nella sacrestia dei canonici in Duomo; dolce e graziosa figura che nel tipo gentile dai capelli lunghi e inanellati ricorda, anche del Palmezzano, l'arcangelo Raffaele col piccolo Tobia, nella Pinacoteca faentina; come anche rammenta la figura leggiadra dello stesso arcangelo, del padre di Raffaello — per lungo tempo attribuito a Timoteo Viti — eseguito per la chiesa di San Francesco di Urbino, oggi nella preziosa Galleria di quell'Istituto di belle

<sup>1</sup> Lo asseriscono anche il Crowe e il Cavalcaselle nella *Storia della pittura*.

arti. Però nel complesso come pel colore languido, questo del Forlivese lo si crederebbe condotto non molto prima o non molto dopo della tavola del San Valeriano. Il paese, di carattere schiettamente umbro, ha in distanza i soliti monti azzurri, ove a destra di chi l'osserva, sono altre piccole figure di pellegrini riposanti, di fattura squisita. Peccato che attorno al santo, massimamente in basso, tristi restauri abbian deturpato anche questo buon lavoro.

## X.

In Forlì gli affreschi più importanti di Marco Melozzo e del suo allievo sono, come è noto, in San Biagio nella prima cappella a destra, entrando. La cupola, insigne lavoro attribuito al maestro, è divisa in cassettoni esagonali e romboidali contornati da ricche cornici di stile classico; otto grandi figure sapientemente disegnate in iscorcio, stanno in diverse attitudini sedute sul cornicione sul quale s'innalza la vòlta, e rappresentano gli Evangelisti ed i Profeti. Nel centro è lo stemma della famiglia Bonucci,<sup>1</sup> circondato da un festone di foglie di quercia, attorno al quale gira una vaga corona di testine alate, condotte con la massima valentia. Ma oggetto di più grande ammirazione per gl'intelligenti è la bellezza e la verità che si riscontrano negli scorci delle otto maestose figure condotte e lumeggiate da grande maestro, per mezzo di colori freschi e lucenti, e così bene adatti alla luce del luogo. Nella parete a destra è la lunetta (Tav. IV) nella quale il Melozzo, secondo alcuni, o il Palmezzano secondo altri,<sup>2</sup> rappresentò un miracolo di San Giacomo apostolo con figure piene di movimento, in istile largo, con profonda conoscenza del vero, con modellatura, sia nelle forme che nel colore, solida e potente. Vi sono dipinte molte figure, e pare che ne' due pellegrini inginocchiati debbansi ravvisare i ritratti di Caterina Sforza, come già dicemmo, e di Girolamo Riario. Lo Schmarsow anzi aggiunge che altri ritratti della stessa famiglia sono da riconoscersi in altri personaggi; così nel giovanetto che parla con Caterina, quello di Ottaviano suo figlio, e nel giovane che sta presso al pellegrino, fisso lo sguardo su Caterina, quello di Giacomo Feo suo castellano ed amante.

Il grande dipinto della parete appartiene al Palmezzano che, dopo la morte del maestro, servì certamente Caterina Sforza.<sup>3</sup> Sotto un portico, d'ordine composto, diviso in due arcate e con vòlte a crociera, vedesi, a sinistra, un cavaliere vestito da pellegrino che col bordone indica la via ad un altro pellegrino che lo segue a piedi; il cavaliere non ha, come asserisce il Cavalcaselle, un cadavere sulla groppiera del cavallo, ma bensì un uomo veramente vivo, legato dietro la sella. Questo personaggio rappresenta, nell'intenzione dell'artista, *Ermogene*, che volle rimanere sempre in compagnia del santo, in ogni suo viaggio. San Giacomo va in Compostella, ove poi subirà il martirio, e nella lontana veduta, incontrerà per via (ciò che è rappresentato sotto la seconda arcata) due soldati che tornano indietro dopo di avere impiccato un pellegrino; e altri due pellegrini più in alto che guardano a qualche distanza la forca e il loro compagno, e si meravigliano al vedere, all'arrivo

<sup>1</sup> Nella primavera del 1893, mentre si rifaceva il pavimento della cappella medesima, si trovò la sepoltura della famiglia Bonucci. Lo stemma dipinto nel centro della cupola (che si diceva de' Feo), è qua e là abraso, ma sono ancora riconoscibili gli elementi ond'è composto: cioè, di tre uccelli, due dei quali disposti sulla stessa linea ed uno più in basso. Tale è anche riprodotto dal Reggiani che gli affreschi della cappella disegnò a penna nel 1831; non così dal Gardini nel volume delle *Famiglie estinte di*

*Forlì* (ms. 2 della Bibl. com.) e dal Marchesi nel *Supplemento*, ecc., p. 818. Costoro ne alterarono arbitrariamente la forma, disponendo in figura di triangolo tre galli rossi in campo d'oro.

<sup>2</sup> Il Venturi dice che la lunetta appartiene al Palmezzano, così la cupola, ove però riconosce la mano del maestro, rispetto ai cartoni.

<sup>3</sup> V. lo SCHMARSOW, op. cit., p. 288 e seg., le *Memorie su M. Melozzo*, di E. CALZINI, p. 30-34; SCANNELLI, op. cit., p. 223; e BONOLI, op. cit., vol. II, p. 194.

del santo a' piedi della stessa forca, come il compagno torni in vita per opera prodigiosa del medesimo santo.

In fondo al quadro è un bellissimo paesaggio con il solito cielo luminoso sotto cui sono riprodotti i monti del nostro Appennino.

Sul davanti, a destra di chi guarda, e con figure più grandi della metà del vero, è ancora San Giacomo in ginocchio, a mani giunte, nell'atto di essere decapitato; vicino a lui alcune guardie. L'ultima di esse, quella a destra, è uguale, come si disse a suo luogo, al San Valeriano che è in Pinacoteca. Lo Schmarsow assevera che tale figura, nell'affresco, rappresenta con certezza il giovane Giacomo Feo in costume francese importato allora in Italia, nel 1494, per la venuta di Carlo VIII.

Nelle tre grandi figure a sinistra si è creduto sino ad oggi, ma con poco fondamento, di vedere i ritratti del Melozzo, di Sigismondo ferrarese, matematico e amico del Palmezzano, e di questo stesso maestro.<sup>1</sup>

Il Casali dice che l'affresco del Palmezzano fu eseguito nel 1505, ed il Reggiani nel 1510. Il primo anzi soggiunge che ciò sia avvenuto con i cartoni lasciategli dal maestro, ed anche lo Schmarsow chiama il Melozzo autore della maggior parte di questa cappella ed esecutore della metà superiore, poichè vi trova lo spirito e la maniera grandiosa di lui. Noi invero non troviamo alcuna ragione per dedurre che il Palmezzano debba aver lavorato ad es. nella grande parete, con i cartoni del Melozzo, troppo chiara essendo la differenza di stile e di maniera, per quanto vi si scorga la derivazione del maestro, e troppo diversi i tipi delle figure ove l'artista s'appalesa accurato e valente, ma più debole in confronto alle pitture della cupola superiormente disegnata dal Melozzo e dipinta dall'allievo. Solo due figure, secondo il Venturi, col quale siamo d'accordo perchè convinti della evidenza dei contrasti, appartengono al pennello dell'insigne maestro: quella sul mezzo dell'arco che mette alla cappella di Barbara Manfredi e l'altra sopra la finestra che illumina la vòlta. Del pennello del Melozzo nient'altro è da ricercare in quegli affreschi; in ogni loro parte, del resto importantissimi, per le ottime qualità comuni a' due artisti: la vigoria del colore, nel Melozzo meno acceso e più vero, e la parte prospettica in ogni opera loro resa sempre con grande magistero.

Sappiamo bene che sin dal 1836 il forlivese Reggiani fu forse il primo che sorgesse a rivendicare le pitture della cupola e della lunetta, al Melozzo; mentre nel '74, il Frizzoni, rilevando le meraviglie degli scorci, pubblica che solamente la vòlta può essere del maestro. Ma, ci si perdoni la franchezza, essi mal s'apppongono al vero. Del Melozzo, ripetiamo, non sono che le due figure più sopra accennate. Qualche dubbio, piuttosto, potrebbe sorgere pei cherubini, nel centro della cupola, di fattura squisita.

Nè qui soltanto si fermò la critica moderna. Nel '79, il Bode respinge, in proposito, gli apprezzamenti del Reggiani e del Frizzoni; e finalmente lo Schmarsow, nell'86, cerca di dimostrare che non solo i freschi della vòlta appartengono al maestro ma sì bene i putti nei pennacchi della cupola e la lunetta della grande parete. Nè basta: chè lo stesso sig. Bode nella 5ª ediz. del "Cicerone," del Burckhardt, invece di constatarvi, come era stato fatto nella 2ª ediz. della stessa opera,<sup>2</sup> anche la mano del Melozzo persiste ad attribuire l'esecuzione di *tutte* le pitture della cappella al Palmezzano, ponendosi così d'accordo con i signori Crowe e Cavalcaselle,<sup>3</sup> che sono dello stesso parere.

Or dunque, volendo esprimere anche la opinione nostra in proposito, noi attribuiamo al Palmezzano tutta la parte decorativa dei pilastri sostenenti la vòlta e la parete dalle belle arcate, magistralmente condotta; la lunetta, disegnata sul cartone, *forse*, dal Melozzo

<sup>1</sup> Per verità dobbiamo però notare come i pochi ritratti del Melozzo, incisi o modellati, come quello ad esempio della Pinacoteca forlivese, furono tolti

appunto da questo, a fresco, di San Biagio.

<sup>2</sup> V. *Archivio Storico dell'Arte*, I, p. 292 e 598.

<sup>3</sup> Op. cit., II, p. 569.

(vedi la bella composizione a tav. IV) e molta parte della cupola ideata, disegnata e lasciata incompiuta dal suo grande maestro.

Sulla colonna centrale della parete sono gli avanzi di un cartellino nel quale scorgonsi ancora le tracce del nome del Palmezzano e la data che pare debba leggersi: Mcccc, seguita dal solito monogramma. Da essa si deduce come la decorazione della cappella dovesse essere interrotta per cinque o sei anni all'incirca, e cioè dalla morte del Melozzo (1494), al cadere del sec. xv. La prima cagione di tanto ritardo dobbiamo attribuirla all'uccisione di Giacomo Feo, il favorito castellano di Caterina, il quale, come narra il Cobelli, contemporaneo, fu ucciso *adi 27 del mese d'agosto, l'anno 1495*;<sup>1</sup> e per la cui morte Caterina oltrepasò i limiti della più severa giustizia. Il Bernardi, l'altro cronista della famiglia Riario-Sforza, descrivendone i funerali, dice che furono fatti nella cappella attigua a quella degli affreschi, nella cappella cioè dedicata a San Bernardino, ov'è il monumento a Barbara Manfredi;<sup>2</sup> la qual cosa avvenne forse per essere la cappella degli Ordellaffi, poi Feo (oggi con lo stemma Bonucci), ingombra tuttavia col ponte del pittore.

In seguito, più forte ragione dell'abbandono del lavoro potremmo trovarla nella venuta in Forlì del duca Valentino (gennaio 1500), ma allora bisognerebbe supporre che l'artista continuasse le pitture anche dopo la partenza di Caterina, e per ordine di lei; ma questa supposizione ci obbligherebbe a spostare la data dell'affresco, che non si sarebbe potuto finire prima dell'anno 1501. Noi invece, seguendo il bene informato Scannelli, il quale dice che i dipinti furono eseguiti dal Palmezzano per ordine di Caterina,<sup>3</sup> troviamo più verosimile che l'ordinazione per la continuazione dei lavori sia stata data a questo maestro non molto tempo dopo la morte di Giacomo Feo, e che alla venuta del Valentino, tutti gli affreschi, compresi quelli delle pilastrate e le altre decorazioni, fossero già terminati, rimanendo così la data d'esecuzione, anche della parete, tra il 1499 e il principio del 1500.

Per cui erra il Milanese quando attribuisce tale lavoro al 1505, attenendosi forse alla Guida del Casali.

Intorno ai pregi della pittura riportiamo qui, brevemente, il giudizio dei signori Crowe e Cavalcaselle; i quali scrivono che la prospettiva vi è vera, buona la distribuzione delle figure, sempre giusta e conservata anche nelle singole parti; ne deplorano, infine, il cattivo stato di conservazione<sup>4</sup> e la dichiarano, sotto molti aspetti, un'opera preziosa. Lo Schmarsow vi nota le belle qualità dell'artista, la forza del colorito e la sicura padronanza del disegno prospettico. Noi aggiungiamo che in tutto il resto del lavoro, e cioè nell'invenzione e decorazione delle pilastrate, ne' fregi, nelle cornici si appalesa il Palmezzano artista di molta esperienza, fondato nella prospettiva e nell'architettura;<sup>5</sup> ricco nei grotteschi e nei dettagli; duro però e angoloso ne' contorni, ma sempre proporzionato, ben scolpito, corretto.

Le tristissime condizioni — alludiamo alla parete da gran tempo piena di incisioni, specie inferiormente — nelle quali si trova un lavoro di tanto pregio ci fanno pensare con desiderio ad altre pitture a fresco dello stesso Palmezzano eseguite circa alla stessa

<sup>1</sup> COBELLI, *Cronaca*, p. 381.

<sup>2</sup> BERNARDI, *Cronaca*, fol. 301, verso "e fu in la capela di San Bernardine dove fu sepolite M.<sup>a</sup> Barbara zia moie del nostre S.<sup>o</sup> Pine. „

<sup>3</sup> SCANNELLI, op. cit., p. 223.

<sup>4</sup> Sino al 1880 l'acqua penetrava dal di fuori sugli affreschi della cupola, con quanto vantaggio dell'insigne pittura è facile immaginare. In quello stesso anno fu riparato il tetto e dal Muzio restaurati i dipinti di tutta la cappella, oggi tenuti con molta cura e dichiarati monumento nazionale.

<sup>5</sup> Che sia stato valente e profondo conoscitore dell'architettura, e che ne facesse altresì professione,

ce lo attesta un concorso promosso in Forlì nel 1521, tra i più rinomati architetti del luogo, per il disegno dell'Ospedale e chiesa di San Michele, dirimetto alla chiesa di Sant'Ambrogio; convento e chiesa da gran tempo però soppressi.

Tra i competitori di Marco, il MARCHESI (p. 668) che attinge dalle cronache del tempo, cita un Cristoforo di Fiore Bezzi, un Sigismondo Ferrarese, maestro delle Scuole pubbliche, *geometra insigne et astrologo*, un Ser Paolo Guerrini ed un Girolamo Albicini, nobili forlivesi e fratelli della Compagnia di San Michele.

epoca. Intendiamo parlare della cappella dedicata a San Valeriano, in Duomo, terminata di dipingere ai primi d'agosto del 1501,<sup>1</sup> Tanto tesoro d'arte pittorica forlivese andò distrutta nel 1821,<sup>2</sup> per la consueta ignoranza degli innovatori della prima metà di questo secolo, i quali delle opere antiche e delle memorie patrie non fecero mai alcun conto. Nessun'altra memoria di esse all'infuori dell'accenno che ne dà il Berardi, è arrivato fino a noi, ma è facile supporre ch'essendo state eseguite nel miglior periodo del pittore dovevano essere degne del suo nome e del suo pennello.

Alla prima decade del cinquecento appartiene secondo noi la cupoletta sopra la quarta cappella nella chiesa di San Biagio testè menzionata.

La parte inferiore della cupola a guisa di un secondo *tamburo*, è scompartita da un sol ordine di cassettoni giro, giro, con entrovi putti, animali e mascheroni intrecciati a ornati policromi, al tutto simili a quelli nella cappella ornata dal Melozzo e dal Palmezzano. Sopra quella specie di ballatoio o parapetto, stanno in piedi, a due a due, putti ignudi, alati, recanti sulle mani uno o più gigli. Di fronte, per chi guarda nella direzione dell'altare, sono due personaggi rappresentanti, quello seduto, il re Davidde e l'altra, alla sua destra, in piedi, la Sibilla — una delle dieci indovinatrici celebrate dall'antichità. Più in alto nel resto della cupola è fortemente dipinto un cielo azzurro-scuro; solo qualche leggera nuvola qua e là s'addensa inferiormente, facendo apparire più vera l'aerea scena che ha per campo il firmamento cosparso di stelle. Nel centro in un piccolo disco è la Madonna col Bambino contornata, all'infuori del disco, da un doppio giro di testine d'angeli alate (14 in tutto), imitanti la bella schiera di cherubini nel centro dell'altra cupola disegnata e in parte dipinta dal Melozzo; ma questi angioletti che noi crediamo del Palmezzano, per le luci forti e stridenti, pel colore rossastro nelle carni e per le ali soverchiamente accese, si presentano in confronto di quelli, assai men belli, sgradevoli anzi, per la mancanza d'intonazione ne' colori.

Veramente notevoli invece perchè armonizzanti e veri, ci si appalesano i putti ritti sul ballatoio e le due figure appoggiate al tamburo, attribuite col resto del dipinto, non sappiamo perchè, dal Casali e dal Guarini entrambi forlivesi, a Leone Cobelli, il pittore-cronista di Girolamo Riario e di Caterina Sforza.

A dir vero noi vi troviamo il fare del Palmezzano; anzi delle due figure principali osiamo dire di più: in esse ci pare si appalesi ancora la diretta influenza del suo buon maestro. Nella mitica figura ad esempio della Sibilla, la ricchezza delle pieghe e l'acconciatura dell'abito intorno alla vita, non ricordano forse e la stessa acconciatura e le stesse pieghe minute, svolazzanti degli angeli del Melozzo tolti dalla tribuna dei Ss. Apostoli di Roma? Gli è che anche in quel tempo il pittore di questa cupoletta ricorreva ai lavori del maestro, e ne traeva ogni maggior profitto per le sue produzioni.

Così anche meglio si spiega il nome del Palmezzano nel Trittico (Tav. III), sull'altare della stessa cappella dipinto, come dicemmo, circa al 1487-89. Palmezzano specie allora, trovavasi sotto l'influsso potente, diretto, del maestro e dipingeva largo e grandioso, con uno stile riflettente la forza caratteristica e il tratto libero del grande precettore.

Altrettanto bella e nobile è la figura del re Davidde, magistralmente concepita e dipinta; ma la testa della Sibilla è tutta cosa del Palmezzano; è ancora il tipo tante volte ripetuto nelle sue figure di Sante e Vergini. Nè ci sorprenda adunque se il pittore si manifesta in tale lavoro, benchè oggi così male ridotto e qua e là coperto da intonaco, con colori ancora limpidi e luminosi; il bel paonazzetto nella veste della Sibilla, il giallo

<sup>1</sup> BERNARDI, *Cronaca*, fol. 199. "La dita noua cappela fu fornita de dipingere cercha la prima setemana dagosto Anò dñi 1501, e fu per mano duno M.º marco zià d'Antonio palmeziano.,"

<sup>2</sup> Detta cappella di San Valeriano era stata costruita, in stilo gotico, sin dal 1426. Vedi *Cenni storici sulla Cattedrale di Forlì*, 1881, pp. 10, 23, e 35.

e il verde, chiari, nel manto e nell'abito del mistico monarca, ci mostrano indubbiamente la tavolozza del Palmezzano.

Ed è proprio peccato che anche questa unica parte rimasta della cappella, forse anticamente tutta coperta dai dipinti del bravo allievo del Melozzo, siasi resa da tanti anni, così poco godibile per le larghe e lunghe strisce bianche che la attraversano per ogni parte.

## XI.

Volgevano tristi giorni nei principi di Forlì all'entrare del XVI secolo. Caterina Sforza vinta dal duca Valentino, il 12 gennaio 1500, è nella primavera condotta prigioniera in Castel Sant'Angelo in Roma; la patria del pittore caduta in mano d'altri stranieri, in mezzo a nuove lotte e tristissime contingenze; quindi è da credersi che poco favorevoli si presentassero que' giorni anche al Palmezzano che Caterina, da qualche anno, nobilmente serviva. Egli infatti abbandona per il momento la sua città prediletta e si ritira, forse con tutta la famiglia, nella vicina Castrocaro; poi nelle Marche, a Matelica, ove dipinge uno de' suoi più belli lavori; ma nel 1505 lo troviamo ancora in Romagna, a Faenza. Frattanto a Castrocaro eseguisce varie pitture tra cui due pale d'altare per la Chiesa maggiore. Di queste due pitture quella che ancora oggi si ammira è molto deperita, e si conserva nella stessa chiesa di San Francesco, nel primo altare a destra per chi entra. In origine non occupava quel posto ma vi fu collocata perchè meglio illuminata e all'asciutto, l'11 aprile 1892, quando il Governo dovette sequestrarla ad un signore di Rimini che per lire 4000 l'aveva comperata dal patrono della vecchia cappella, che d'accordo col defunto parroco, gliela aveva venduta nel 1882.

Nella parte centrale dell'ancona, ai lati della Vergine, stanno due santi in piedi. La Madonna seduta sostiene sulle ginocchia il Bambino Gesù che per la prima volta in questo divoto maestro, riscontriamo al petto della madre, poppante, mentre guarda lo spettatore. A dritta è Sant'Antonio con un libro chiuso, rosso sulla destra ed il giglio sulla sinistra; dall'altra parte è Sant'Agostino. Il tipo di quest'ultima figura è affatto nuovo nel pittore forlivese; non è più il caratteristico vecchio mitrato che si riscontra ogni tanto, ma sibbene quello di un uomo ancor giovane e robusto, dalla barba castagno-grigia, divisa in due, i cui lineamenti belli sono vigorosamente disegnati e coloriti; veste, oltre la mitra bianca orlata d'oro in capo, una mozzetta scura sopra il piviale rosso-rosa. Le candeliere in gran parte coperte dalle figure somigliano perfettamente a quelle nel Sant'Antonio della famiglia Ostoli. Belle in generale le teste nobili e grandiose. Peccato che il manto della Vergine sia guasto affatto, forse perchè malamente ritoccato; come deperita è tutta la parte inferiore del quadro e più specialmente il lato vicino ai piedi del Sant'Antonio. Nel fregio che adorna la base del trono leggesi questa scritta:

HOC. OPVS. FECIT. FIERI. ATQ.  
S'FER. THOMAS. ET. DNA. IVLIANA  
SALVTE, ANO D. MD-VI

*Marchus Palmezzanus*  
*pictor foroliuensis*  
*faciebat*

VT. FIERET. MANDAVIT. MAGI  
EIVS. VXOR. PRO. SVA. ET. SVORVM.  
DIE NOVEMBRIS.

Nel sott'altare mancano le tavolette. Nella lunetta è figurato il Presepio. Il putto, nel centro, è riscaldato dal bue e dall'asino posti al di là di uno steccato dentro la capanna; alla destra del Bambino è San Giuseppe seduto, appoggiato al bastone, il quale ha molta parentela col San Giuseppe nella Natività che è a Brera, e con l'altro a Rontana, migliore di quello, eseguito molti anni dopo. Questa figura caratteristica nel Palmezzano ricorda anche la figura dello stesso santo, di Lorenzo di Credi nella sua Sacra Famiglia nella Galleria Pitti a Firenze (351) specie nel colore del manto. Dall'altra parte vedesi la

Vergine genuflessa, a mani giunte, e in atto di adorazione. Sopra la capanna è un angioletto, nel paese è una figurina in piedi che si volta a guardare il presepio. Questo mezzo tondo, come il resto dell'ancona ha estremo bisogno del riparatore e la raccomandiamo all'attenzione del Governo.<sup>1</sup>

Fa meraviglia come una sì bella tavola non si trovi descritta dal Casali che ne ricordò pure un'altra del Palmezzano, eseguita per la stessa chiesa cinque anni dopo e cioè nel 1505. Anzi egli scrive, ed il Milanese ripete, che questa seconda tavola si trovava presso il signor Pellegrino Brunetti di Forlì, raccoglitore di quadri antichi. In nota ne riportiamo l'intera descrizione,<sup>2</sup> aggiungendo qui ch'essa veramente stette al culto in San Francesco di Castrocaro fino al 1831, come risulta da un rescritto della Curia vescovile di Forlì in data 7 ottobre di quell'anno. In quell'epoca fu levata alla chiesa e consegnata ai signori Paganelli, patroni della cappella, i quali poi nello stesso tempo la vendettero, molto probabilmente al ricordato antiquario Brunetti, dacchè il Casali lasciò scritto di averla veduta presso di lui. Oggi pur troppo a Forlì non esiste più tale pittura.

Una lunetta simile, Dio-Padre circondato da una gloria di Serafini, e rispondente alla descrizione della tavola accennata dal Casali, è in casa del signor Liguorio Fornasari di Forlì; che sia quella proveniente dall'ancona posseduta dal Brunetti?

\*  
\* \*

Tutta una schiera di amatori e d'intelligenti del principio di questo secolo continuò ad attribuire, sino a pochi anni addietro, a Marco Melozzo degli Ambrosi una tavola dipinta nel 1501 dal suo allievo. Alludiamo alla insigne pittura di Matelica (Tav. XI), nel terzo altare a sinistra di chi entra nella chiesa di San Francesco. Primo a cogliere nel segno fu, se non erriamo, il Cavalcaselle, il quale dopo di avere riscontrati in essa tutti i caratteri del Palmezzano poté con sicurezza proclamare esatta la datazione del quadro, secondo il cartellino dell'artista lasciato nella base del trono, con la scritta: MARCVS. DE MELOTIVS. FOROLIVIENSIS. FATIEBAT. AL TEMPO DE FRATE ZORZO GVARDIANO. MDI., scritta che taluno sospettò posteriore al dipinto per provare che il quadro doveva appartenere al Melozzo, morto nel 1494, e che la data del 1501, essendo apocrifia, non aveva alcun valore.

L'ancona con cornice intagliata e dorata dell'epoca, è splendida. Nella parte centrale, ai lati del trono, stanno San Francesco e Santa Caterina. Quello ha riscontro nelle forme

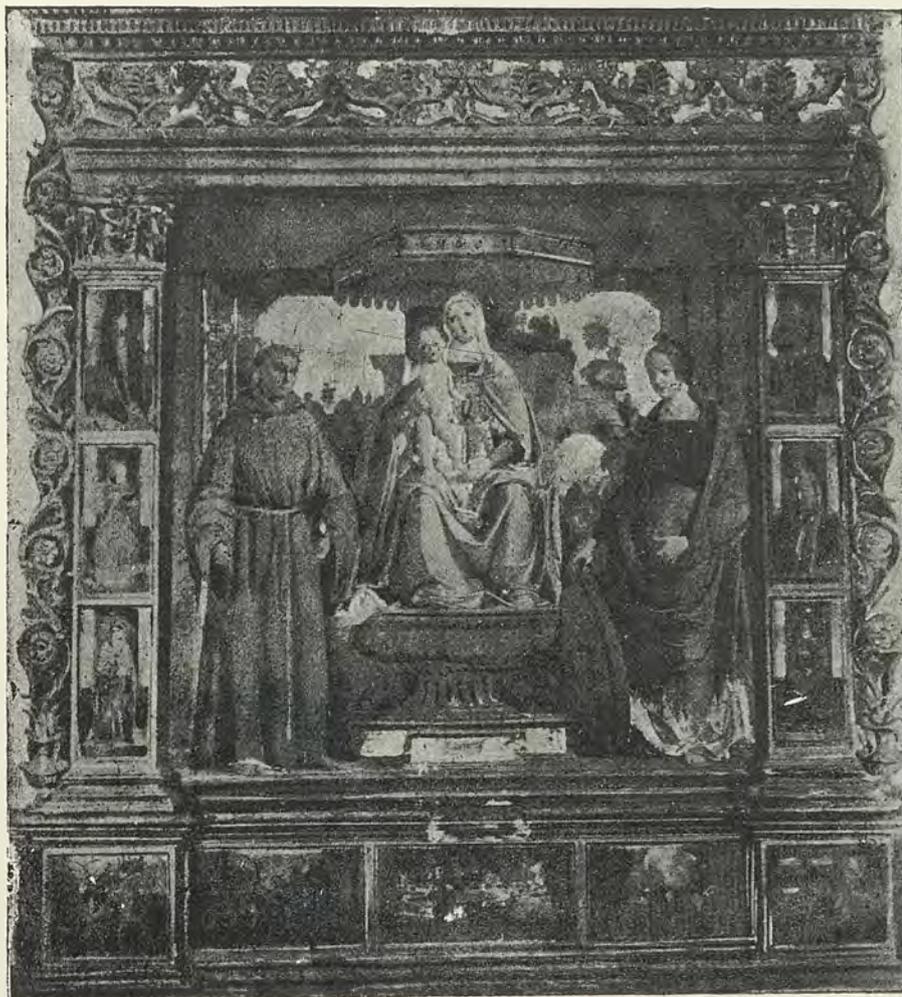
<sup>1</sup> Una cornice intagliata e dorata uguale a questa della tavola in San Francesco trovasi, senza lunetta, in Santa Maria pure di Castrocaro; essa racchiudeva un altro dipinto del Palmezzano sparito al tempo delle soppressioni. Non si hanno memorie per indicare che cosa rappresentasse. (A meno che non fosse la cornice del secondo quadro in San Francesco venduto al Brunetti. Vedi sopra). Nel 1892 esistevano ancora le tre piccole tavolette del sott'altare: anche quelle oggi non sono più al posto. Furono mandate a Firenze non sappiamo a quale effetto.

<sup>2</sup> "L'anno 1505 fece Marco per la chiesa di San Francesco di Castrocaro una ben dipinta tavola, nel mezzo tondo superiore della quale figurò Dio Padre in atto di pronunciare il *fiat*, copia di altra lunetta eseguita dal suo maestro, che tutt'ora, sebbene mal conca, vedesi nella chiesa parrocchiale

di San Valeriano in Livia, poche miglia distante da Forlì. Vi aggiunse però bella gloria di serafini; e nella parte inferiore, alli fianchi di una nicchia che lasciava vedere una nostra donna da più antico artista dipinta nel muro, collocò sotto a due arcate li Ss. Girolamo dottore, e Francesco d'Assisi: nei peducci delle medesime pose lo stemma di quella terra, che è un leone d'oro in campo azzurro, e l'altro del divoto che ordinò il dipinto, composto di tre monti rossi con sopra un albero d'oro, avente alla sommità una colomba con ramo verde d'olivo nel becco; e di sotto, oltre il solito cartellino, evvi questa leggenda:

"Hoc. opus. fecit. fieri. Petrus. Franciscus. Corbici. de. Castro. Caro. pro. sua. et. suor. salute. anno. D. M. CCCC.V. — VI. Die Octobris. .". CASALI, *Memorie*, ecc., Forlì, 1844, p. 8.

e nel colore nella figura consimile dell'affresco (del 1495) nella Pinacoteca forlivese; questa con la figura gentile della stessa santa, nel trittico in San Biagio. La Vergine seduta, col Bambino dritto sulle sue ginocchia è ancor più bella ed espressiva di quella nella famosa tavola eseguita quattro anni prima per le Micheline di Faenza. A questa invece è identica nel piedestallo del trono, sfaccettato, ottagonale e ornato di quadrelli a foggia



TAV. XI. - LA MADONNA IN TRONO, SAN FRANCESCO E SANTA CATERINA, DEL PALMEZZANO

(Chiesa di San Francesco in Matelica)

(Da una fotografia favoritaci del conte F. De Sanctis).

di diamanti. Le figure principali le cui vesti, ricche, mostran sempre l'influenza umbra, sono notevoli anche per una certa tendenza a rotondeggiare nelle teste; tendenza che rivela un avvicinamento sensibile ai pittori dell'alto veneto e specialmente a Gio. Battista Cima. Più chiara del solito la tonalità del colore nelle carni, meno rossiccie; ricchezza, come sempre, d'ornamenti architettonici, eleganti e di buon gusto. Peccato che la tavola sia qua e là guasta e screpolata, e più nelle vesti della Madonna e nel manto, in basso, di Santa Caterina; tuttavia ciò che resta di conservato basta a mostrare tutta la bellezza e vaghezza di questa pittura.

Nella lunetta è la Deposizione dalla Croce. Attorno al Cristo morto sono le Marie, San Bonaventura e San Lodovico in vesti pontificali. I pilastri della doviziosa cornice sono ripartiti in tre spazi uguali; in ciascuno dei quali, è una tavoletta con l'effigie di

un Santo; così nel basamento dell'ancona, sono cinque piccoli quadri con istorie della vita di Cristo, di San Bonaventura, di San Francesco, ecc. Composizioni eseguite con gusto, con intelligenza d'arte, piene di vita e d'animazione. Sopra il trono della Vergine, va notato un baldacchino di forma ottagonale; nello sfondo del quadro, ai lati, altri pilastri con arabeschi in campo d'oro, e più indietro un bel paese ed un cielo splendente.

Nel 1503, dipinge per la prima volta un soggetto del quale, circa trent'anni dopo, ripete un numero grande di volte con isvariate modificazioni, raggiungendo in alcuna di esse, anche da vecchio, un'altezza rara in tali repliche. Il quadro di cui parliamo, si conserva oggi nel R. Museo di Berlino (n. 1129) e rappresenta l'*andata di Gesù al Calvario*, coronato di spine e portante la croce sulle spalle. Nel cartellino è il nome del maestro e la data M.<sup>o</sup>ccccciij.<sup>1</sup>

Negli ultimi mesi del settembre del 1505, troviamo il nostro Marco ancora a Faenza a dipingere una cappella ed una tavola d'altare nella chiesa di San Girolamo. Di queste due opere ce ne assicura un documento pubblicato da D. G. M. Valgimigli nelle memorie sui pittori e artisti Faentini.<sup>2</sup> Ma purtroppo di questi due lavori del maestro forlivese non ci è possibile dire nulla, demolita essendo la cappella cogli affreschi del Palmezzano e smarrita la tavola di cui parla il documento in nota. Non mancano, è vero, quadri del Palmezzano dei quali non si conosce la provenienza, con la effigie del San Girolamo, come la tavola nel Museo Laterano all'uscita della quarta sala, ma chi per semplice induzione oserebbe scrivere può essere questa o quella?

## XII.

Sullo scorcio del secolo xv, e nei primi anni del xvi secolo, il Palmezzano opera, ad ogni modo, con una maniera alquanto diversa dalla precedente. Spesso, se non sempre, nelle sue composizioni, come ad esempio nel Sant'Antonio per la famiglia Ostoli, si mostra disegnatore e coloritore valente ma più non partecipa della genialità del maestro; i lavori suoi conservano ben poco dello spirito di lui, tranne che nella prospettiva ove si manifesta seguace degno del Melozzo, dal quale come si disse derivò la sicura conoscenza dell'architettura. E questa, egli disegna sempre assai bene, mentre i caratteri del pittore appalesano evidentissime differenze colla sua vecchia maniera. Non intendiamo già di escludere, d'ora innanzi, ogni traccia del maestro ne' dipinti del Palmezzano, ma diciamo che prima di questo tempo non si vedevano, tra altro, teste di vecchi anatomicamente studiate e con ricercatezza riprodotte, con le labbra superiori sì prominenti o con quella profondità sinistramente espressiva delle inferiori; con gli orecchi, ad esempio, dal padiglione assai sviluppato, dal lobo piccolo e staccato; con quelle estremità dalle ugne così poco profonde e punto sporgenti all'infuori, e col pollice grosso, ecc. Così è dei panneggiamenti le cui pieghe benchè copiose, vaghe e ben dipinte mostrano gli occhietti così marcati e profondi da farci riconoscere molto chiaramente come noi ci troviamo sulla via di uno stile assai diverso dal precedente. Questa nuova maniera ci è indicata particolarmente per mezzo della *Communione degli Apostoli*; prezioso acquisto del Municipio forlivese, sin dal 1851, e mercè cui s'arricchì il già importante Museo civico. Fu dipinta tra il 1504 ed il 1506 per la vecchia cattedrale, essendo posta in quell'altar maggiore solo ai primi

<sup>1</sup> MILANESI, *Nota cronologica*, ecc. — SCHMARSOW, op. cit., p. 382, nota.

<sup>2</sup> "Di questo pittore ci vien primamente porta contezza da un compromesso dei 27 sett. 1505, mercè del quale *Mazonus q. Berthonis de morinis ex una et M. Marcus de palmezanis pictor de forlivo ex*

*alia super lite picture capelle et tabule in ecclesia S. hieronimi picte ad instantiam dicti Mazoni. Compromiserunt in Joannem baptistam de glutolis pictorem et ver Silvestrum rondaninum electos pro parte dicti Marci palmezani.* „ *Memorie sui pittori e artisti faentini*, Faenza 1869, p. 37.

d'ottobre del 1506, siccome leggesi nella cronaca manoscritta del Bernardi, <sup>1</sup> per la venuta in Forlì di papa Giulio II. In tale composizione, l'artista instancabile, si scosta affatto da tutte le precedenti sue pitture; di carattere grave, nobile e conveniente al soggetto, essa non presenta la solita euritmia di forme e gruppi convenzionali; nondimeno, in causa dello spazio limitato le figure vi stanno un poco strette; ma vi si ammirano in compenso tipi variati, originali e non i soliti volti, abituali a questo maestro più laborioso che fecondo.

Sotto un portico ricco d'architettura sostenuto da pilastri ornati da magnifici grot-



TAV. XII. - LA COMUNIONE DEGLI APOSTOLI, DEL PALMEZZANO

(Pinacoteca di Forlì)

teschi su fondo d'oro, si svolge la scena solenne (Tav. XII). A destra di chi guarda è Gesù (alla sua destra è San Giovanni che gli regge il calice) in piedi, nell'atto di comunicare gli Apostoli; i quali stanno davanti a lui, divisi a gruppi di due, di quattro, di tre, l'uno dietro all'altro inginocchiati, a mani giunte o colle braccia incrociate sul petto nell'atteggiamento della più profonda adorazione. Uno solo, il vecchio Simone in piedi, trovasi ul-

<sup>1</sup> "Item dite signor canonice auendo fate una bela ancona per la rapresentacione dal corpo di criste per laltare grande la misene suso cercha la prima setemana dal mese doctobre anno domini 1506, per la venuta dela Santità de papa Julio secondo, Et fece fare quele hochie sopra al dito altare, la quale Ancona aveva fate dito M.º marco palmezano,

et era certi dignissime cose, et masime lostia santa che in mane cristo avea, et una policia che era dipinta et notificaua al nome dal maestro et era alquanto straciata, pareua ueramente che fuse stacata, era cosa molte memorando. „ BERNARDI, *Cronaca*, fol. 199, verso.

timo, umile, curvo, colle braccia raccolte sul petto. Ma quale varietà di atteggiamenti, quanta espressione in que' volti! In alto, nei pennacchi dell'arco centrale, entro due tondi, sono due teste di profeti ed altri rabeschi. All'aperto, un paese roccioso ed un cielo luminoso che pare rifletta la sua luce azzurra ne' monti sottostanti. In basso, proprio nel mezzo, è dipinto un cartellino con le sole parole: *Marchus palmizanus fatiebat*; ed il solito monogramma. Se il Vasari lo avesse osservato non avrebbe attribuito questo magnifico lavoro, ch'egli giudica "molto ben condotto,"<sup>1</sup> al ravennate Nicolò Rondinello, contemporaneo al Palmezzano e forse suo discepolo.

Nella lontana veduta, sul monte a sinistra, volle rappresentare Gesù tentato dal demonio. Più volte infatti il Palmezzano usò di unire al principale soggetto altri che ad esso si riferiscono, o che non gli appartengono affatto, come fece nel Crocifisso (descritto dal Lanzi, vol. V, pag. 35) dipinto per gli Agostiniani di Forlì, in mezzo alla Vergine e a San Girolamo, nel quale pose alcuni gruppi in diverse parti del paese: San Paolo visitato da Sant'Antonio, Sant'Agostino convinto dall'angelo sulla incomprendibilità della somma Triade, ecc.<sup>2</sup>

In tutte queste piccole figure, che dipinge dietro i personaggi principali del quadro o nelle scanzie, si appalesa grazioso, elegante, diligentissimo e non di rado nella composizione s'innalza ad uno stile robusto e grandioso. Così nei quadretti del sott'altare nel quadro della Concezione in San Mercuriale, in quelli della celebre tavola di Matelica ed in molte altre. In queste della Comunione, il Vasari dice che aveva dipinte "alcune istorie di figure piccole coi fatti di Sant'Elena, madre di Costantino imperadore, quando ella ritrova la Croce, condotta con gran diligenza." E nella vita di Palma il vecchio, parlando delle stesse figure, le chiama "molto graziose." Le quali tavolette oggi si cercherebbero indarno, chè da molti anni non se ne sa più nulla.

Nel mezzo tondo, superiormente, rappresentò una *Pietà*. Gesù morto è sostenuto dalla Madre, che lo mira fiso nel volto, mentre appoggia la sua destra sulla spalla destra di lui, e con la sinistra gli circonda il fianco sinistro; più in basso, piangente, è la Maddalena inginocchiata, che gli sostiene un braccio; dall'altro lato è San Giovanni, a mani giunte, il quale guarda, anch'egli profondamente commosso, il morto Maestro. Alla sinistra del gruppo principale è San Valeriano, con lo stendardo della città di Forlì, e al lato opposto San Mercuriale col gonfalone guelfo nella destra ed il Vangelo nella sinistra. Le figure, alquanto secche, ricordano tuttavia quelle della lunetta nell'ancona di Matelica; esse si presentano come da un alto balcone ricoperto da un panno scuro.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> VASARI, *Vita di Girolamo Genga*.

<sup>2</sup> Questa tavola degli Agostiniani portava la data del 1505. (V. MILANESI, *Vite*, vol. VI, pag. 335). Fu acquistata dal forlivese Pellegrino Brunetti, il quale, nell'agosto del 1843, la vendette al mercante Rizzoli di Bologna. Non sappiamo se più esista o dove si trovi attualmente. Forse all'estero?...

<sup>3</sup> Questa lunetta, facente parte in origine, della *Comunione*, stette per diversi anni in casa del pittore G. Reggiani, da lui attribuita al Melozzo. Il Casali, in una sua memoria manoscritta, asseriva che essa fu trovata "a caso dalli Canonici Antonio e Sante Reggiani in occasione che si vendevano delle mobiglie antiche del Vescovado (ove la tavola fu portata nel 1840). Serviva di tavola nella cucina; e siccome vi videro di sotto delle pitture così fecero pensiero di comperarsela tanto più che a quei giorni aspettavano il fratello Girolamo da Roma colà andato per apprendervi l'arte della pittura. Ritornato

in patria lo ristorò e lo ridusse meravigliosamente come al presente si può vedere." E, di fianco alla stessa pagina, il Casali stesso molti anni dopo soggiunge: "Il dipinto posseduto dai Reggiani non era del Melozzo. Fu poi venduto a certo Vitto (Enea Vito) mercante di quadri a Roma per scudi 300, del 1851," (dai manoscritti favoriti dal conte Guarini). La lunetta misura m. 1.70 in larghezza e m. 0.99 in altezza; ma dev'essere stata tagliata e ridotta in quelle dimensioni dopo l'esportazione dal duomo, poichè la tavola principale, la *Comunione*, non è larga meno di m. 2.15. Sappiamo altresì che il Reggiani la vendè nondimeno come opera del Melozzo, e che di lui vi aveva dipinto il nome; ma che in Roma passò subito in altre mani, e che la scritta apocrifia fu scancellata per opera di colui che ebbe a comperarla per la Nazionale Galleria di Londra, ove oggi mirasi al n. 596, giustamente classificata come lavoro del Palmezzano.

Ma, tornando alla tavola principale, la più ricca pittura del Forlivese, noi dobbiamo accennare a due altre qualità dell'artista che in essa pittura vi emergono sicure: la perfetta conoscenza del nudo e quella del disegno delle pieghe. Che se, ad esempio, nel colorito delle carni il Palmezzano difetta e abusa anche qui dei toni scuri e delle tinte giallognole, rendendo le carnagioni poco trasparenti, legnose e dure, non così deve dirsi al contrario dei panneggiamenti, ove egli opera da maestro; nei partiti svariati delle pieghe, ricchi, ben disegnati e ben coloriti, egli riesce sempre di una vivacità e freschezza di colore invidiabili. E le vesti, malgrado i loro contorni ben scolpiti e decisi, non hanno qui quella durezza che già riscontrammo in altre sue opere; ma vi ammiriamo invece quella flessibilità e quella naturalezza per cui l'artista nei movimenti de' suoi personaggi lascia trasparire con arte e leggiadria le membra, che sapientemente ricopre. Altra dote caratteristica del maestro sta nel fatto di saper trarre con la massima facilità ogni maggior vantaggio dalle diverse maniere di scuole diverse, e quando ciò si attagli naturalmente al suo gusto e al suo talento. È innegabile, tra altro, come la prima impressione che si prova dinanzi a questa tavola non sia tale da farti dubitare se essa derivi da scuola tedesca; mentre poi, continuando nella osservazione delle figure, considerate separatamente, ti togli dall'inganno. E infatti, fatta eccezione del colore delle carni, sempre poco vaghe nel nostro pittore, chi non direbbe della scuola romana, del Penni, ad esempio, o di Perin del Vaga, la leggiadra figura del San Giovanni? Così di quella nobilissima del Gesù più di un artista ebbe a dire ch'essa ricorda la grazia severa e la correttezza lombarda di Leonardo. Ma, senza fermarci a confronti troppo pericolosi, noi ci limitiamo a questa domanda: quale pittore della Rinascenza, eccettuati i più grandi maestri, sdegnerebbe di porre il proprio nome sotto questa nobile e dolce figura del Redentore?

\*  
\* \*

Con la Tavola VIII, abbiamo dato la fotografia dell'*Annunciazione* del Palmezzano, dipinta per la chiesa dei Servi in Forlì. Per l'attitudine e disposizione delle due figure questa deriva certamente dall'*Annunciazione* ordinata al Melozzo per la chiesa del Carmine, quella bellissima rappresentata dalla Tavola VII, e che oggi trovasi al posto d'onore (n. 120) nel Museo forlivese, non molto lungi da questa dell'allievo contrassegnata dal n. 113. Come si vede, la scena è anche qui rappresentata sotto un portico con pilastri ornati d'arabeschi, ecc. La Vergine, seduta tutta umile e con la destra al petto, indossa una veste rosa e il manto oltremare; l'Arcangelo invece ha una veste color giglio, sotto la tunica gialla, e il manto violaceo chiaro, foderato di verde. Ricche e belle sono le pieghe dei due personaggi; non così invece appaiono le teste, mancanti di espressione, con poco effetto e di colore languido. Nondimeno, malgrado tali difetti, essa ha pregi e bellezze non comuni, specie per la verità e freschezza del paese, ricordante quello del *Sant'Antonio* per la famiglia Ortoli; e fa meraviglia che da taluno sia stato giudicato opera scadente di tarda età, mentre altri, come il Cavalcaselle, la proclamano *singolare bellezza*. Dalla esagerazione di questi disparati giudizi ci è facile pronunciarne un terzo, contentandoci di annoverarla tra le pitture più importanti, dopo la *Communion*, dall'artista eseguite nel primo decennio del secolo XVI. Il cartellino a piè della tavola porta la solita scritta, senza data. Prima del 1612 trovavasi presso la porta maggiore, internamente, della chiesa dei Servi (San Pellegrino); ma in quell'anno fu trasferita all'altare della sagrestia, poichè al suo antico posto venne aperta una finestra, oggi nuovamente murata. La tavola misura m. 1.65 × 1.18.

Non sappiamo per chi dipingesse, nel 1508, la tavola che sino a pochi anni fa, secondo il Milanese, trovavasi nella Galleria Nazionale di Dublino. Figura il solito gruppo della Vergine col divin Pargoletto, tra i Santi Giovanni Battista e Lucia; ai piedi del trono, un angelo che suona il liuto; nel cartello si legge la data MCCCCCVIII e il nome del-

l'artista.<sup>1</sup> Nel medesimo tempo condusse la tavola, ricordata dal canonico Crespi, rappresentante la Vergine col bambino Gesù, corteggiata da tre santi per lato: Santa Lucia, San Bonaventura, San Girolamo; San Lodovico, San Francesco e Sant'Antonio. Tale opera, "magistralmente dipinta," come dice il Crespi, sarebbe stata venduta, sin dal 1832, al re di Baviera per la Galleria di Monaco, insieme all'altra pittura del Palmezzano della quale più avanti riportiamo il facsimile. La notizia di tale vendita si deduce dai citati manoscritti del Casali, del Reggiani e del Giordani, oggi presso il conte F. Guarini. Ma è un errore, poichè l'illustre direttore della stessa Pinacoteca di Monaco, interpellato in proposito dal dottissimo E. Simonsfely, assicurò che in detta Galleria non si ammira del Palmezzano altro quadro all'infuori di quello del 1513. Ad ogni modo però noi riteniamo che le due tavole del 1508 trovinsi in qualche Galleria all'estero, non avendone notizia qui in Italia; e non mancheranno, speriamo, studiosi ricercatori che ce ne diano più esatto ragguaglio. Intanto aggiungiamo che la seconda, quella che si diceva passata a Monaco, è la famosa pittura fatta pel duomo di Forlì, "tenuta allora delle pitture moderne la migliore" (Vasari, *Vita di Girolamo Genga*); quella stessa cioè, che il forlivese Francesco Menzocchi (1502-1574) "essendo fanciulletto cominciò a imitare e a disegnare da sè," prima di incontrarsi nel Genga, che poi gli divenne maestro.

L'anno seguente (1509) gli fu allogata la tavola della *Concezione* (tavola XIII), che anche oggi si ammira nella quarta cappella a sinistra in San Mercuriale,<sup>2</sup> dedicata anticamente al Santissimo Sacramento, poi alla Concezione. Nella parte principale dell'ancona, con cornice del tempo, è rappresentato l'Eterno Padre, circondato da graziose testine di angeli, mentre manda alla Vergine un angioletto, il quale, inginocchiatoselo dinanzi, sorregge una fettuccia svolazzante su cui è scritto: ... *mater filii mei sine peccato originali concepta*. La Madonna, di profilo, sta in ginocchio e a mani giunte; dietro di lei è Santo Stefano; dall'altra parte, i Santi Mercuriale e Barbaziano. Nella lunetta è Cristo risorto, con ai lati due mezze figure di soldati abbagliati dalla luce divina. Nei pennacchi, entro a due medaglioni, due teste di profeti. Nel basamento dell'ancona, sotto la candelliera di sinistra, i Santi Giovanni Gualberto e Pietro; a destra San Paolo e San Bonaventura; nella scansia centrale son dipinte alcune storie di Elia e la lapidazione di Santo Stefano. Queste quattro tavolette di fattura squisita, più che lavori a olio, si direbbero miniature. Dicemmo ancora con quanto amore e quanto fosse valente il Forlivese in questo genere di pitture; qui giova notare com'egli non trascurava occasioni per dipingerne delle eccellenti; e questa è la ragione per cui non è raro trovare frammenti di sott'altare da lui dipinti in diverse epoche: due di esse, per esempio, si vedono nella Pinacoteca di Forlì ai numeri 111 e 112 (m. 0.58 × 0.30), la *Fuga in Egitto* e la *Presentazione di Gesù al tempio*; altre due sono presso la vedova Martini, anche in Forlì, e rappresentano il *Presepio* ed un *San Girolamo*; così nell'Accademia di Ravenna sono: ancora la *Presentazione al tempio* (n. 305) ed il *Presepio* (n. 316); la seconda, a dir vero, di colorito più scuro e più forte del solito, tanto da far sospettare se convenga attribuirla alla stessa mano. Misurano m. 0.66 × 0.33.

Proseguendo nella descrizione della pala d'altare in San Mercuriale, è da notare come le figure del mezzo tondo si appalesano alquanto dure nelle forme, benchè vigorose nel colore; egregiamente dipinta invece la testa del santo vescovo e quella del Santo Stefano, benchè di color terreo; la Vergine, bella, grandiosa, è condotta da maestro; ricca nelle pieghe larghe, abbondanti della veste e del manto; però nell'espressione del volto essa ha quasi nulla di divino; vi si tradisce il ritratto più che il tipo ideale: è un profilo che

<sup>1</sup> MILANESI, nota cit. A Dublino invece non c'è che la tavola segnalataci dal Venturi.

<sup>2</sup> *Cronaca Albertina*, pag. 114: "Eode anno (1509) die mensis aprilis, societas Corporis Xpti in Ecclesia

S. Mercurialis, promisit ducatos centos videlicet libras 365 M." Marco q. Antonij de Palmizanis pro faciendo unam anconam ad altare S. Mercurialis.,"



TAV. XIII. - LA CONCEZIONE, SAN MERCURIALE E SANTO STEFANO, ECC., DEL PALMEZZANO  
(Chiesa di San Mercuriale)

somiglia linea per linea al più volte ripetuto e preteso profilo di Caterina Sforza. Come si deduce dalla Cronaca Albertina, questo lavoro costò 150 ducati. Da un altro codice (secolo XVI) si rileva come la stessa tavola nel 1510 venisse acquistata da *Alfonso del reame di Napoli*,<sup>1</sup> che in quei giorni si trovava in Forlì, e come nel 1515 lo stesso Alfonso la donasse al monastero di San Mercuriale, insieme alla cappella della Concezione, ove la tavola stava già.<sup>2</sup>

La scadente figura di San Barbaziano non è del Palmezzano; essa fu colorita, assai dopo, sopra quella di San Ruffillo, fatta dal nostro pittore. E ciò avvenne per desiderio della famiglia Merlini, la quale nel 1575, e non 1566, come scrive il Casali, aveva acquistato il diritto di iuspatronato sulla cappella della Concezione.<sup>3</sup>

Uno de' suoi quadri men belli, dipinto nel 1510, rappresentatavi la Vergine col Bambino, in mezzo ai Santi Girolamo e Gio. Battista, si conserva al Museo Lateranense in Roma, insieme a un'altra sua bella tavola, dipinta, come vedremo, nel penultimo anno di sua vita.

Del primo diamo qui la riproduzione (Tav. XIV).

<sup>1</sup> Nel libro delle *Ricordanze A*, foglio 46 (dall'antico archivio di San Mercuriale, ora del municipio), sotto la data MDXXIIIJ, al tempo dell'Abate D. Filippo, leggesi:

“Ricordo come io Abbate addì 15 di settembre 1510, feci la cappella di S. Giovanni Baptista chè fra la capella di Numaj et la capella di S. Nicolò; et Alfonse di Reame di Napoli fecci a no comp.” la Anchona della Compagnia del Corpo di Christo. Et qu. dto Alfouse cenando a casa sua feci donatione al Monast. di d.<sup>ta</sup> Ancona. Rog. S. Giouannj michelinj. Et po' ho fatto questo ricordo acciochè uerrà da poi sappi che dta capella e libera del Monasterio. Et possi dare a chi para al conuento nro.

“Ego idem Abbas manu propria scripsi.”

<sup>2</sup> *Idem*, fol. 36 (arch. cit.): “Rdo come adì 15 di Giugno 1515 Alfonse di Riamo fecece libera donatione al Monast.” della Capella titolata in zan Giouanni Babbista con la tauola sua posta nella giesa nostra di San Mercuriale.”

Questi due ricordi furono citati la prima volta, ma non trascritti, dal Casali nel 1844.

<sup>3</sup> *Ricordanze B*, fol. 109 (arch. cit.): “Ricordo come adì 2 iij xbre (1573) uolendo il n. Abe don Calisto Solari concedere la Cappella della Concettione, la quale in tutto e per tutto ci appartiene al Mon.<sup>ra</sup> p. non ci esser padronato, et farne donatione alli Merlini, cioè a M.<sup>o</sup> Barbatiano, et alli fratelli, quali p. esser stati benefattori della Casa et p. riconoscere dta donazione promettano donare et dare alla Badia scudi . . . da spendersi in beneficio della Chiesa.”

A fol. 110: “Nota come in dto tempo essendo uenuti li huomini della compagnia in discordia col p. Abe sopra dta cappella perchè uolevano l'arme della compagnia nella cappella grande, et uolevano scudi 50 p. fare il ciborio in su l'altar maggiore; onde il p. Abe non uolse acconsentire: onde si cauò un breue da p.p. gregorio i3<sup>o</sup> il quale conteneua che la cappella della concettione si potessi dare ai Merlini et che dti merlini o giotti, non fussi più obligati a fare quella di s. Barbatiano acanto alla porta: ma che la medesima cappella della concettione seruissi; et fussi intitolata anco a s. Barbatiano; et che li danari che era donati, seruissino tutti p. la edificazione della cappella maggiore, et che la compagnia non si douessi intromettere in tal cosa: così p. tal cosa uene la badia sciolta da tanti fastidij, che aueua con li huomini della compagnia, quali erano contrarij che non si facessi tal fabrica ecc.”

E a fol. 119: “Cappella della concettione donata allj Giottj.”

“Ricordo come adì 30 di marzo 1575, il R.<sup>mo</sup> p. Abe d. Aurelio da Forlì, dette e donò al E. Cavalier Simone, a M.<sup>re</sup> pagolo e m.<sup>re</sup> Barbatiano, e alli Eredi di m.<sup>re</sup> Oratio Merlinj, als de Giottj e a lor descendenti, la Cappella della concettione, dove staua già il S.<sup>mo</sup> sac.<sup>to</sup> posta nella chiesa di s. Mercuriale; la quale era del monastero; Et li dicti de Merlini donano e danno al monastero in nome di limosina e ricompensa di dta cappella scudi dugento cinquanta: quali denari si debbino tutti spendere nella cappella maggiore per fare quella che grande [e] che il coro ui possa stare, ecc.”



TAV. XIV. - LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ E SANTI, DEL PALMEZZANO  
(Galleria Lateranense in Roma)

## XIII.

Sino al 1513 non abbiamo altri lavori firmati dal Palmezzano; ma non per ciò devesi supporre ch'egli durante questi tre anni, abbandonasse del tutto i pennelli. Pensando invece all'età sua, che allora si avvicinava alla settantina, si può sospettare che qualche infermità l'obbligasse al riposo privandolo del supremo godimento ch'ei traeva dal lavoro assiduo; oppure, essendo ciò più verosimile, le opere da lui eseguite in quel periodo di tempo andarono perdute o scambiate sotto altro nome. Vedemmo già come simili cambiamenti avvenissero rispetto ad alcune altre opere sue. È anche vero del resto che non mancano in Italia, e più specialmente in Romagna, pitture dello stesso maestro rimaste senza data, ma non perciò crediamo di dovere ascrivere alcuna di esse a questo periodo, giudicandole almeno dai caratteri che esse presentano, di un'epoca più prossima agli ultimi anni della sua vita. La R. Pinacoteca di Monaco, possiede, come si disse, la bella tavola (Tav. XV) che anche il Crespi cita nella nota lettera all'Antaldi, e la descrive chiamandola una meraviglia. <sup>1</sup> Appartenne alla nobile famiglia Ercolani di Strada Maggiore (Bologna), e da questa, si crede, sia stata venduta al re di Baviera, nel 1832.

Il marchese Albicini di Forlì possiede, dello stesso anno, due tavolette di sott'altare, la Natività di N. Signore, e la Presentazione al Tempio, ricche di figure. Provengono dall'architetto Tomba di Faenza, ma in origine pare esistessero alla Pergola, chiesa campestre del Faentino. Misurano m. 0.32 in altezza e m. 0.62 in larghezza. Nel piccolo pilastro che è in mezzo alla Presentazione è scritto: *Dnus Vincentius fieri fecit a. M<sup>o</sup>CCCCCXIII*. Nella figura della Madonna è perfettamente conservato il tipo muliebre riscontrato in tante altre tavole del Palmezzano dipinte in principio del secolo XVI.

A quale quadro d'altare, queste due tavolette, avranno esse appartenuto? Crediamo di non esser lungi dal vero sospettando che dovessero far parte della grande tavola degli Ercolani, già sull'altare di una chiesa di Romagna e portante la stessa data. Ma non ci fu possibile rintracciare il casato di tale signor Vincenzo che dovette essere l'ordinatore del dipinto, quegli stesso il cui stemma era costituito da una Rosa in campo bianco.

<sup>1</sup> Una parte di tale lettera riportiamo anche noi per mostrare come i pregi dell'artista fossero tenuti in grandissima considerazione anche in quel tempo: " Bisognerebbe ch'ella vedesse una tavola a olio, scrive il Crespi, dipinta dal Palmeggiani, conservatissima, che serviva per un altare d'una città di Romagna, acquistata anni sono dalla nobilissima famiglia Ercolani di Strada Maggiore, e che in questa casa, fra le tante bellissime pitture, si ammira, ed allora comprenderebbe di qual valore sia l'artefice. Voglio descrivergliela. Rappresenta una quanto maestosa, altrettanto divota Beata Vergine col suo Divin Figliuolo in braccio, sedente in alto sopra bellissimo piedistallo di marmo, fra una nobile architettura di marmi frammischiati da pilastrate dorate, sopradipinta con arabeschi alla cinese, e con l'arma gentilizia di chi lo fece fare, consistente in una Rosa in campo bianco. Quattro santi, due per parte di grandezza naturale in piedi, stanno corteggiandola, e sono un San Francesco a man destra, e un San Pietro Apostolo colle chiavi: a mano sinistra un

Sant'Antonio Abate, e un San Paolo Apostolo colla spada; nel piano, sedente nel mezzo sta un Angelo sonante un violino a' cui piedi in un cartello si legge *Marcus Palmezzanus, Pictor Forolivensis, faciebat, e nel*

M  
forte della spada CCCCC Non può essere meglio di-  
XIII.

segnata questa tavola, e dipinta. Bellissime sono le teste, le mani, i piedi: toccate mirabilmente le barbe; piegati graziosamente i panneggi, che fanno nel tempo istesso vedere, senza durezza, l'andamento del nudo che ricoprono, e solo resta desiderabile che fosse più bello e virgineo il volto della Santissima Vergine; il tutto è accordato poi si bene con degradazione, con finimento, e con un gusto si particolare che è una meraviglia. „ BOTTARI, *Lettere pitt.* Milano, 1812, vol. 7, p. 95.

— Il bellissimo *facsimile* che di questo importantissimo lavoro riproduciamo, dobbiamo alla cortesia squisita dell'illustre E. SIMONSFELD; al quale, anche per ciò, esprimiamo qui la nostra più viva gratitudine.

\*  
\* \*

Conoscevamo già tutti i dipinti del Palmezzano sparsi nelle chiese e Gallerie di Romagna, e forte era il desiderio di vedere anche la tavola del 1513, <sup>1</sup> dipinta per la chiesa di Rontana; ma l'asprezza del luogo, più che la distanza, fu l'unica causa per cui si protraesse quella gita da una stagione all'altra. Tuttavia, sparita appena la neve del penultimo inverno,



TAV. XV. - LA MADONNA COL BAMBINO E QUATTRO SANTI, DEL PALMEZZANO

(R. Pinacoteca di Monaco)

e precisamente il 1° aprile 1893, salimmo, da Brisighella, l'alpestre collina e diciam subito, ad invogliarne gli amatori, che quella salita per quanto faticosa è largamente compensata dal sito altrettanto dilettevole ed ameno. Di lassù si gode una vista incantevole; posta a poche miglia da Brisighella, Rontana la domina, dall'alto; mentre a destra di chi guarda è la sottostante valle dell'Amone ricca e spaziosa. Qui più che in qualunque altra parte montana della Romagna, può vedersi il paesaggio prediletto dal Palmezzano e quasi sempre riprodotto uguale, caratteristico, nello sfondo di tutte le sue composizioni. A' piedi del monte di Rontana, proprio sulla strada maestra, lungo la valle è la cadente Pieve del Tho, più antica che conosciuta dagli studiosi, la cui primitiva costruzione rimonta a' primi secoli del cristianesimo. <sup>2</sup> A non molta distanza è il paesello di Fognano.

<sup>1</sup> Il Casali, senza averla veduta, l'attribuiva al 1514.

<sup>2</sup> Ora la Pieve del Tho, 25 volte centenaria, vuoi si

dalla R. Deput. di S. P. per le Romagne, far proclamare dal Governo monumento nazionale.

Quella mattina d'aprile giungemmo a Rontana circa alle 10 1/2 mentre in chiesa si compievano le funzioni del sabato santo. Il pubblico era composto di una dozzina di persone; quindi noi senza dar molestia a chicchessia potemmo profittare anche di quell'ora. Il quadro che è all'altar maggiore, molto alto, non ci era possibile osservarlo con attenzione, ne' suoi particolari, per ciò salimmo sur una scala posta dietro l'altare, nel coro; e ammirammo un lavoro sotto ogni rispetto, importantissimo. Rappresenta l'Epifania. A sinistra di chi guarda è una parte di tempio con due colonne ed una pilastrata con grotteschi su fondo d'oro, ricordanti per disegno e composizione quelli della " Communion. „ A destra invece è l'abituale campagna rocciosa, le cui strade vanno popolate di piccole figure a piedi e a cavallo. In alto, poca parte di cielo. Tale è lo sfondo del quadro. Sul davanti a sinistra, la Madonna seduta presso l'angolo del Tempio tiene il Bambino sulle ginocchia, il quale si volge a riguardare due Re Magi che gli stanno a sinistra in piedi e gli offrono doni. L'altro Re è vicino alla Vergine prostrato avanti al Redentore, in atto di adorazione, mentre ha deposto a' piedi una piccola urna, su cui è scritto il cartellino del pittore, col nome e la data MCCCCXIII. Il vecchio monarca veste una ricca tunica verde con bavaglione rosso, orlato con bordi d'oro, e un ampio manto rosso con rovescio giallo; colori scelti a preferenza dal nostro pittore. Il cappello sormontato dalla corona regale è in terra avanti a sè. San Giuseppe, più indietro, al fianco della Vergine è completamente coperto da un manto giallo e si appoggia con ambo le mani al bastone. È questa la dolce figura di vecchio che anche ricorda il San Giuseppe di Lorenzo di Credi nella sua " Santa Famiglia „ a Pitti, sia per i lineamenti del volto, sia per il disegno e il colore delle vesti.

Le figure dei Re Magi sono magnificamente vestite e ornate da collane e gemme preziose al petto. L'inginocchiato, visto di profilo, è il solo vecchio con i capelli lunghi e col pizzico, bianchissimi; gli altri in piedi, molto più giovani di lui ricordano alcune figure con capellatura lunga e inanellata nella lunetta di San Biagio; anzi quella splendida pittura torna alla mente anche per altri personaggi nella tavola di Rontana con turbante in capo o col cappuccio, a cavallo o a piedi, tra coloro che sono al seguito de' due principi mori.

Nelle faccie dei vecchi dominano le carnagioni dal color scuro, tinte d'uomini abbronzati; non così in quelle della Vergine e del Putto, ne' quali la carne è assai più morbida e chiara; ciò che dimostra come il pittore non sempre facesse uso di quel brunastro acceso e da cui, a qualche critico, parve non sapesse mai discostarsi. Qui invece chiaramente apparisce come il Palmezzano allorchè lo credeva opportuno e rispondente al suo gusto, non solo sapeva abbellire con tinte morbide e rosee le sue figure gentili, ma raggiungeva altresì degli effetti sorprendenti lasciandoci delle immagini indubbiamente belle, come è appunto questa Madonna di Rontana, quella della famiglia Rossi, e quelle bellissime della Sacra Famiglia dell'Albicini, del Paolucci, ecc.

In questa " Epifania „ la Vergine, nobile e serena, somiglia a varie altre figure femminili del Palmezzano; ma quelle invece dei Re Magi e del numeroso seguito loro formano un insieme così bello, anche pei tipi, così nuovo e svariato da far meraviglia in questo artista che tanto facilmente si ripeteva. Qui è una espressione, una vita quale in nessun'altra sua composizione riscontrammo mai. Il contrasto del gruppo di sinistra, semplice, sereno, tutto celeste, spicca, artisticamente concepito, sulla grandiosa e ricca schiera posta dall'altra parte del quadro.

Nella lunetta, dritto e di fronte, è Gesù giovanetto tra i dottori; egli sostiene con la destra alzata il manto verde scuro mostrando sotto, una tunica rossa, con orlature d'oro alle estremità; con la sinistra aperta, è in atto di parlare, accompagnando col gesto la parola divina. I dottori, tre per lato, seduti per terra al modo orientale, vestono abiti ricchissimi dai colori vivaci; alcuni hanno il capo coperto dal turbante, altri no. La freschezza, la varietà dei tipi, dei giovani come dei vecchi, la bella e dolce figura di Gesù fanno di questa magnifica lunetta un vero capolavoro del pittore forlivese. Dietro le figurine va

notato il solito ordine di pilastri con grotteschi in campo d'oro. Il quadro grande misura m. 2.30 × 1.98; e il mezzo tondo in proporzione.

Il chiarissimo prof. Venturi ci scrive che a Dublino evvi dello stesso anno una tavola con la Vergine e quattro santi con questa iscrizione: " Marcus Palmizanus, Pictor Foroliviensis MDXIII. „

Alla stessa epoca e cioè alla seconda decade del Cinquecento deve ascriversi l'interessante tavola del conte Ferniani di Faenza; la Madonna in trono col Bambino benedicente, corteggiata dai Santi Gio. Battista e Antonio da Padova. La freschezza, la tonalità del colore, anche qui chiaro e vibrato, ci inducono a porre questo dipinto, rispetto all'epoca, vicino alla tavola di Rontana. Il cartellino porta il nome del maestro, non la data. La bella tavola pare sia stata tagliata al disopra e misura m. 1.80 × 1.55.

\*  
\* \*

Il fatto che un certo numero di quadri del Palmezzano sta a mostrare oltre la sua prodigiosa attività, una certa decadenza nelle composizioni appartenenti alla seconda metà della sua vita, meno ricche di pregi ed alcune assai inferiori ad altre sue opere, ha fatto pensare come egli dopo la morte del Melozzo cadesse sempre più nella *meschinità del provincialismo*, manifestando un avvillimento continuo ed una decadenza non interrotta. E chi ciò afferma, trova nondimeno che l'artista si mantiene sempre diligente nella esecuzione degli accessori costituiti particolarmente da troni e paesaggi con piccole figure sparse qua e là, ma *senz'aria e senza sfondo*; gli ascrive non di rado un buon colorito, trasparente, ma che assume ne' suoi lavori una durezza metallica, ecc.<sup>1</sup> E più oltre soggiunge che " il destino perseguitò come Pietro Perugino anche il Palmezzano, destino che sopravvive a sè stesso, mentre all'intorno è cominciato un nuovo movimento che lo spirito antiquato delle generazioni precedenti non può più seguire. „ Pur nullameno, continua, " dobbiamo esser grati alla onorata mediocrità del Forlivese, alla scrupolosa fedeltà sua pel carattere del quattrocento manifestato in ogni sua opera, e dobbiamo essergli grati anche se egli non ha potuto fare di più che lasciar continuare a vegetare le tradizioni dell'arte, per un mezzo secolo, in codesto angolo solitario (?). „ Come si vede l'illustre critico riconosce non i soli difetti del nostro artista, ma ben anche i molti suoi meriti; pure, a dir vero, a noi sembra che non in tutto corrisponda alla verità, nè che molto esatto sia il suo giudizio, del resto alquanto sommario. Siamo convinti quanto lui, e crediamo di averlo detto ancora, che Marco Palmezzano benchè cronologicamente, e per circa quarant'anni, appartenga al cinquecento, non intuì o forse non volle seguire il grande movimento che pur doveva circondarlo, in quel periodo gloriosissimo della Rinascenza. Egli, certo, conservasi costantemente fedele alla scuola del precedente secolo, quando altri invece, desiderosi di innovazioni, da quello si allontanano per seguire più che altro la moda del grande movimento artistico; ma a molti di costoro cui non si prestò nè il talento, nè l'indole e il carattere proprio individuale, fu forza cadere nel goffo e nell'ammanierato che condusse più tardi al barocco; solito destino di tutti coloro che senza misurare le proprie forze, volgono il cammino verso una via per seguir la quale vuoi moltissimo ingegno, e attitudini speciali.

Il Palmezzano non volle essere tra questi, non si lasciò sorprendere dalla tentazione della moda, non si sentì forse inclinato a quella via, nè abbastanza forte per seguirla con dignità decorosa, e piuttosto che perdersi nelle forme scadenti e sciatte de' cinquecentisti poveri di spirito e di talento, preferì mantenersi sempre fedele al già vecchio, ma puro quattrocento; e tale rimase, sopra tutto, in ogni sua opera, anche in quelle nelle quali par di intravedere qualche influsso delle altre scuole che rifulsero in Italia in quel principio di secolo.

<sup>1</sup> SCHMARSOW, op. cit., p. 287.

Ma da tutto ciò all'affermazione recisa che dalla morte del maestro cadesse ogni giorno più nell'avvilimento e nella povertà dell'arte, troppo ci corre. E che tale asserzione quindi sia da giudicarsi inesatta od esagerata ce lo provano evidentemente i non pochi bei lavori suoi eseguiti parecchi anni dopo la morte del maestro. Giovi qui fare un cenno delle tavole che stanno a mostrare il contrario quali quelle del San Michele (1497), del Sant'Antonio (1498-99), quella di Matelica (1501), quella della Comunione (1506), quella a Monaco (1513), quella a Rontana (1514), quella a Brisighella (1520), le Sacre Famiglie de' marchesi Albicini e Paolucci, e il Gesù che porta la croce, e l'arcangelo Raffaele col piccolo Tobia, dipinti questi ultimi all'età di circa 80 anni con una larghezza, una bravura proprio incredibile in un vecchio.

Epperò trovando più che ardita ingiusta l'affermazione di tale decadenza continua, senza intervalli, noi volemmo rilevarla, pur riconoscendo invece come nel pittor forlivese si debba attribuire quella specie di stanchezza che molto di sovente si riscontra ne' lavori suoi appartenenti al xvi secolo, alla sua natura di lavoratore indefesso e di uomo buono, condiscendente, il quale non di rado si abbandona e si lascia vincere dalle premure di numerosi committenti e accetta commissioni da tutte parti, comincia molto senza forse molto finire, facendo spreco così delle sue forze migliori. Ed è allora più specialmente che egli diventa autore di troppe opere le quali si diffondono per tutta Romagna e dalle cui città e chiese campestri gli provengono sempre nuove ordinazioni; tanto che oltre che nella sua Forlì, ovè eseguisce affreschi di molto valore, da solo, senza l'aiuto d'alcuno, e vi lascia un numero infinito di tavole, lo vediamo dipingere per Cesena, per Faenza, per Forlimpopoli, Castrocaro, Cotignola, Bertinoro, Brisighella, Rontana, Ravenna, ecc.

Dunque non è ardo concludere che anche in questo lungo periodo, noi assistiamo, non di rado, alla esecuzione di lavori importantissimi; e non ci sarà difficile provare in seguito, come in talune sue opere condotte nell'età più prossima alla vecchiezza, si noti ancora, come si disse, in lui tanta vita e tanto vigore giovanile da far meraviglia in un uomo che aveva passati più di ottant'anni in mezzo ad una operosità eccezionale, paragonabile a pochi altri del cinquecento, se si eccettua il grande Tiziano che lavorò fino ai novantanove.

Varie opere del nostro artista portano la data del 1515. Ciò farebbe supporre ch'ei da tempo avesse aperto scuola e che alcune delle sue tavole venissero eseguite dagli scolari, nello studio del maestro. Ma come avvalorare tale supposizione? Egli ebbe i figli Fabrizio e Panfilo i quali in quel tempo, già adulti, avrebbero potuto aiutare il padre, ma chi ci ha mai detto ch'essi fossero pittori?

Di artisti a lui contemporanei abbiamo già parlato e vedemmo come gli furono di gran lunga inferiori; tuttavia volendo pur sospettare che taluno di essi lavorasse insieme al nobile maestro, perchè mai tra le tante tavole del Palmezzano portanti nella maggior parte il nome dell'autore, niuna se ne trova che mostri d'essere stata dipinta in collaborazione di altri?

Sempre più quindi ci persuadiamo che egli lavorasse da solo e senza aiuto di sorta e ripetiamo che appunto nel fatto di questa incredibile attività sua, si debba più che in altro, cercare la cagione vera di quel sensibile abbandono o decadenza di cui più sopra parlammo.

Presso certo Antonio Figna forlivese, commerciante di quadri antichi, era una *Sacra Famiglia* interessantissima per la sua composizione (1515), ove la Vergine seduta a sinistra, sotto alcuni archi, sosteneva sul ginocchio il piccolo Gesù in atto festoso e sorridente, mentre San Giovannino gli stava inginocchiato, vicino, in adorazione. Di contro alla Vergine, era San Giuseppe in piedi appoggiantesi al bastone. Dietro la gentile e graziosa figura del Precursore stava, anch'essa inginocchiata, una santa donna a mani giunte. Quale sfondo alla scena, il solito cielo azzurro-chiaro ed il caratteristico paese montuoso, con un piccolo villaggio a destra, lontano. La tavola trovavasi in ottimo stato di conservazione; non

crediamo che altri prima notasse mai tale graziosa pittura, la quale oggi disgraziatamente non sapremmo dire ove si trovi.<sup>1</sup>

In casa Regoli esisteva una piccola tavoletta con Cristo in croce, la Vergine e San Giovanni, a' piedi, portante la stessa data.<sup>2</sup> Anche del 1515 è, insieme ad altre sue due tavole, nella R. Galleria di Berlino (quantunque il *Liermoliéff*<sup>3</sup> scrivesse che nessuna opera del Palmezzano esiste in quella superba raccolta d'opere italiane) una *Resurrezione di Nostro Signore*, figura al tutto nuda, tranne che ai fianchi coperti da un bianco lino, con la croce nelle mani. Nel fondo, il solito paese nel quale vedonsi, in distanza, due apostoli e due sante donne in cammino. V'è il nome del Palmezzano e la data M<sup>o</sup>cccccxv.<sup>4</sup>

La seconda tavola presso la medesima Galleria ricorda assai un bel frammento posseduto qui dalla famiglia Rossi di San Martino in Strada, e di cui parliamo più oltre. In questa di Berlino è il nome del Forlivese, ma al posto della data è solo il M<sup>o</sup>.... Il Bambino, benedicente sulle ginocchia della Madre seduta in trono, stringe sulla sinistra alcune spighe di frumento; ai lati, la solita composizione simmetrica dei quattrocentisti; San Girolamo a destra e Santa Barbara a sinistra. Il terzo lavoro, come notammo, è quello del 1503. Così nella Galleria Weber di Amburgo ammiransi due tavole del Palmezzano, alquanto grandi; la maggiore, figura la Madonna col Bambino, sotto un arco incrostato a mosaico, nel campo, un bel paese e cielo luminoso; alla sinistra San Pietro, all'altro lato San Giovanni. Nella composizione e ne' tipi delle figure si riscontrano reminiscenze della scuola veneziana. Peccato che il dipinto sia stato ritoccato e il cartellino rifatto. Attualmente vi si legge: MARCUS PALMAZANUS R. FOROLIVIENSIS PINSEBAT. Nessuna data. L'altro rappresenta anche la Madonna in trono col Bambino seduto sulle ginocchia di lei; dietro la testa della Madonna è un panno rosso; indietro, a destra e a sinistra, rupi ed alberi scheletrici. In un gradino del trono è il cartello con la leggenda in parte ritoccata: MARCHVS PALMEGIANVS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. MCCCCCXV.

Le due tavole hanno le figure grandi tre quarti del vero; e la prima è posteriore alla seconda, ma non è presumibile conoscerne la data con qualche esattezza. Per la descrizione di questi due quadri che non abbiamo veduti, ci atteniamo all'articolo del signor Fritz Harck (vedi *Archivio Storico dell'Arte*, anno IV, p. 84).

L'anno seguente dipinge per la chiesa dei Domenicani di Bertinoro una Sant'Elena;<sup>5</sup> e una Sacra Famiglia, ora dei marchesi Albicini, tra le più vaghe e più gentili cose che del Forlivese si conoscano. La tavoletta misura m. 0.58 × 0.50 e conserva ancora la cornice antica.

Nel volto soave di Maria, e più specialmente nell'acconciatura sua graziosa e fortemente colorita ricorda il buono e candido Cima. Più indietro, nello sfondo, vedesi San Sebastiano legato a un tronco d'albero; il quadro è condotto con l'abituale diligenza e non è esagerato dire che tra i lavori del Palmezzano, questo quadretto è proprio un gioiello. Raccontano gli eredi che il principe Girolamo Napoleone desiderasse portarla in Francia, offrendo in cambio la bella somma di venticinque mila lire; ma il proprietario non la volle cedere. Di questo stesso anno si ha memoria di un dipinto di soggetto pagano, forse l'unico che dipingesse il nostro Marco, rappresentante *Giuditta*; lo possedeva l'abate Iacopo Facciolati nella sua raccolta di quadri in Padova. La tavoletta porta la solita iscrizione e la data M<sup>o</sup>CCCCCXVI. Il chiarissimo cavalier G. Carotti, segretario della R. Ac-

<sup>1</sup> Da un mss. del Casali, amicissimo del commerciante Figna. Non mancano qui vecchi del paese che videro la stessa tavoletta, ma nessuno seppe dirci a chi fosse venduta.

<sup>2</sup> MILANESI, nota cronol. citata.

<sup>3</sup> *Le opere dei maestri italiani*, ecc. Bologna, 1886, p. 62.

<sup>4</sup> MILANESI, nota cit.

<sup>5</sup> Passò in questo secolo a' fratelli Romagnoli, ora è nella Pinacoteca di Forlì (125), ma è peccato che anch'essa sia stata del tutto ridipinta. Oggi a mala pena si riconosce per opera del Palmezzano, mentre in origine doveva essere assai bella.

cademia di Brera, ci scrive che a Milano, presso la distinta signora vedova Volpi — via San Paolo, n. 8 — trovasi del P. una tavoletta di forma quadrilunga (0.60 × 1) rappresentante anche *Giuditta* che depone la testa di Oloferne in un sacco o cesto di vimini bruno-grigi intrecciati a nastri, che le tiene aperto la sua vecchia ancella. Il cartello col nome del Palmezzano in caratteri ebraici è dipinto sul cesto. L'opera, alquanto fredda e dura, sospettiamo sia da identificarsi con quella che, secondo il Lanzi, era posseduta dal Facciolati, e che il Milanese cita nella più volte ricordata nota cronologica.

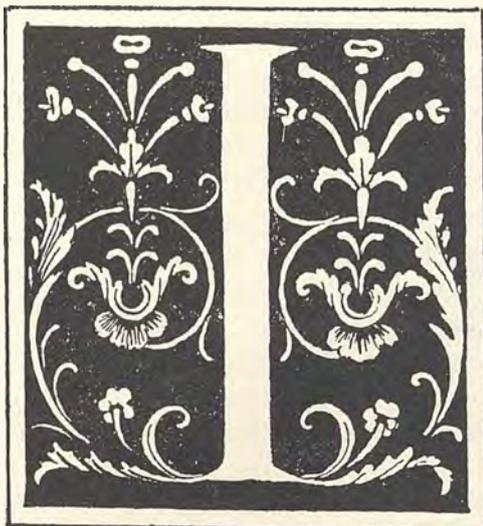
A Roma, presso il comm. Blumenstihl, è una tavoletta, rappresentante Gesù morto, coronato di spine, sostenuto da G. d'Arimatea, mentre dall'altra parte, un santo vecchio lo adora a mani giunte. Quest'ultimo, col capo coperto da un drappo a guisa di turbante, dalla fisionomia dolce, dalla barba fluente, morbida, è certo la più bella figura del quadro. Nel quale, in fondo, con carattere non antico, è segnato il nome dell'artista e l'anno 1520. Vi si conservano gli stessi caratteri dell'orecchio dal lobo staccato e delle estremità piuttosto grosse. L'opera non può dirsi bella e può appartenere all'anno sopra segnato. Della stessa epoca, a un dipresso, deve essere la *Deposizione* nel Museo di Vicenza.

(*Continua*)

EGIDIO CALZINI.

# IL DUOMO DI PARENZO

## E I SUOI MOSAICI



In questo stesso periodico, <sup>1</sup> ho tradotto la descrizione del duomo di Parenzo, pubblicata dieci anni or sono dall'architetto Jackson, perchè meritava di essere conosciuta e perchè ricordava le condizioni del monumento prima che si ponesse mano ai restauri. E poichè si stava preparando una descrizione speciale del duomo in base alle recenti scoperte, mi limitai a dare, in guisa di complemento e di commento alla descrizione del Jackson, quante illustrazioni potei procurarmi.

Nell'estate scorsa l'architetto Tommasi mi comunicava che aveva già approntati i disegni del duomo di Parenzo e degli edifici annessi, nonchè un abbozzo del testo italiano della illustrazione, che mi avrebbe spedita per farla stampare; il reverendo Paolo Deperis, dotto parroco di Parenzo, pubblicava intanto negli *Atti della Società istriana di archeologia e storia patria* <sup>2</sup> alcune sue *corrigenda et addenda* alla descrizione del Jackson, che qui riporto succintamente e correggo alla mia volta dove mi sembrano difettose o incomplete:

“ Le tracce di una finestra circolare murata nel muro a timpano della facciata della basilica, è l'impronta di un globo a mosaico su cui sedeva una figura della quale sono visibili i piedi e parte della faccia.

“ Che i fusti delle colonne dell'atrio provenissero da qualche edificio classico non è provato dal fatto che i capitelli non sono sempre corrispondenti ai fusti. La stessa *non corrispondenza* si osserva in alcune colonne della nave del tempio, i fusti delle quali sono di fattura originale bizantina. Infatti i detti fusti sono di cipollino greco.... per marmo e fattura sono identici a quelli delle basiliche ravennatesi e si potrebbe dire che sono stati lavorati nelle medesime officine di Proconneso. „

Osservo che se fossero di cipollino, cioè di *marmor carystium* dell'Eubea, non potrebbero essere estratti a Proconneso, e che i monogrammi, i *γνωρισματα*, ed i simboli cristiani scolpiti o incisi nei fusti di colonna degli antichi monumenti rappresentano il loro battesimo, o una rilavorazione superficiale, quando venivan tolti da edifici pagani; le più belle colonne della stessa basilica di Santa Sofia di Costantinopoli non furono punto estratte nelle cave dai bizantini.

“ Nessun capitello di Parenzo è traforato a intreccio di vimini, ma bensì a intreccio di foglie e rami d'acanto, di foglie di palma e di tralci di vite.

“ Gli stucchi negli intradossi degli archi a tramontana appartengono, non già probabilmente, ma con certezza, alle decorazioni originali. „

<sup>1</sup> Anno VII, 1894, fasc. II.

<sup>2</sup> Vol. X, fasc. I e II.

Lo credo anch'io, anzi prego l'egregio architetto Tommasi di verificare se conservano tracce di decorazione policroma, come quelli di San Vitale di Ravenna.

“ Nella decorazione della zoccolatura dell'abside non trovasi impiegata la terracotta a più colori. „

Mi sono proposto, tornando a Parenzo, di fare la nota dei materiali decorativi e la scala cromatica dei marmi e degli smalti adoperati nel secolo VI, come vado facendo nei mosaici di Roma, e verificherò chi ha ragione.

“ La veste che indossa il vescovo Eufrazio non è una veste purpurea, ma è la rituale *penula paonazza*.

“ Il piccolo Eufrazio, posto tra il vescovo e l'arcidiacono Claudio è figlio di quest'ultimo, come dalla iscrizione: EVPHRASIVS FIL. ARC. La figura di San Mauro tiene una corona gemmata; nessuna figura ha clavo o fascia purpurea.

“ Il santo sul pilone a destra ha un mantello non di porpora, ma pavonazzo. „

Mi sembra che il parroco Deperis abbia una idea tutta sua del color purpureo, il quale nella iscrizione sul mosaico del VII secolo a Sant'Agnese fuori le mura, è attribuito precisamente al pavone.

“ Tiene un incensiere; non un *cofanetto* ma un *tempio*. „

Vorrà dire il modello di un tempio, che ha le proporzioni d'un cofanetto.

“ Rappresenta il vecchio Zaccaria.

“ L'edificio, davanti alla cui porta siede la Vergine annunciata dall'angelo, rappresenta la *casa* della stessa Vergine.

“ Nel quadro della Visitazione la piccola figura con veste *verde* listata d'oro, è Zaccaria che, come padron di casa, si mostra in tutta la persona, aprendo colla sinistra la tenda e tenendo l'indice della mano destra sulle labbra.

“ Il monogramma di Cristo, dipinto alla sommità dell'arco, nascondeva i resti di un agnello con aureola crucigera posto in campo azzurro stellato in oro. Restaurato l'arco, vi fu collocato l'agnello modellato su quello che esiste a San Vitale di Ravenna nel centro della volta presbiteriale, essendoché i resti del fondo, delle stelle d'oro in campo azzurro e dell'aureola erano identici al quadro di San Vitale. „

Se, sotto al monogramma dipinto, v'era qualcosa di equivalente, spero che si saranno conservate le tracce dell'agnello e una fotografia delle condizioni in cui furono scoperte, perchè dal modo con cui si era proceduto al restauro del mosaico mancante nei triangoli mistilinei sulla fronte dell'arco trionfale, mi accorsi purtroppo che, facendoli a fondo d'oro verdastro, non si rispettava non solo la decorazione musiva, ma nemmeno la iconografia. Tra una bugia architettonica, una congettura e un semplice intonaco, preferirei quest'ultimo, perchè la povertà onesta e sincera non ha in sé niente di cattivo.

E qui avrei finito, ma il parroco Deperis entra nel campo dei restauri e laddove io esponevo le teorie scientifiche sulla combinazione delle luci colorate in rapporto agli antichi mosaici e mettevo in guardia sulla perdita delle caratteristiche più nobili di quelli di Parenzo, egli trova che la mia critica procede da vaghi criteri ideali.

Se invece di staccare su tela e di rimaneggiare le figure a mosaico scoperte sulla fronte dell'arco trionfale; se invece di calunniare gli artefici del VI secolo con un nuovo fondo d'oro che alle nobilissime caratteristiche dell'antico sostituisce quella di far sentire quanto può costare al metro quadrato; se invece di martoriare il fondo a cielo del mosaico absidale per sostituire le tessere antiche che non piacevano ai restauratori, si fosse cominciato dal rispettare quanto d'antico sopravviveva, il monumento ne avrebbe guadagnato e io non avrei avuto occasione, mentre mi trovavo sulla impalcatura del duomo di Parenzo, di esprimere il mio rammarico, nè l'egregio architetto Tommasi che mi accompagnava e che si mostrò dolente dell'avvenuto, avrebbe avuto occasione di esortarmi a non danneggiare i mosaicisti i quali promettevano di far meglio nell'avvenire.

Si è continuato invece a fare lo stesso, e malgrado che io fossi indotto per dovere e riconoscenza a pubblicare quanto speravo bastasse a far aprire gli occhi, il parroco Deperis finisce coll'augurarsi che i restauri fatti ai mosaici di Ravenna e di Santa Prassede di Roma pareggino quelli fatti a Parenzo.

I restauri di Ravenna non sono roba del tempo mio; ma per ciò che riguarda la cappella di San Zenone in Santa Prassede, debbo dire che il compianto professore Natale Baldoria ha fatto rispettare l'antico fondo d'oro colle tessere inegualmente distribuite che producono l'effetto della filigrana etrusca, ha fatto rispettare le figure con tutte le particolarità di taglio delle tessere e larghezza di commettiture caratteristica dei mosaici del secolo ix, mentre a Parenzo si è falsificato calunniosamente il fondo d'oro del secolo vi, e si sono introdotti nuovi smalti colorati nelle commettiture larghe delle tessere o si sono riavvicinate presuntuosamente a contatto.

Nel dirigere lavori di riparazione ai mosaici dell'alto medio evo (ultimo quello della grande abside di S. Pudenziana, giudicato dal compianto comm. G. B. De Rossi il più importante della cristianità), mia cura principale è stata sempre quella di ottenere che si rispettasse anzitutto l'autenticità di questi preziosi monumenti e le caratteristiche più nobili di essi, cominciando da quelle che li designano e distinguono per quello che sono nella storia e nell'arte, nello spazio e nel tempo.

Continuerò a far lo stesso ogniquale volta mi sarà concesso di salvaguardare da danni ulteriori gli antichi mosaici, sui quali il Ministero esercita la sua giurisdizione o di assistere ai lavori di consolidamento del mosaico del iv secolo a San Giovanni in Fonte di Napoli, o di quelli di Palermo, di Messina e di Firenze. Intanto posso assicurare il parroco Deperis e quanti hanno ispirato il suo opuscolo che restauri del genere di quelli fatti a Parenzo, che gli sembrano tanto degni di lode, ne ho veduto già di migliori a Venezia, a Roma, in Sicilia ed in Grecia; ho veduto anche delle imitazioni perfette dell'antico nelle parti restaurate del mosaico dell'Orcagna proveniente dalla facciata del duomo di Orvieto, che dallo studio di mosaico del Vaticano passò nella retrobottega di un rigattiere, e di là al Museo di Kensington.

Quand'anche rimaneggiando un mosaico, si mantenga la forma d'insieme, esso perde sempre qualche cosa quando la struttura non è più la originale o ha subito manomissioni che ci fanno diffidenti anche di quanto sopravvive dell'opera antica. L'autenticità, è bene tornare a ripeterlo, non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione necessaria di ogni pregio che essi possono avere. E che razza di autenticità può rimanere ai mosaici dell'arco trionfale di Parenzo quando le figure furon ridotte piane, staccandole su tela, quando furon riavvicinate le tessere o incastrati altri smalti colorati dove l'artefice bizantino aveva lasciata una commettitura; quando il fondo di oro del vi secolo, a piccole tessere obbligate, fu distrutto per sostituirvi nuovo fondo d'oro fabbricato con metodi moderni e d'un effetto monotono ed antipatico; quando fu data la caccia alle tessere d'oro del mosaico absidale per staccare a scalpello quelle che avevano o si supponevano aver perduto la foglietta o il vetrino ricoprente, senza tener conto del fatto che in alcuni antichi fondi d'oro si trovano mescolate tessere a colori e perfino tessere capovolte, cioè colla superficie dorata incassata nella malta!

Il trasporto del mosaico del Torriti sulla nuova abside di San Giovanni in Laterano fu fatto, come giudica e manda il parroco Deperis:

“... svagando il mosaico in più sezioni razionali incollate fortemente su tela; altro e migliore metodo, non ideale, ma pratico, non si potrebbe immaginare per trasportar sopra una costruzione nuova una grande superficie concava di mosaico, a meno che non si avesse preferito il trasporto all'americana dell'intera abside coi suoi mosaici.”

Questa del mosaico di San Giovanni è una faccenda che desta ricordi tristi, sul genere di quelli che, come diceva Thomas Carlyle, rimangono aggrappati penosamente al cervello.

L'Accademia di San Luca, il Collegio degli ingegneri-architetti, la Commissione pontificia di archeologia ed i più dotti in archeologia sacra, come il comm. De Rossi ed il padre Bruzza, desideravano che non si andasse alla demolizione dell'antica abside lateranense. Prevalse il parere contrario, quando già si era reso praticamente inattuabile il trasporto dell'abside.

L'architetto Andrea Busiri, accademico di San Luca, scriveva nel 1868 (*Progetti pel nuovo coro lateranense*, pp. 6 e 12): "La costruzione dell'abside è totalmente in laterizio, anche nei sottomuramenti, con malta di pozzolana di una aderenza e tenacità straordinaria, potendosi tagliare in massi come la pietra. „ Nel 1880, osservava: "Fino a tanto che quei lavori sono stati sotto la mia direzione, l'aderenza del mosaico di Jacopo da Turruta non era davvero precaria, avendo abilissimi artefici dello Studio vaticano esaminate scrupolosamente tutte le tessere di quell'opera preziosa e dichiarato in iscritto la certa e sicura sua conservazione anche nel caso di una difficile manovra di traslocazione.... „

E nel 1886 (*L'Obelisco Vaticano*, p. 18): "La demolizione dell'abside, compiuta nel 1884, è stata difficile e tenacissima, mentre per soli metri cubi 1225 sonosi dovuti impiegare giorni 85 coll'assidua opera di 60 manuali forniti di robusti scalpelli e zappe e mandando allo scarico 1200 barre di scaglie. La spesa poi della nuova abside è stata molto maggiore del trasporto *che risparmiava pure la rinnovazione quasi totale del mosaico* e conservava intero quello primitivo. „

Il trasporto del mosaico fu eseguito dallo stesso cav. Borgia dello Studio vaticano, che adesso lavora a Parenzo. Pratico mosaicista, come altri romani che ho frequenti occasioni di vedere lavorare, il cav. Borgia sarebbe forse stato capace di fare in modo che la sola reliquia dell'abside medioevale lateranense, sottratta al piccone demolitore, conservasse le sue caratteristiche più nobili per chi ha sentimento artistico ed anche sentimento storico dei molteplici valori che presentava quel monumento. Invece il mosaico fu distaccato incollandolo su tela, con tutte le conseguenze inerenti e casuali, colla sostituzione di figure e di nuovo fondo d'oro e d'una iscrizione nella quale l'abside antica è fatta credere *vetustate fatiscientem*.

Il cav. Borgia ha continuato a fare a Parenzo (distaccando su tela i mosaici dell'arco trionfale, rimaneggiandoli e riapplicandoli spianati sulla fronte coll'aggiunta di nuovo fondo d'oro) quello che nessuno gli aveva detto di non fare nella basilica di San Giovanni in Laterano. Il mosaico absidale lateranense avrebbe dovuto venire trasportato col suo intonaco, come facevano gli antichi e come ho fatto delle pitture della cattedrale di Nardò, operazione ancor più facile cogli intonachi dei mosaici romani; per quelle parti in cui il caso era proprio disperato o dove si dovevano eseguire i tagli, doveva fare il distacco su una superficie non spianante e capace di far da sostegno non solo, ma anche da cuscino alle tessere.

"Per effettuare il distacco (dichiara il parroco Deperis) non vi sono che due metodi, cioè il distacco su tela oppure su calchi di gesso, „

ch'è quanto dire: per la locomozione vi sono due mezzi, cioè le gambe proprie oppure quelle dei muli! Molti sono invece i materiali che si adattano al trasporto degli antichi mosaici; io preferisco l'intonaco elastico di pasta fibrosa a gelatina e caoutchouc, sul quale viene incollata una tela, e trovo utile di spalmare la celluloida sciolta nell'etere alcoolizzato, molto flessibile, resistente e non elastica. Ma questo non poteva riguardare i mosaici scoperti sulla fronte dell'arco trionfale del duomo di Parenzo, i quali nella parte che potei esaminare, perchè non ancor tocca dai restauratori, presentavano una resistenza sufficiente, tanto che provai invano di staccare coll'unghia qualche tessera. E anche dove le tessere erano smosse e l'intonaco era guasto o sgretolato presso alle aperture e ai tagli eseguiti precedentemente, sarebbe pur stato possibile di fare le riparazioni, senza staccare tutto il mosaico.

Lo ripeto, e non solo a proposito dei mosaici di Parenzo, al distacco di queste decorazioni si deve ricorrere soltanto nei casi estremi, anche quando si è sicuri di poterle riapplicare in opera tal quali; perciò ho sempre procurato di far impedire il distacco dell'imprimitura e del colore delle antiche pitture su tavola, nè considero feticismo il credere che un mosaico o un dipinto, o una decorazione qualunque, abbiano il loro pieno valore quando conservano l'antico intonaco e l'antica muratura, l'antica tavola o l'antica tela. Coi monumenti non si è mai troppo conservatori.

Ho tradotto la descrizione fatta dal Jackson del metodo seguito a Trieste per salvare a posto il mosaico dell'abside di San Giusto, perchè con quel metodo si era, se non altro, raggiunto lo scopo di conservar l'opera antica colle sue caratteristiche risultanti dalla forma data alle tessere o tesselli che si preferisca chiamarli, dal modo di saldarli e dalla diversità delle committiture; quel metodo dev'esser già stato applicato con buon successo anche nella basilica di San Marco di Venezia, ma per me preferisco di ottenere, quando ciò è possibile, anche la conservazione delle murature antiche. Chi ha visto in quale stato di disgregamento si trovava la muratura del campanile della Martorana a Palermo, prima che venisse consolidata, nutrendola con accurate colature di cemento, non può che rallegrarsi del risultato ottenuto, rendendo monolitica una macera.

Che poi il parroco Deperis, o chi per esso, non arrivi a comprendere, dopo che glielo si è spiegato, su quali principî diversi riposino le arti del mosaico e della pittura, quanto dipenda l'effetto delle luci dalla forma data alle tessere, dal modo di saldarle e dalla diversità delle committiture, è cosa alla quale, purchè non si tocchino i monumenti, è possibile rassegnarsi.

“ Di qualunque forma siano e comunque si saldino e si dispongano in un fondo per esempio tesselli dello stesso azzurro, si avrà semplicemente un fondo azzurro. „

Vale la pena di fermarsi per ultimo su questa affermazione contenuta nell'opuscolo in esame, perchè essa ha qualche rapporto colla lentezza di sviluppo della percezione dell'azzurro, già notata dal Goethe e da altri.

“ Il parait qu'il existe encore aujourd'hui des peuplades chez lesquelles le sens des couleurs est si peu développé, qu'elles sont incapables de distinguer le bleu des autres teintes par une sensation particulière et spécifique, „ la quale osservazione di Hugo Magnus non è certamente applicabile all'Istria latina, che conta secoli di civiltà e che vanta artisti puramente veneti anche quanto a tavolozza; ma è curioso sentir citare fondi azzurri monotoni, quando invece quelli degli antichi mosaici non lo sono affatto. Nel campo azzurro degli edifici rappresentati nel mosaico di Santa Pudenziana ho notato più di venti tonalità distinte nell'azzurro dei tesselli, senza contare le accidentali e le intermedie. A questa varietà della materia prima si deve aggiungere quella risultante dalla natura della superficie di ciascuna tessera. Le finte pitture a mosaico che si continuano a fabbricare nel laboratorio vaticano vengono poi arrotate, lisciate e stuccate a colori; lo stesso mosaicista che lavora a Parenzo ha somministrato una radicale fregagione, susseguita da stuccatura, ai quattro auriga in mosaico del Museo delle Terme; e così sia. Ma nelle tessere degli antichi mosaici parietali ancora sfuggiti alla disgrazia del ristaurò, la superficie risultante dal taglio a martellina si trova utilizzata per quello che vale. Il campo azzurro nei mosaici romani e ravennati, oltre alla varietà d'intonazione, si può dire di ciascuna tessera, presenta anche quella risultante dai diversi riflessi che le tessere danno pel diverso modo di saldarle. Conosco dei fondi d'oro restaurati anni addietro nella basilica di San Marco di Venezia, che presentano l'aspetto di una polenta gialla, e conosco certi campi azzurri e rossi nei mosaici di San Pietro che non servono ad altro ufficio fuorchè a quello di rispecchiare le finestre dirimpetto. Riguardo al taglio delle tessere e alle committiture interposte bisogna tener presente come le caratteristiche di una data superficie sono il risultato della struttura elementare, anche quando essa ci è sconosciuta. Un petalo di rosa

ha qualcosa di particolare nel suo vellutato, che ci svela al microscopio un canevaccio di cellule, ma che torna a darci l'impressione caratteristica dei petali di rosa guardandolo ad occhio nudo; i petali degli altri fiori hanno caratteristiche loro proprie; così noi differenziamo anche i mosaici del IV secolo da quelli del VI, del VII, del IX, del XII o XIII a partire dalla semplice loro struttura. Se così non fosse, o fosse un'accidentalità superflua, i mosaicisti bizantini avrebbero adoperato tesselli di smalto opaco e monotono, come il moderno, tagliati a macchina e connessi con precisione meccanica; ovvero, quando abbisognavano di un fondo azzurro, l'avrebbero fuso tutto d'un pezzo.

Questo lo dico in vista di un'augurata riforma ai nostri Istituti di belle arti e Scuole industriali, che potrebbe contribuire a rimettere sulla buona strada anche l'arte del mosaico.

GIACOMO BONI.

# NUOVI DOCUMENTI

## Documenti

su Nicolò da Puglia detto dall'Arca, Giacomo Filippo Ditraldi, pittore ferrarese, la S. Cecilia di Raffaello, Alfonso Lombardi, Ercole Procaccini, Guido Reni, ecc.

### I.

*Nicolò da Puglia, detto dall'Arca, chiede ed ottiene di essere esentato dal prestar obbedienza alle Società d'arti di Bologna. — Notizie sull'arca di S. Domenico e sulla Madonna nella facciata del palazzo di Bologna.*

Il sepolcro o arca di San Domenico, nella chiesa omonima a Bologna, costruito da Nicola Pisano, subì modificazioni, com'è noto, quando, costruita la grande cappella a quel santo, si volle arricchirne la tomba coll'attuale splendida cimasa marmorea, scolpita da Nicolò da Puglia, che per tal lavoro fu poi sempre chiamato *dall'Arca*. Questi eseguì il coperchio piramidale e i festoni coi graziosi putti, la statua del Padre Eterno sulla cima, l'*Ecce homo* coi due angeli, i quattro profeti, i SS. Domenico, Francesco, Floriano, Vitale ed Agricola e l'angelo di sinistra sorreggente il candelabro.

Un *partito* del comune di Bologna del 3 giugno 1469 ordina una ritenuta a tutti i propri stipendiati per concorrere nel lavoro dell'arca di San Domenico finchè il lavoro non sia finito: l'ordine vien ripetuto il 19 settembre 1470.<sup>1</sup> Nel 1469, per decreto dei sedici riformatori, si assegna inoltre la somma di 700 scudi d'oro per condurre a termine il lavoro, e a sorveglianti si nominano quattro cittadini, tra i quali Giovanni II

Bentivoglio.<sup>1</sup> La spesa dunque fu sostenuta dal Senato di Bologna, come riportava il Davia nella sua memoria sull'arca del santo, che cita inoltre un libro *Consiliorum Sancti Dominici Bononiae* che a c. 19 sotto l'anno 1469 riportava le notizie *de fabricatione Arcae S. Dominici nondum completae debeat compleri per Mag. Nicolaum de Pulia*, poscia a c. 20, 10 agosto, riferiva *il decretum quod Mag. Nicolaus fabricare debeat in Conventu*.<sup>2</sup> Ma disgraziatamente oggi tutte le carte del convento che si riferiscono alla storia di quel monumento non sono più nell'Archivio di Stato di Bologna, essendo state da tempo restituite al generalato dell'ordine dei Domenicani. Crediamo utile riferire tuttavia quanto dai *partiti* del Comune troviamo che si riferisca al grande scultore.

Riportiamo qui una sua petizione agli Anziani per essere esentato dal prestare obbedienza a certe Società d'arti della città, nel tempo ch'egli stava appunto lavorando intorno all'arca.

“ Vostre Reverendissime Dominationi.

“ M. Nicolaj de Apulia Sculptoris.

“ Supplicatur humiliter et devote pro parte fidelissimi servitoris eiusdem Magistri Nicolai de Pulia sculptoris et magistri Intaglij in omnibus et quibuscumque rebus videlicet tam in lapidibus marmoreis quam in lignaminibus et in metalibus: et qui ad presens facit et laborat ac complet arcam Sancti Dominici: Quatenus cum ipse supplicans exercuerit et exerceat dictum ministerium ipse cum eorum iuvenibus et garzonibus in civitate Bononie et contingat aliquando ex causa dicti eius exercitij pingere cum coloribus et aliis necessariis

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Bologna — Comunale — *Partiti* 3 giugno 1469 e 19 settembre 1470.

<sup>1</sup> *Memorie storico-artistiche intorno all'arca di San Domenico* del marchese VIRGILIO DAVIA. Bologna, Marsigli, 1842, pag. 24.

<sup>2</sup> Id.

pro dicto ministerio et timeat gravari aut molestari ab infrascriptis Massariis et hominibus videlicet a Massario, muratorum et a magistris lignaminum et eorum massario. Item a pictoribus et eorum massario nec non ab aurificibus et eorum massario cum quilibet dictarum artium pretendat exercitium ipsius supplicantis fore ac esse de eorum membro et subditum eorum artibus et per consequens ipsum supplicansem cum suis iuvenibus et garzonis tenerj ac obligatum esse solvere obedientiam ex forma suorum statutorum: quod esset valde grave ipsi supplicanti et nisi provideatur foret necessarium eidem se absentare a civitate Bononie eiusque comitatu et districtu et ad alias civitates se transferre et in ipsis eius ministerium exercere propter gravamina et molestias, que eidem inferrentur pro predictis et ex causa predictorum a suprascriptis personis et hominibus. Et propterea placeat eidem Supplicanti providere de remedio opportuno et ex vestro speciali decreto eundem cum suis iuvenibus et garzonis tam presentibus quam futuris si et in quantum posset dici subditis dictis Massarijs dictarum artium predictis de causis seu alicuj ipsorum facere exemptum et immunem et decernere et declarare dictum Supplicansem cum suis Iuvenibus et garzonis non esse obligatum solvere aliquid Massarijs dictarum artium pretestu et occasione dicti exercitij pro obedientia et non esse suppositum alicuj artium predictorum et successive mandare suprascriptis Massariis et hominibus dictarum artium: ut ne pretextu predictorum aliquo modo gravari; aut molestari audeant vel presumerit dictum supplicansem nec etiam dictos eius Iuvenes et garzonos tam presentes quam futuros. Partium citationibus non factis, legibus, statutis, provisionibus etiam dictarum artium et alijs quibuscumque in contrarium facientibus non obstantibus etiam si essent talia de quibus habenda esset specialis mentio: quibus omnibus et singulis ex certa vestri scientia et proprio motu intelligetur et sit derogatum. Eximimus et immunem facimus supplicansem cum fannulis et alijs secum laborantibus usque per tempus quo in dicta archa laborabitur per eosdem ut petitur Barnabas de Benatis locumtenes. Datum Bononie Die xvj Januarij MccccLxx primo

Ia Antiquus. „

Lo stesso giorno gli Anziani concedevano all'artista e ai suoi garzoni l'esenzione richiesta, come pure risulta da altro *partito* di ugual data.

Il lavoro in San Domenico fu poi finito, come è noto, nel 1473.

Un altro lavoro notevolissimo di Nicolò dall'Arca conserva Bologna nella Madonna col Bambino sulla fronte del palazzo pubblico, splendida terracotta, la cui doratura, della quale rimangono tracce, indusse il Vasari a ritenerla erroneamente di bronzo.

Col mandato di pagamento che qui riportiamo, il Comune saldava il suo debito coll'artista.

“ Per omnes fabas albas obtentum fuit quod de pecuniis ex ordinariis Camere solvantur libre viginti bononie Magnifico Domino Galeatio Mare-scotti vexillifero iusticie ex quibus solvat libras quindecim bononie M<sup>o</sup> Nicolao de Apulia pro parte pretii et solutionis eiusdem Imaginis gloriose Virginis Marie, quam fecit ex commissione Magnificorum Dominorum Antianorum ut ponatur et figatur in murum palatij Residentie Reverendissimi Domini Legati et ipsorum dominorum Antianorum: ubi erat figura ipsius Virginis Marie a ventis et a pluviis corrosa et destructa . . . L. 20 — „

## II.

*Giacomo Filippo Ditraldi ferrarese dipinge la chiesa di S. Salvatore in Bologna.*

Nel 1473 si ricostruiva la chiesa di S. Salvatore in Bologna e il 15 novembre dell'anno stesso si rogava l'atto di convenzione tra i canonici e l'architetto maestro Giacomo Achi, detto Matola, per la costruzione della fabbrica. Il 25 febbraio del susseguente anno si stendeva un contratto separato con lo stesso artista per la costruzione del tetto, e finalmente il 22 febbraio dello stesso 1474 il pittore ferrarese maestro Giacomo Filippo di Paolo Ditraldi si obbligava di dipingere la chiesa. Questo artista vien ricordato di nuovo nel 1476 in un atto giudiziario e nel 1484, quando la vedova di Nicolò Sanuti diede in permuta a Giovanni II Bentivoglio lo splendido palazzo ora Bevilacqua e lo fece stimare da Giacomo Filippo di Paolo da Ferrara e Benedetto di Michele da Pistoia come *uomini pratici* in simili cose e che avevano cognizione delle spese sostenute per edificarlo.

Ed ora ecco la trascrizione del contratto tra il pittore ferrarese e i canonici di S. Salvatore per dipingere la chiesa.

“ Adi xxij de Febraro 1474.

“ Al nome de Dio amen. Sia noto et manifesto a ciascaduna persona ligera ouero audira legere

la presente scritta Come nui Priore et Canonici de Sancto Salvatore da Bologna demo a depingere uno tasselato de la nostra ghiesa facto a quadri cum lo cornisato atorno atorno e nel mezo ua una rosa de uno piede grande: la quale va tuta indorata de oro fino, exceto i cavi et anche lo semento de mezo, li quali cavi et semento de mezo de dipingere de boni culturj, amodo stia bene. E fare uno lauoro intorno a dita rosa che sia bello et uistoso e pertinente a dicto lauoro et conveniente a quello. El campo de diti quadri ultra el dicto lauoro debia fare de azuro todesco de pretio de soldi diece de bolognini lunza. E poi debe fare cornise intorno a dicti quadri e a le catene cum lauori facti che parano intagliati secundo se rechiede a tale lavoriero. E soto li fundi de dicte catene una gola da ogne lato e in mezo uno mezo tondo a modo de uno festo e in la crosera li va una rosa messa a oro come e dicto de sopra e depingere la cornise va drieto al muro, la quale cornise sera piedi doi e mezo. E in la dicta cornise li ua la gola e fenestra, modioni, ouolo, dentello. E soto el fondo de diti modiuni li va una rosa indorata. E dipingere e fare quatro quadri a ciascaduno cantone de la ghiesia: uno che gli sia in luocho de la rosa grande uno Jesus de lettere grande de oro fino. E in mezo de dicta ghiesia o donde parera a dicti frati fare uno quadro cum uno Salvatore depinto dentro che sia bellissimo. E depingere e fare tuto el resto che saparteneno a dicto lavoriero de boni e sufficienti colori bene e laudabilmente ad arbitrio de bono homo, a m<sup>o</sup> Jacomo Filippo da Ferrara.

“ E noi per satisfacione e pagamento del dicto lauoriero, d'oro, de colurj, de manefature e de ogne altra cosa andara in dicto lauoriero gli prometemo dare al dicto m<sup>o</sup> Jacomo Filippo ducati cento otanta doro larghi, cioè ducati uintecinque al presente, e el resto secundo andara lauorando e oltra li prometemo dare tuto l'oro andara in le rose vano soto li nudij drieto a le mure. Cum pato che se li dicti frati li uolesse dare alchuna quantita doro, el dicto m<sup>o</sup> Jacomo debia tore e contarse a rasone de libre tre el centonara e lazuro a rasone de soldi diece lunza etiamdio se valesse piu. Et cum pacto che se noi volessemo desistere dal dicto lauoro che nuj el dobbiamo auisare el dicto m<sup>o</sup> Jacomo de doi misi inance. E pagarlo de quello havesse facto, el quale lauoriero debe incomenzare al presente e sempre continue a volonta nostra infino sera compiuto dicto lauoriero. „

Seguono le sottoscrizioni e quella del pittore cosi concepita:

“ Io Jachomo Felipo de polo Ditraldi depintore sonto contento de tuto quanto disopra se contene e pe segno di zio me sonto soto scritto de mia propria mano, die e mexe ano soprascrito. „

[Archivio di Stato di Bologna. — Demaniale. — Canonici del SS. Salvatore 230.2677, Convenzioni, licenze, disegni, ecc., c. 3 e 4].

Il 9 settembre del susseguente 1475 i canonici di S. Salvatore davano poi l'incarico ad Antonio di Raffaele Frici, detto *dalle finestre*, di fare due grandi finestre ed un finestrone tondo *de vedro da muran . . . de cotto in figure ouero frexo*.

### III.

#### *La Santa Cecilia di Raffaello.*

È noto che questo quadro, ora nella R. Pinacoteca di Bologna, fu ordinato a Raffaello nel 1513 da Elena Duglioli moglie di Benedetto dall'Olio notaio bolognese. La leggenda vuole ch'ella (che fu in seguito beatificata) avesse un giorno per una ispirazione celeste l'ordine di far costrurre nella chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna una cappella in onore di Santa Cecilia. Antonio Pucci, suo parente e protettore, fu incaricato della costruzione della cappella, e suo zio Lorenzo Pucci trattò con Raffaello pel quadro da eseguirsi pel relativo altare. Il quadro fu eseguito tosto e il pittore lo mandò al Francia, pregandolo di curarne la collocazione sull'altare. <sup>1</sup> La cappella fu finita nel 1514 e ne fu architetto Arduino Ariguzzi, in quel tempo architetto della fabbrica di San Petronio. <sup>2</sup>

A completare la notizia, in una carta dell'Archivio dei Lateranensi di San Giovanni in Monte troviamo:

“ L'anno 1514 la Beata Elena moglie di ms. Benedetto Dal Oglio notaio et Citadino bolognese fece edificare la Capella di S. Cecilia et fece fare da Raffaele d'Urbino il quadro di S. Cecilia sua devota et costò mille scudi d'oro et lo donò alla Chiesa di S. Giovanni in Monte, con altri utensilij sacri. <sup>3</sup> „

<sup>1</sup> CAVALCASSELLE E CROWE. *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, vol. III.

<sup>2</sup> G. B. MELLONI. *Atti e memorie degli uomini illustri in suntiti nati e morti in Bologna*. Bologna, Lelio della Volpe, MDCCLXXX, vol. III.

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Bologna. Demaniale. Lateranensi di San Giovanni in Monte, 145/1480, *Miscellanea di carte diverse antiche*, 1<sup>o</sup> foglio.

Tra gl'istrumenti del convento troviamo l'atto di dotazione dell'altare fatto dalla Duglioli in favore dei padri Lateranensi. Porta la data 9 settembre 1516 ed è rogato dal notaio Antonio Monterenzi. Con quest'atto la benefattrice cede al convento dei terreni, una casa con orto e cortile a Varignana e ciò in dote " capelle quam prefata Domina Elena iam est annus fundavit et de novo erexit ac fundari, erigi et construi fecit in ecclesia sancti Joannis in Monte predicti iuxta Capellam illorum de Scuranis a latere de super sub titulo Sancte Cicilie et ad laudem gloriam et honorem omnipotentis dei, ecc. „ e stabilisce inoltre un obbligo di messe. <sup>1</sup>

## IV.

*Alfonso Lombardi e il Duca di Mantova. La data certa della morte del Lombardi.*

Il Vasari aveva scritto giustamente che il Lombardi finì di vivere nel 1536. Ma altri che scrissero di quell'artista, osservando che la sua nascita risaliva al 1487 e che il ritratto che se ne osserva nella seconda edizione delle *Vite* è quello di un uomo vecchio, ne dedussero che egli morì molti anni dopo la data fissata dal Vasari. Girolamo Baruffaldi nella sua vita del nostro scultore descrivendo la morte del Lombardi, con gran corredo di pietosi particolari, la porta nè più nè meno che al 1560, guardandosi bene, come al solito di simili lavori accademici, dal citare una fonte purchessia. La lettera che riportiamo mette le cose a posto, se ve n'ha bisogno, e dà ragione al Vasari, assicurando che la morte del Lombardi è da ritenersi avvenuta nel 1536.

(Fuori) " Amici et quanto fratelli i S.<sup>ri</sup> Quaranta Senatori del Stato et della città di Bologna.

" M.<sup>ei</sup> S.<sup>ri</sup> amici et quanto fratelli carissimi. Ho inteso che Alphonso delli Lombardi da Ferrara scultore in Bologna, al quale io faceva fare alcune opere di marmo et ho facto pagare, è morto, et che ui sono alcuni suoi creditori, gli quali, forse penseranno di potersi soddisfare sopra quelle mie opere. Et perchè non è di ragione che da alcuno di loro mi sia tolto ne impedito quello che ho fatto fare io et pagato, priego le S. V. che vogliano prouedere che non sia mosso alcuna di quelle opere che l'ha fatto et faceva per me, che

mi faranno piacer gratissimo. Et ancor io me offero alli piaceri loro paratissimo.

" Da Mantova alli vij di Decembre M.D.xxxvij.

" Buon amico et quanto fratello  
" il Duca di Mantova. „

[Archivio di Stato di Bologna. — Pontificio. — Lettere di principi, cardinali e prelati al Senato, 1535-37, c. 458].

## V.

*Un quadro di Ercole Procaccini.*

Al pittore Ercole Procaccini si riferisce la seguente dichiarazione colla relativa nota, che troviamo tra le carte della collegiata di Santa Maria Maggiore in Bologna, che possedette il quadro del quale vi si fa menzione.

" Al nome di Dio adi 7 de Dexembre 1570.

" Io Zenone Prede di Cexaro de Katani figliolo di Lonardi de Chatani Spezial io o fatto far questo Quadro de la Madona per man de M.<sup>o</sup> Ercol Porchacin (*sic*) depintor e l'o donato l'o fatto chornisar dipinger indorar chosi la cima intaiata darlieve (*di rilievo*) et al Chorcefixe e la Choltrina co li suoi ferri ogni chosa fato à tute mie spexe e questo l'o fato amore dei e per la bona memoria di mio barba Cexaro.

" Z. K.

(Segue:) " L'anno 1743 adi 9 xbre essendo stato da N. S. conferito il Beneficio semplice sotto il titolo di S. Gio. Battista all'Altare già de Passelli ora di SS.<sup>ri</sup> Bianchini in nostra chiesa Collegiata di S.<sup>a</sup> Maria Maggiore a Mons. Latanzio Lega vescovo di Amatonta e deputato per N. S. all'Arcivescovado di Bologna piacque al medesimo Monsignore di fare qualche risanamento al sudetto altare; perciò fece levare la sudetta Pittura dall'Ancona e la fece ricolorire dal Sig. Canonico nostro Giacomo Franceschini figlio del celebre Caualiere Sig. Marc Antonio oltre gli altri ornamenti. Dietro alla suddetta Pittura vi fu trovato incolato il soprascritto copiato biglietto in data delli 7 xbre 1570 e la Pittura rappresentava siccome pure di presente rappresenta una B. Vergine sedente in un campo vicino ad una palma, con avere a mano diritta il S. Gioanino che conduce con una mano un agnello e con l'altra l'incoronazione di rose e dall'altra parte sinistra il Bam-

<sup>1</sup> Arch. cit. Id. Istrumenti.

bino che scherza con un pugno di rose che la B. V. tiene con una mano nel di lei grembo. „

[Archivio di Stato di Bologna. — Demaniale. — Santa Maria Maggiore, 46/46. *Carte che possono servire a memorie, ecc.*].

VI.

*Il San Carlo di Guido Reni.*

Al quadro del San Carlo, dipinto da Guido Reni per la chiesa dei Mendicanti a spese del Comune di Bologna, si riferisce questo brano di lettera del Senato bolognese all'ambasciatore a Roma:

“ 2 Aprile 1614.

“ Camera al S. Ambasciatore Albergati.

.....  
 Approviamo quanto fu scritto a V. S. dal Gessi nostro Cancelliero sopra il dare 27 Δ<sup>di</sup> à ms. Guido Reni a buon conto di fare la Pittura della Tauola di S. Carlo da porsi qui nella Chiesa de' Mendicanti, poichè i SS.<sup>ri</sup> che no hanno cura ci hanno promesso di farci rimborsare et li farà pagare di quelli 200 che restano in suo Credito pagatili dal Paci. Del restante, che sono Δ<sup>di</sup> 175 se ne ualerà a conto della sua prouisione di tre mesi anticipati che con le prime se le rimetterà il resto; Et non hauendo altro che soggiungere facciamo fine con baciarli per fine le mani. „

[Archivio di Stato di Bologna. — Pontificio. — Registro delle lettere del Senato, n. 26, c. 193 v.].

VII.

*Notizie su pitture di Guido Reni, Castellini, Cavedoni, Gilioli e Girolamo da Carpi in San Salvatore a Bologna.*

Negli anni 1605-25 fu costrutta in Bologna la chiesa di San Salvatore, con disegno del P. D. Gio. Ambrogio Magenta. Tutti i contratti coll'architetto, i muratori, i pittori, gl'indoratori per eseguire le varie parti della fabbrica trovansi in un libro di *convenzioni e disegni, ecc.*, dell'Archivio dei canonici di San Salvatore presso l'Archivio di Stato di Bologna (Demaniale 230/2677). Il fascicolo n. 17 è una lista di spese per la pittura della tavola del Salvatore eseguita da Guido Reni nel 1620 e per altri quadri di altri pittori, e crediamo utile riportare quanto si riferisce a questi lavori:

“ 1620.

“ Lista delle spese fatte da Fra Angelico Libanti da Bologna per occasione della Tauola del Salvatore nella Chiesa noua fatta fare da esso fra Angelico al sig. Guido Reni.

Adi 10 feb.<sup>ro</sup> per legname d'Abete per il Tellaro . . . . . L. 16 —

(Segue:) E dati al sig. Guido contati a buon conto sino alli 8 ottobre . . . . . 400 —

Adi 10 Novembre al sudetto sig. Guido contati. . . . . 300 —

Adi 23 Dicembre al sudetto per intero pagamento . . . . . 200 —

“ 1621.

Adi 8 Genaro per un donativo di cose diverse al detto signor Guido doppo hauer finita la Tauola et rifatto il Cristo picciolo che va nel Tabernacolo. . . L. 50 —

E pagati al Castellino Pittore per fare il sudetto Cristo del Tabernacolo . . . 20 —

E per una Chiave indorata e due piave e la chiavadura e chiave ogni cosa dorato . . . . . 4 —

E per un fiocco d'oro e seta per la Chiave. 2 —

E per pietre diverse incastrate nel Tabernacolo. . . . . 2. 25

E per due Angeli di legno dorati per intagliatura e doratura . . . . . 16 —

E per una Croce d'ebano con il Cristo d'ottone dorato con un piede di Cristallo di monte con un Vasetto di legno intagliato e dorato sotto . . . 26 —

E per fattura del Tabernacolo a Francesco intagliatore . . . . . 50 —

E per l'ornamento di legname intagliato dove ora è la Natività del Tiarino. L. 800 —

E adi 28 Ottobre per un sudario dipinto messo nello sportello dell'olio santo accomodato come sta . . . . . 16 —

E per una lampada di rame inargentata posta all'altare del Sacramento . . . 140 —

“ 1622.

E adi 28 Genaro per quattro cornice con li suoi telari fatti fare alli due Profeti che sono in sacrestia e due a un Angelo et a una Madona Annuntiata tutte le quali cose erano ne' sportelli dell'organo vecchio, compreso il farli ritoccare e vernizare al Cavedoni, in tutto . L. 38 —

E adi 30 detto, per una cornice con il suo telaro fatta fare al Salvatore sopra la Porta che va in coro e ritoccarlo al Cavedoni in tutto. . . . . 10 —

E adi 10 febraro spesi per occasione delli 4 quadri del Miracolo posti in Coro sotto le finestre cioe per far segare regoli et assi per far telari e fodre . . . . . 3 —

Per pittura alli 4 Pittori . . . . . 480 —

“ 1623.

Ali 14 Agosto al sig. Giacinto Gilioli Pittore per la parte del frate Angelico per far la Tauola della Conversione di S. Paolo de' fratelli Commessi . . L. 66. 18

“ 1624.

“ Spese fatte nella Capellina picciola dell'Angelo Custode.

Adi 9 Settembre a Andrea Guerra per l'ornamento di gesso con le sue cornici intorno la Capella . . . . L. 50 —

Adi 30 Settembre per tanti pagati a m. Gio. Filippo per una Ancona dell'Angelo Custode di mano di Giulio Morini. 50 —

“ 1625.

Adi 23 Dicembre per un recinto di legno intagliato per la tauola di pittura di Gierolamo da Carpi et per congiungere detta Tauola insieme e metterla in opera a Francesco Martini intagliatore . L. 120 —

E pagati a Mario pittore per far certe pitture nel congiungere detta Tauola. 15 „

Seguono le spese per tutte le altre cappelle, ma non vi sono ricordati altri artisti.

#### VIII.

*Architetti, scultori, pittori, miniatori e orefici ricordati in atti giudiziari di Bologna. (sec. XIV-XVII).*

Nella serie dei documenti giudiziari e in altre carte che accenneremo dell'Archivio di Stato di Bologna trovansi spesso ricordati, o come parti o come testimoni, artisti che abitavano in Bologna. Crediamo utile darne un elenco per ordine cronologico, sapendo come spesso anche una sem-

plice data indicante la presenza di un artista in una città possa essere un punto di partenza per le ricerche degli studiosi.

#### ARCHITETTI.

1417. Fioravanti Bartolomeo di Ridolfo, padre di Aristotile.  
1430. Fioravanti Aristotile.  
1440. Fioravanti.  
1538. Della Porta.  
1603. Guerra Francesco (*nei fasc. di Trib. Civ.*).

#### SCULTORI E TAGLIAPIETRE.

1469. Marsilio di M<sup>o</sup> Antonio, tagliapietre.  
1490. Giacomo, fabbricatore di sculture in gesso.  
1504. Bargellini Sigismondo, scultore.  
1538. Stefano detto *Cattabriga* e  
1538. Milani Sebastiano, entrambi tagliapietre.  
1540-43. Dalle Colonne Giacomo di Venturino, tagliapietre.  
1649. Giovanni, scultore.

#### PITTORI.

1347. Alberto.  
1380. Guglielmo e  
1380. Simone.  
1384. Bartolomeo d'Antonio da Mantova e  
1384. Marco di Corradino da Brescia e  
1384. Bernardo di Paolo.  
1386. Guglielmo.  
1394. Zanino Franceschino di Venezia.  
1394. Michele.  
1396. Avanzi Jacopo (*Vacchette di atti criminali*).  
1398. Guiducci Sandro.  
1408. Francesco di Pietro da Milano.  
1408. Jacopo di Pietro.  
1445. Ruggero.  
1449. Negri Andrea del qd. Pietro da Venezia.  
1450. Orazi Orazio, pittore, del qd. Jacopo, pure pittore.  
1452. Tommaso del qd. Alberto.  
1452. Masaccio.  
1458. Gentile del qd. Orazio <sup>1</sup> e  
1458. Jacopo di Michele.  
1458. Alessandro d'Orazio.  
1461. Gentile del qd. Orazio.

<sup>1</sup> È probabilmente della famiglia Orazi, che nella seconda metà del quattrocento e principio del cinquecento contò moltissimi pittori a Bologna.

1461. Stefano di Galeazzo.  
 1462. Gio. Francesco da Rimini.  
 1469. Tomaso d'Alberto.  
 1470. Jacopo di Biagio.  
 1472. Bartolomeo di Cristoforo.  
 1474. Frappanti Bartolomeo del qd. Nanni.  
 1476. Jacopo di Filippo.  
 1476. Gio. Battista.  
 1477. Francesco di Bartolomeo.  
 1482. Lanfranchi Tommasino.  
 1484. Battista del qd. Benedetto.  
 1485. Baldassarre del qd. Bartolomeo di Modena.  
 1485. Costa Lorenzo.  
 1485. Marco di Manfredo da Carpi e  
 1485. Tommaso.  
 1485. Guglielmo.  
 1487. Gentile di Giacomo Antonio.  
 1488. Girolamo e  
 1488. Zanobi.  
 1488. Costa Lorenzo.  
 1488. Girolamo di m° Gentile di m° Orazio (Orazi).  
 1488. Francesco da Cortona.  
 1489. Carlo del qd. Bartolomeo.  
 1489. Costa Lorenzo del qd. Gio. Battista.  
 1489. Negri Zaccaria di Carpi.  
 1490. Girolamo di m° Gentile di m° Orazio (Orazi).  
 1490. Costa Lorenzo.  
 1490. Signori Ercole e  
 1490. Francesco di Giorgio.  
 1494. Matteo.  
 1494. Antonio di Crevalcore.  
 1494. Bartolomeo da Firenze.  
 1495. Astorgio del qd. Bartolomeo.  
 1496. Antonio di Lionello.  
 1497. Brocchi PP. di Imola.  
 1497. Costa Lorenzo.  
 1449. Pietro da San Marino.  
 1501. Tarlati Jacobo.  
 1501. Silvestro.  
 1502. Gentile di Orazio (Orazi).  
 1502. Pasino di Lodovico.  
 1502. David del qd. Bono.  
 1502. Ostesani Gio. Battista.  
 1503. Giorgio di Cristoforo.  
 1503. Pasino di Lodovico.  
 1503. Dalle Cusidure Francesco.  
 1505. Orazi, pittore.  
 1505. Aspertini Amico.  
 1507. Primaticci Giovanni.  
 1507. Matteo.  
 1507. Domenico di m° Francesco.

1509. Sebastiano.  
 1510. Barbieri Antonio.  
 1510. Mazanti Annibale.  
 1510. Costa Lorenzo del qd. Gio. Battista.  
 1511. Costa Lorenzo.  
 1513. Mazanti Annibale.  
 1513. Barbieri Antonio.  
 1515. Benedetti Battista.  
 1515. Dalle Cusidure Francesco e  
 1515. Giorgio di Cristoforo.  
 1517. Jacobo.  
 1517. Gio. Maria del qd. Antonio da Verona.  
 1517. Paglini (o Pagini) Gio. Battista.  
 1518. Pipini Biagio.  
 1519. Banzi Ercole.  
 1520. Giovanni da Chiavenna.  
 1522. Giorgio del qd. Lippo.  
 1523. Orazio.  
 1530. Bartolomeo.  
 1531. Borghesi Giovanni del qd. Francesco.  
 1532. Tedeschi *alias* dei Bambini Alberto di Modena.  
 1536. Cazzani Antonio,  
 1537. Campagna Lodovico Nicola.  
 1538. Giovanni di Pietro.  
 1548. Pagani Evangelista.  
 1549. Conti Bartolomeo.  
 1549. Righetti Pellegrino.  
 1555. Da Panico Gherardo.  
 1654. Alessandro del qd. Giovanni Tiarini.

MINIATORI.

1425. Giovanni di Cristoforo.  
 1434. Giovanni del qd. Cristoforo.  
 1458. Jacobo di Antonio.  
 1471. Domenico.  
 1476. Dalla Lobia Pietro.  
 1493. Ottolino.  
 1518. Dalmiano.  
 1522. Domenico.

ORFICI.

- 14.. Bonvisini Bartolomeo di Jacopo e Pietro Rossi.  
 1459. Primaticci Francesco.  
 1472. Simone.  
 1490. Girolamo di m° Gentile.  
 1493. Francesco.  
 1538. Gian<sup>2</sup> Francesco di Boggio e  
 1538. Orazio degli Amati.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

## Documenti inediti

su Benvenuto Cellini.

Uno dei difetti attribuiti dagli storici al Cellini nella originale descrizione della sua vita è quello di essere poco veritiero, e ciò specialmente per lo attribuirsi che si fa d'avere ucciso il Borbone. Or bene, se tale mancanza può dirsi per le non certe prove di quel fatto, altri documenti invece c'indicano la veridicità del suo dire. Così laddove il Cellini scrisse <sup>1</sup> che Clemente VII lo creò maestro delle stampe della zecca, e ne consegnò il motuproprio al Datario, è fatto verissimo, come lo prova il detto motuproprio (Doc. I) da me rinvenuto nell'Archivio segreto vaticano. Come è altresì vero che tale carica rendeva, così al suo scrivere, scudi sei al mese, e ciò per altro documento rinvenuto nell'Archivio medesimo.

Più tardi il Cellini scrive <sup>2</sup> che chiese a Clemente VII un mazzieri, officio che gli fu accordato e che rendeva annui scudi duecento. Anche di questo officio di mazziere, detto anche "serviens armorum", ed erano quelli che nelle pubbliche funzioni precedevano il papa con mazze o verghe a guisa di littori, troviamo il motuproprio d'investitura (Doc. III). Altra prova della sincerità del Cellini.

Finalmente lo stesso Cellini scrive <sup>3</sup> che a mezzo di Latino Giovenale de Manetti ebbe da Paolo III nei primi del suo pontificato il salvacondotto per l'uccisione di Pompeo da Capitaneis. Anche questo salvacondotto (Doc. IV) dell'ottobre 1534 sono lieto di potere presentare a discarico del Cellini.

E che Paolo III munisse il Cellini di salvacondotto onde farlo lavorare e renderlo utile nella sua arte, lo prova il Documento V, che è un mandato di pagamento al Cellini stesso per lavori da questo eseguiti nella fine del 1534.

E con questo, con piacere, rendo omaggio alla verità del Cellini.

Roma, 31 ottobre 1894.

FRANCESCO CERASOLI.

### DOCUMENTO I.

(Arch. seg. Vaticano Divers. Cam. vol. 79, fol. 138).

Clemens pp. VII.

Motu proprio Etc. Dilecto filio Benvenuto Jo. Cellini aurifici florentino. De acuitate ingenij vir-

<sup>1</sup> Sua vita per il CARBONE. Milano, 1871, p. 81.

<sup>2</sup> Loc. cit., p. 96.

<sup>3</sup> Loc. cit., p. 129.

tute probitate et solerti scientia tua confidentes accipientes te favore prosequi gratioso officium conficiendarum stamparum cudendi monetam pro tempore in zeccha alme urbis nostrae indigentium cum honoribus oneribusque emolumentis consuetis elargimur ac in stampatorem nostrum et zecche alme Urbis nostrae cum eisdem honoribus et emolumentis solitis constituimus et deputamus quatenus stampas cudendi monetam in eadem zeccha nostra pro tempore necessarias pro tempore conficere possis et valeas, facultatem et potestatem concedimus, mandantes propterea Dilectis filiis Presidentibus et Clericis Camere nostre ut sub indignationem nostre pene te in prefatum stampatorem recipiant et admittant, recipique et admitti mandent prout per presentes nos admittimus et mandamus ac de fructibus et emolumentis solitis et consuetis responderi faciant: contradictores per censuram ecclesiasticam appellatione remota firmiter compescendo, inhibentes propterea omnibus ad quos spectat ne sub similiter indignationem nostre pene aliquas stampas in zeccha nostra prefata nisi per manus dicti Benvenuti recipiant et admittant aut descuper moneant cudere audeant vel presumant. Non obstantibus constitutionibus et ordinationibus apostolicis ceterisque contrariis quibuscumque. Fiat ut petitur. Et cum absolute a censuris ad effectum presentium et de concessione, facultate gratia mandato inhibitione et receptione predictis et quod presens sola signatura sufficiat ac ubique fidem faciat regula in contrarium non obstante, et si videbitur litteras in forma Brevis expediri possint, et ad nostrum et Sedis Apostolice beneplacitum dumtaxat.

Dat. Rome apud sanctum Petrum sexto decimo Kalend. Maij anno sexto (1529).

### DOCUMENTO II.

(Divers. 80, fol. 174).

Spectabilibus viris D. Bernardo de Braccijs, Ciriaco de Mattheis et Sebastiano de Saulis Dohanarum alme Urbis Dohaneriis de mandato et auctoritate Etc. committimus et mandamus ut de pecuniis dictarum dohanarum solvatis Duc. XII auri de Camera de Juliis X pro qualibet ducato Magistro Benvenuto Jo. Cellini aurifici florentino Magistro stamparum zecchae Romane pro sua provisione dourum mensium sexto decimo Kal. Maij proximi preteriti juxta datam Motus Proprij sibi desuper per SSMm D. N. signati inceptorum, et die

XVIJ presentis mensis finiendorum, quos sic salutos in computis vestris admitti faciemus.

Dat. Rome in Cam. Ap. Die V. Junij 1525, Pontif. Dñi Clementis pp. VII. anno VI.

A Card. Camerarius

Visa A. Pistoriensis  
Verisius.

(In margine:) Magro stamparum zecchae solutio provisionum duorum mensium Duc. 12.

(Fol. 180. Altro mandato per il luglio 1529).

DOCUMENTO III.

(Arch. seg. Vatic. Divers. 89, fol. 30 v.).

Motu proprio. Dilectum filium Benventum de Celinis laicum Florentinum gratioso favore prosequi volentes officium Servientis armorum quod quomodam Magister Petrus de Eugubio sartor dum viveret obtinebat in Ro: curia vacante cum omnibus juribus honoribus oneribus emolumentis suis solitis et consuetis apostolica sibi auctoritate concedimus et assignamus ac eundem Benventum in locum dicti quondam Petri quo ad hujusmodi officium substitutum et subrogamus nec non aliorum serventium armorum numero et consortio favorabiliter aggregamus eumque ex nunc ad dictum officium ejusque liberum exercitium ac honores et emolumenta ac onera predicta in locum dicti petri recipiendum et admittendum fore ac recipi et admitti debere nec non de emolumentis predictis sibi responderi debere decernimus et mandamus ut moris est non obstantibus quibuscumque litteris apostolicis de loco seu locis primo vacaturis quibusvis personis et cujuscumque dignitatis et preheminentie existentis etiam motu proprio et certa scientia ac privilegio indulto officio servientis armorum hujusmodi super reductione muneris ejusdem officij ad certum numerum limitatum et quibusvis aliis de necessitate exprimendis per S. V. et predecessores nostros quolibet concessis quibus omnibus illorum tenores ac si de verbo ad verbum presentibus inserentur illis alias in suo rebore permansuris presentibus pro expressis haberi specialiter et expresse derogare ac illorum omnium vim et effectum quo ad omnia premissa suspendere et ad predicta nullatenus se extendi debere decernere et declarare placeat, statutis quoque et consuetudinibus dicti officij etiam juramento roboratis, ceterisque contrariis quibuscumque. Fiat ut petitur.

Et cum absolute a censuris ad effectum et de consensu assignatione substitutione surrogatione

aggregatione admissione decreto et mandato premissis ut supra et quod presentis supplicationis sola signatura sufficiat et ubique tam in judicio quam extra fidem faciat absque alia desuper litterarum expeditione fiat.

Dat. Rome apud s. Petrum XVIII. Kal. Majj an: octavo. (1531).

F. De Attavantis.

DOCUMENTO III-A.

(Id. fol. 32).

Cum S. D. N. Clemens divina providentia pp. septimi Benvenuto de Celinis... in officium unius ex servientium armorum nuncupatum... subroga-verit.

De mandato Etc. vobis scalcho et Thesaurario et aliis sevientibus armorum ae aliis officialibus ad quos spectat... tenore presentium mandamus,.. quatenus prefatus Benventus... in dicto officio admittatis. Etc.

Dat. Rome in Cam: Ap. Die. XV. Aprilis 1531.

DOCUMENTO IV.

(Divers. 93, fol. 217).

Et cum sicut eadem expositio subjungebat de premissis ab intimis doleas, timeasque propterea ab officialibus in rom: eu. existentibus in futurum non molestari seu capi; desideresque ad melioris vite frugem redire et te cum fisco componere ac pacem cum heredibus defuncti pertractare nobis humiliter supplicari fecisti ut tibi de aliquo opportuno salvoconducto providere dignaremur. Nos qualitates dicti homicidi considerantes tuis in hac parte supplicationibus inclinati de mandato et auctoritate nostri camerariatus officij tibi plenum et liberum salvoconductum in alma Urbe commorandi standi pernoctandi ac per alia quemcumque S. R. E. mediate vel immediate subiecta loca conversandi tenore presentium ad annum a data presentium computandum concedimus et gratiose impartimur. Mandantes universis et singulis alme Urbis et dictorum locorum gubernatoribus, locatenentibus, bari-sellis, marescalcis et executoribus quorumcumque nomine nuncupatis quatenus tu dicto tempore durante occasione premissa realiter vel personaliter non molestent, sub excommunicationis et mille ducatorum auri Cam: Ap: applicandorum penis, irritum et inane decernentes si secus a quoquam

scienter vel ignoranter contigeret attemptari premissis ac constitutionibus et ordinationibus apostolicis presertim contra homicidas editis. Ceterisque contrariis non obstantibus quibuscumque. Dat. Rome in Came: Ap. die X Octobris 1534.

Visa Philippus Cam: Ap. Decanus

Visa Jo. Gaddus Cam: Ap. Clericus

Visa Fabius Arcella Cam. Ap. Clericus.

Visa U. Terdonensis Cam. Ap. Clericus.

Augustinus Spinula Card. Camerarius

Dilecto nobis in Christo Benvenuto Cellino aurifici de Florentia salutem Etc. Exponi nuper in Camera Apostolica fecisti quod licet semper ab illecebris in quantum humana fragilitas postulat te abstineris nihilominus dum alias retroactis temporibus tu unum serventium armorum et alterum de la zeccha officia obtineres ac tuis virtutibus mirum in modum gratus fe: re: Clemente VII. pont. max. existeres indeque ultra ducenta scuta anno quolibet in proventibus percipies. quidam Pompejus de Capitaneis aurifex Urbis habitator emulus et ultramodum jamdiu tibi malevolus ita calumniose coram prefata D. Clemente VII. se agens ut idem Clemens ita tibi gratus in odium et displicentiam ab inde in posterum te se exhibuerit, quo factum extitit ut officio zecche hujusmodi privatus et officium serventium armorum vendere coactus fueris, quae omnia tam notoria apparere asseruisti ut fere nulla alia prolatione indigeant. Et propterea per plures personas eundem Pompeum moneri fecisti et ab ulteriori injuria tecum desisteret quae monita eidem Pompeius prave faciendo diebus proxime decursis transiens ante

tuam apothecam, de te subirdendo (*sic*) tu tunc veteres injurias et plagas commemorans nec valens iram tuam temperare eundem Pompejum insequens ipsum in gula et dorso duobus vulneribus affecisti ex quibus incontinenter mortuus fuit et est.

DOCUMENTO V.

(Divers. Ar. S. Vat., Vol. 98, fol. 22).

In margine "Mandatum pro Benvenuto Cellino. A. Spinula. Camerarius,"

Rev<sup>do</sup> in Chisto patri D. Ascanio Parisano Episcopo Ariminensi S. D. N. pp generali Thesaurario salutem. presenti et tenore presentium committimus et mandamus quatenus de pecuniis Cam: Ap: per manus spectabilium virorum D. Bindi de Altovitis et sociorum, illarum generalium depositariorum solvi faciant D. Benvenuto Jo. Cellini aurifici scuta quinquaginta auri de sole pro manufactura plumbi apostolici. Item scuta similia alia quinquaginta pro stampis zecche alme Urbis per eundem Benvenutum cum impressione insignia prefati S. D. N. pp confectis. Item scuta similia decem et octo per eundem provisione impressoris zecche trium mensium preteritorum ad rationem sex scutorum pro quolibet mense quas summas in vestris computis admitti faciemus.

Dat. Rome in Cam: Ap: die V. Januarij MDXXXV. Pontificat. D. N. Pauli III. anno primo

A. Card. Camerarius

Do. de Juvenibus.

## RECENSIONI

**Catalogue descriptive and historical of the Pictures and Sculpture in the Corporation Galleries of Art. Glasgow,** compiled by JAMES PATON. — Glasgow, 1892.

**Kleine Galeries'udien Neue Folge.** Von D<sup>r</sup> THEODOR VON FRIMMEL. — Die Gemäldesammlung in Hermandstadt. Wien, Verlag von Gerold und C<sup>o</sup>, 1894.

Non si tratta che di due cataloghi, ma entrambi ci giungono benvenuti, come libri informativi, trattati con cura e secondo le vedute della moderna critica. Vi apprendiamo se non altro che anche in lontane regioni, dove forse meno si crederebbe, si trovano mecenati e studiosi dell'arte che hanno lasciato traccia onorevole della loro cultura.

Entrambe le Gallerie qui contemplate debbono la loro origine a privati cittadini, raccoglitori di opere d'arte, i quali vollero ricordarsi nelle loro disposizioni testamentarie delle loro città native, lasciando alle medesime delle raccolte, in seno alle quali si trovano molte opere degne di essere osservate e studiate.

E incominciando con quella di Glasgow in Iscozia, che gode di buona fama, ci pare che meriti di essere riferito il tenore della disposizione colla quale il suo principale fondatore le volle dare vita, pel modo assennato con cui si è espresso: "Io — egli vi dice — Archibald M<sup>c</sup>Lellan, fabbricatore di carrozze in Glasgow, considerando che per trenta anni ho speso buona parte del mio tempo d'ozio nel fare una raccolta di dipinti, da servire ad illustrare il lato caratteristico e il progresso delle varie scuole di pittura in Italia, Germania, Spagna, Paesi Bassi e Francia, dal rinascimento dell'arte nel xv secolo in poi; e stimando che, per imperfetta che sia qualsiasi simile raccolta formata da un privato, possa essere di qualche utilità a coloro che sono desiderosi di studiare il progresso dell'arte; e desiderando parimenti che ciò abbia ad essere fatto per costituire una fondazione da essere

successivamente aumentata e completata, mercè le contribuzioni di coloro che hanno maggiori mezzi e migliore giudizio per scegliere pregevoli esemplari delle rispettive scuole; ed essendo compreso dalla persuasione che lo studio di tutto quanto ha attinenza colle belle arti, deve riescire a sicuro fine nell'elevare e raffinare lo spirito di ogni classe sociale, nel mentre ha pure intima connessione colla prosperità manifatturiera e mercantile di questa comunità, per questi vari motivi — in vista delle mie diuturne relazioni con Glasgow e colle sue varie pubbliche rappresentanze, e come umile testimonianza della mia affezione a' suoi abitanti e del mio desiderio di contribuire al loro benessere e alla loro edificazione per quanto sta in mio potere di promuoverli — ho deliberato di consacrare la detta mia raccolta all'uso del pubblico, prendendo gli opportuni accordi, a tal uopo e per quanto spetta alla esposizione delle opere d'arte, coi custodi (Trustees), esclusivamente incaricati della relativa conservazione ed amministrazione. „

Il benemerito legatario, dopo avere costruito apposito edificio atto ad accogliere la raccolta, morì nel 1854, e dal 1856 in poi essa è aperta al pubblico. Nè rimase frustrato il suo voto, che il suo esempio avesse a suscitare altri legati di privati, come si rileva da quanto viene riferito nella prefazione al catalogo, altre donazioni cospicue essendo state fatte realmente negli anni seguenti.

Fatto sta che il Museo artistico di Glasgow ora contiene non meno di 561 opere d'arte, escluse quelle della statuaria, costituite queste alla loro volta da una quarantina di capi, quasi tutti di artisti moderni. Vi troviamo tuttavia noverata una piccola Venere seduta, che viene ritenuta quale opera di Giov. Lorenzo Bernini.

La pittura italiana deve porgere parecchi esempi

prelibati, come basterebbe ad assicurarcene *de visu*, starei per dire, quella parte di essi che apparisce nel catalogo fedelmente interpretata in riproduzioni fotografiche. Primeggia per ingenua finezza una tavola a guisa di predella, rappresentante la Natività di N. S., opera certamente delle prime, eseguita da quel simpatico e nobile artista che fu Francesco Francia. Dell'interesse speciale che ha per la storia

certo che vedrebbe ritornare quel dipinto in condizioni ben altrimenti gradite.

Nella scuola veneta figurano varie opere importanti di egregi artisti.

In primo una vasta tela, larga più di 12 piedi, alta più di 9, aggiudicata, e ben a ragione, alla scuola di Giov. Bellini. La riproduzione che ne diamo nella qui unita figura ci dispensa dal de-



FIG. 1. - MADONNA E BAMBINO IN TRONO, CON SANTI

(Nella Galleria di Glasgow)

dell'arte questo quadretto, ci riserbiamo di riparlare altrove. Quello che non possiamo fare a meno di osservare fin d'ora si è che l'armonia di quell'opera, da noi già osservata in una esposizione temporanea a Londra, è spiacevolmente turbata dallo stato in che si trova il dipinto stesso in conseguenza di un preteso restauro subito parecchi anni or sono. Non vi ha dubbio che se questo fosse rimosso da una mano pietosa e bene sperimentata e con opportuno tatto fosse rimediato il danno sofferto, la modesta predella tornerebbe a manifestarci l'incanto suo primitivo. Ci pensi l'onorevole Direzione, quand'anco all'uopo occorresse rivolgersi fuori di paese, ed è

scrivere il soggetto. L'autore del catalogo non trascura di comunicare i diversi giudizi, per verità alquanto disparati, che corrono intorno al medesimo fra gl'intelligenti. Incominciando col Waagen, l'antico direttore della Galleria di Berlino, egli non si peritava di attribuire il dipinto al Giorgione, facendone nientemeno che *the most important existing work of this master*. Sir Charles Robinson alla sua volta, mentre osserva che da taluno fu proposto il nome di Giov. Cariani, si sentiva inclinato, benchè con qualche riserva, di attribuire il quadro a qualcuno della famiglia Montagna, soggiungendo: senza dubbio col processo del tempo



Fig. 2. - NOSTRO SIGNORE FRA I SANTI PIETRO E ANDREA, DI ROCCO MARCONI

(In San Giovanni e Paolo a Venezia. Da una fotografia di D. Anderson)

il vero autore ci si vorrà palesare. Viene di seguito poi il parere del signor Walter Armstrong, il direttore della Galleria di Dublino, il quale ricorre ad altro fra i discepoli di Giov. Bellini, v. a d., proporrebbe il nome di Nicolò Rondinello da Ravenna.

Conchiude l'autore del catalogo dichiarandosi in favore di Bartolomeo Montagna, trovando che la composizione e la maniera si accordano assai bene con la grande pala di quest'ultimo nella Pinacoteca di Brera.

Tanta discrepanza intorno ad un'opera così complessa e ricca di svariati motivi ha qualche cosa di scoraggiante per chi si compiace riporre la sua fiducia nei risultati della critica dell'arte, dovendosene dedurre, o che gli autori dei diversi giudizi siano andati a tastonare in cerca della esatta denominazione, o che l'opera per sé stessa non riveli tratti caratteristici sufficienti per potere essere classificata con precisione. Ciò forse potrebbe dipendere anche dallo stato del quadro che difficilmente sarà sfuggito al fato cui si trovarono assoggettati, per così dire, tutti quanti i quadri antichi, quello cioè di avere rimesso o tutto o parte del loro aspetto originale per opera dei restauratori. Premesso tutto ciò io vorrei pure azzardare una proposta intorno alla grande tela di Glasgow di che si ragiona, per quanto temerario si abbia a ritenere un giudizio basato sopra una mediocre fotografia. Dunque, o io m'inganno, o mi pare scorgervi degli indizi accennanti a un pittore del genere del veneto Rocco Marconi. In proposito mi appoggierei principalmente sulla figura del San Pietro, quella che si vede all'estremità sinistra. O non vi è in essa una notevole affinità di tipo con quella di un altro San Pietro autentico del Marconi, quello cioè che apparisce, in espressione di estasi quasi analoga, nella sua nota pala di San Giovanni e Paolo in Venezia? <sup>1</sup>

Anche il tipo del San Giovanni è quale credo avere riscontrato in altri dipinti dello stesso buon colorista. La sinistra di lui protesa colle lunghe dita non trova un certo riscontro in quella del Cristo benedicente nel quadro suindicato di Venezia? Crederei che anche i panneggiamenti delle figure in origine (ora forse rammolliti dal restauro) saranno stati simili nei due quadri negli andamenti delle pieghe, e così pure il fondo a paesaggio coi

suoi fronzuti alberi pendenti. Comunque sia piaciemi porgere qui unite le riproduzioni dei due quadri, sia per far conoscere la bella composizione di quello di Glasgow, sia perchè altri veda se c'è qualche fondamento nel loro confronto (fig. 1 e 2).

Più importante problema sarebbe quello offerto da un dipinto rappresentante l'Adultera condotta davanti a Gesù Cristo e che viene attribuito al Giorgione. A detta del direttore della Galleria esso è molto più profondo e splendido di colorito che non l'analogo soggetto appartenente alla Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo, da lui pure osservato, e mostrerebbe maggiore spirito di quello. Egli si dichiara convinto inoltre, come si compiace di scrivermi, che colui ch'ebbe a dipingere il noto *Concerto del Salon carré* al Louvre è stato pure l'autore del quadro di Glasgow. Rinarrebbe allora da ritenere che l'originale di Giorgione a Glasgow fosse stato mutilato all'estremità destra per lo passato, mentre in quello di Bergamo, che sarà una copia, l'Adultera comparisce tutta intiera e dietro lei evvi un uomo di più. Di ottimo effetto appariscono nella riproduzione fototipica altri due quadri veneti, cioè due ben composte Sacre Famiglie in aperta campagna, l'una registrata per opera di Bonifacio Veronese, al quale certamente non appartiene, mentre apparisce di un tono più argentino di quello che sogliamo trovare ne' suoi dipinti, l'altra generalmente ritenuta per opera originale di Tiziano.

Anche i Fiamminghi e gli Olandesi sono bene rappresentati, come già basterebbero a dimostrarlo le illustrazioni grafiche inserite nel catalogo. Vogliamo rilevare fra questi due quadri almeno, che trovano i loro riscontri fra noi, cioè in primo luogo una Madonna che dà il seno al Bambino seduta accanto ad una ornata fontana zampillante, che viene indicata quale originale di Giov. Gossaert da Mabuse in confronto di analogo antico dipinto della Ambrosiana a Milano, e il ritratto di Rembrandt da sé stesso, molto simile per lo meno ad altro ritratto, per verità alquanto più triviale, appartenente al Museo artistico municipale di Milano.

E con ciò, ben inteso, non abbiamo neppure sfiorato la Galleria di Glasgow.

\* \* \*

Dal catalogo compilato dal dott. Frimmel apprendiamo che una ragguardevole raccolta si trova pure nella remota capitale della Transilvania. Anche questa deve la sua origine ad un legatario be-

<sup>1</sup> Nel cartellino quivi l'autore ha segnato il nome: ROCHVS MARCONVS.

nemerito, un antico e potente governatore di quella contrada, il barone di Bruckenthal, morto nel 1803.

Il trovarvisi, come osserva l'autore del catalogo, alcune opere di rango primario, basterebbe a richiamare l'attenzione del pubblico degli amatori anche su questa quadreria. Essa contiene inoltre una quantità di opere di maestri rari, per cui acquista interesse poi uno studio intimo della pittura. Sono nientemeno che 1100 i capi che vi si enumerano. Prevalgono gli Olandesi e i Fiamminghi, fra i quali si trova un ritratto di quel raro artista che fu Giovanni van Eyck (catalogato sotto il nome A. Ditrer), e due del celebre Memling. Fra i seguaci ed imitatori di Rembrandt troviamo rammentato il Jan Victor le cui opere sono abbastanza rare a trovarsi.

Gli Italiani sono in numero di 200 circa, ma non vi figurano artisti di speciale importanza, ad eccezione di uno tuttavia che non vuole essere dimenticato. Questi è Lorenzo Lotto, del quale la Galleria possiede un'opera originale e segnata del nome dell'autore.

Il Frimmel la qualifica senza esitazione per la perla del riparto italiano. L'immagine ch'egli ce ne dà mediante uno schizzo preso da alcuni particolari del dipinto ci persuadono affatto. Il soggetto è quello altre volte trattato dal pittore e molto usato a' suoi tempi, quello cioè del San Girolamo in atto di penitenza. È una tavoletta di legno dolce, alta m. 0.55, larga 0.43, di mediocre conservazione. Il santo è rappresentato sopra un fondo a boscaglia, in atteggiamento molto animato, quale siamo soliti vederlo nelle numerose sue opere che non appartengono a' suoi più verdi anni, ma nei quali egli sempre rivela la sua natura viva ed originale. Se sia lo stesso quadro che l'anonimo Morelliano vide già in casa di Dom. del Cornello a Bergamo può darsi, ma non si può asserire con certezza.

G. F.

AVV. PIETRO GIANUZZI. **Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche.**

Richiamano sempre la nostra attenzione quegli scritti che servono a fare riflettere il lettore, nel caso concreto poi a spingerlo ad ulteriori ricerche intorno a un dato soggetto. Chi ama i nostri grandi artisti e fra questi uno così riccamente dotato di qualità originali quali il Lotto, non può se non sentire stupefatto la sua curiosità da una memoria

quale la suindicata, dove l'autore prende occasione dalla scoperta di un libro di note di Lorenzo Lotto (scoperta da lui fatta fino dal 1885), per enumerare le opere del pittore, eseguite per o nelle Marche. La memoria è concepita in forma di lettera aperta, diretta al signor Anselmo Anselmi di Arcevia e da lui pubblicata per esteso in 38 pagine del suo periodico *Nuova Rivista Misena* (fascicoli 5 e 6, anno VII, 1894). Una impressione generica che non possiamo a meno di provare dalle informazioni che vi sono contenute, si è quella della meraviglia per le numerose testimonianze della grande attività e versatilità del nostro egregio pittore, ma in pari tempo di un sincero rincrescimento che la maggior parte delle opere rammentate siano non solo disperse, ma in gran numero probabilmente del tutto perdute.

Seguendo l'ordine del tempo il Giannuzzi incomincia ad enumerare quello che del Lotto si trova tuttora a Recanati, dove sono rimaste se non altro sempre cinque opere di pittura. Prima di tutte la deliziosa ancona a sei riparti del 1508, fatta per l'altar maggiore di San Domenico, artisticamente una delle più accurate e pregevoli ch'egli abbia mai dipinte. In proposito è significativo, come indizio dei tempi, che i frati di San Domenico si fossero rivolti al comune recanatese perchè concorresse con un sussidio alla spesa occorrente pel compimento dell'opera e che questo fosse stato concesso nella somma di 100 fiorini. I sei riparti suaccennati, secondo crede il G., dovevano essere circondati da quindici altri, certamente in piccole dimensioni, rappresentanti i Misteri del Rosario; erano oltre a ciò muniti di tre tavolette formanti la predella dell'ancona, lodate anche dal Vasari, come *cosa rara*, e rappresentanti quella di mezzo "quando Santa Maria di Loreto (cioè la Santa Casa della Vergine) fu portata dagli Angeli dalle parti di Schiavonia, dove ora è posta; „ le due laterali "San Domenico che predica, colle più graziose figure del mondo, „ e "Papa Onorio che conferma a San Domenico la Regola. „ Queste tavolette assai probabilmente sussistono tuttora, poichè essendo state staccate dall'ancona quando questa fu levata dal suo posto d'origine, ne avremo fatto lucro indubbiamente o per *fas* o per *nefas* quelli cui erano affidate le cose del convento e della chiesa. Se il presente possessore, il quale difficilmente si troverà fra di noi, od altri per esso volesse darcene contezza, ben lo proclameremmo benemerito degli studi artistici intorno a tanto autore in ispecie.

Dove il Gianuzzi espone una congettura altrettanto nuova quanto ardita, a dir vero, si è quando, interpretando un certo passo oscuro di un latino alquanto strapazzato nel documento concernente le trattative dei Frati col Comune, crede poterne inferire che il Lotto, otto o dieci anni prima, lo che equivarrebbe a dire già verso il 1496 o il 1498, fosse stato a Recanati e vi avesse eseguito dei dipinti.<sup>1</sup>

Il passo è davvero poco esplicito e parmi indichi al più che il giovane pittore, che vuolsi nato fra il 1476 e l'80, avesse portato seco a Recanati qualche suo lavoro anteriormente fatto, probabilmente per mostrare di che cosa fosse capace, e null'altro. Di certo poi s'inganna il Gianuzzi nel volere riportare a tempo tanto remoto, cioè alla fine del xv secolo l'affresco del Lotto nella stessa chiesa di San Domenico, rappresentante San Vincenzo Ferrer in una gloria di angeli. Tutto al contrario in codesta opera accenna ad una creazione nella quale l'artista si trovava già sciolto dalla tradizionale rigidità del Quattrocento e ben avviato nella sua propria maniera piena d'estro e di movimento. Asserzione questa da non abbisognare d'altronde ulteriori spiegazioni a chiunque sia noto il più antico dei lavori datati dal Lotto, qual è la sua interessante tavoletta con San Gerolamo in penitenza, munita del suo nome e della data 1500, la quale fa parte della grande Pinacoteca del Louvre; opera di maniera, starei per dire secca e primitiva quanto altre mai, per quanto nel giuoco meraviglioso delle luci e delle ombre già preconizzi il maestro fra color che sanno nell'arte di vinatrice degli effetti coloristici.

Anche nell'indicazione della data di altra tavola del Lotto a Recanati, quella cioè della Trasfigurazione di N. S., credo il G. siasi ingannato ponendola a un ventennio circa dopo quella dell'ancona di San Domenico, poichè o io m'inganno a partito o ritengo altrimenti di avervi letto impresso ben parecchi anni or sono il millesimo 1512. Anche il Mündler, buon conoscitore del Lotto, nei suoi *Beiträge zu J. Burckhardts Cicerone* la proclama opera dei primi tempi. Questa pala pur troppo è

stata egualmente spogliata della sua predella dove "era espresso di mano pure del Lotto, Cristo conducente i suoi discepoli sul Monte Tabor, Cristo orante nell'Orto e Cristo ascendente al Cielo. „ E così mi si conceda qui pure d'invocare la cortese denuncia di questi altri quadretti per parte di chi ne fosse divenuto possessore, per quanto non mi lusinghi di riescire a provarla.

Vengono di poi rammentate altre opere scomparse da Recanati, da un Francesco Angelita citate in un suo libro di storia di quella città, ma sgraziatamente di una sola è indicato il soggetto, ed è quello di una *tavoletta ritonda con suvvi l'Istoria di Loth, quando essendosi fuggito dall'Incendio di Sodoma, si giace colle figliuole, che come cosa bellissima* esso Angelita conservava nel suo studio con molti altri oggetti d'arte. In proposito ci deve ricorrere alla mente simile soggetto presentato tuttavia in una tavoletta quadrata che fu sempre attribuita al Lotto e trovasi oggi nel Museo artistico municipale di Milano.

Ben a ragione il G. qualifica dipoi per *stupendo quadro* del suo artista la grande pala tuttora munita della sua condegna cornice architettonica a ornati d'oro su fondo turchino, la quale si mira sul grande altare nella chiesa di San Giusto presso Macerata. La grande scena della Crocefissione colle sue numerose ed animate figure è condotta con una maestria, anche per quel che concerne il ritratto del committente il quale vi è introdotto come devoto (il vescovo Nicolò Buonafede), da meritarsi un'apposita visita da ogni viandante che sente dei palpiti per l'arte seria ed elevata. Creato il Buonafede vicelegato della Marca nel 1520 è a presumersi che intorno a quegli anni il Lotto v'abbia condotto la sua pala.

Verrebbe ben più tardi quella della remota borgata di Cingoli, nella quale io stesso ebbi a rilevare la data MDXXXIX col nome L. LOTVS (data non riferita dal G., non avendo veduto il quadro) nella quale l'artista col suo fare festoso e ricco di idee peregrine volle illustrare il fatto della Istituzione del Rosario.

Ha sulle punte delle dita invece l'erudito avvocato i suoi dieci quadri tuttora custoditi nel palazzo maggiore di Santa Casa a Loreto. Di alcuni di questi gli consta averli il Lotto portati a Loreto da Venezia. Non vi sarebbe compreso tuttavia uno, *ab antico* qualificato per *Natività del Signor finta di notte*, il quale forse potrebbesi riscontrare in una tavola nel novero dei quadri già della Gal-

<sup>1</sup> Il passo del documento, il quale ha la data del 17 giugno 1506, è testualmente del seguente tenore:

*Super supplicatione prioris fratrum S. Dñici petentis subsidium pro Conu magni pretii per magrum L. Lotum Venetum construenda iuncta designum ostensum et de melioribus picturis que sint iste que inspiciuntur facte in iuventute vel potius adolescentia sua quam intendit facere omnino et inter alios pingere in ea advocatos Comunitatis.*



FIG. 3. - MADONNA COL PUTTINO CHE DORME, DI L. LOTTO  
(Nella Galleria di Bergamo. Fotografia Lotze di Verona)

leria Ferroni, ora esposti in un locale attiguo a quello del Cenacolo di Sant'Onofrio a Firenze.

Parecchi dei quadri tuttora esistenti in Loreto sono nominati nel libro di note del pittore stesso. Un altro buon numero invece non ci permette di arguire dove siano andati a finire. Rimane se non altro nello scorrerne la descrizione l'interesse di constatare la varietà dei soggetti trattati. Vi enumeriamo fra altro non meno di quattordici ritratti, che formerebbero da sé una Galleria delle più attraenti, se ci fosse dato di riunirla ancora, ben sapendosi che stoffa di ritrattista vi fosse in lui.

Della modestia delle sue pretese ci fa testimonianza, per citare un esempio solo, la notifica seguente, dall'aprile all'11 luglio 1552: " ritratto in grandezza naturale di Madonna Maria, vedova di messer Ant. Durante dal Monte...? Eseguito in Ancona e valutato dall'autore *tra due carissimi amici*, ossia a prezzo onestissimo, otto scudi d'oro in oro, da quella Signora, alla cui discrezione egli s'era rimesso, non gli fu pagato più che 6 fiorini e 12 bolognini. „

Più di una volta figurano le storie di Santa Maria di Loreto, ossia della Traslazione della Santa Casa.

Altri soggetti in uso a quel tempo vediamo segnalati, p. es., in una testa di San Giovanni Battista e in altre singole figure di santi, fra i quali primeggia per frequenza il tanto gradito San Girolamo penitente.

Più rari i soggetti simbolici, quantunque si sappia che il Lotto ne abbia eseguiti parecchi, tuttora sussistenti. Sotto il maggio 1550 infatti è registrato " un quadretto simboleggiante la *Virtù operativa*. Fu commesso da messer Rocco arrotatore di diamanti in Venezia, che ne diè il soggetto con cui si alludesse alla valentia dello stesso Rocco nell'arte sua, *dalla quale nasce la Speranza*. L'autore, da Ancona, dove avevalo eseguito, glielo spedì nel sopradetto mese, per mezzo di messer Giovanni Molineto; ma contro la sua aspettativa di riceverne in compenso de' diamanti (poichè avealo reputato valere circa 15 scudi, e di più nell'anno precedente, stando ancora in Venezia, allo stesso Rocco aveva donato un altro di simil grandezza esprimente *la Fortezza con Fortuna*), se lo vide mandato indietro nel giugno successivo. „

Poveri artisti, quante volte, insieme a tanti altri valentuomini non trovarono fra i loro contemporanei chi li rispettasse e li valutasse in ragione dei loro meriti! E dire che al giorno d'oggi ben

parecchie opere del Lotto si pagherebbero volentieri a prezzo di diamanti!

Ch'egli non isdegnasse all'occorrenza di por mano anche a lavori affatto manuali si ricava dal vedere menzionate anche bandiere da trombettieri, armi, gonfaloni, cartelle, armamenti, e via dicendo, tutte cose fatte per pochissimi denari.

Vorrei da ultimo notare che fra i ritratti ne trovo uno di un balestriere, in data novembre 1551, e che questo mi fa pensare a certa effigie la quale figura nella sala maggiore della Galleria del Campidoglio (n. 176). Fu il senatore Morelli il primo che la segnalò per opera del Lotto, per quanto quasi interamente rovinata, rilevando l'assurda denominazione fin qui datale di " ritratto di un monaco, del Giorgione „, laddove in realtà il rappresentato è un secolare in mezza figura, che tiene fra le mani una balestra. <sup>1</sup>

Così pure richiama la nostra attenzione la citazione di una *Madona col putin che dorme*, valutata 25 scudi e venduta in Roma, a mezzo Francesco Petrucci mercante bergamasco, nel 1551, e in proposito ci domandiamo se il compratore per avventura non sia stato un bergamasco pur esso e il quadro indicato in fine non sia quello che fa capolino nella unita figura 3, desunta dall'originale, appartenente oggi alla Pinacoteca Carrara (riparto Lochis) segnata del nome e dell'a. 1533. — È interessante in fine la comunicazione che ci fa il G. dei due atti di oblazione del pittore stesso e di ogni suo avere alla Santa Casa, essendo egli affranto e vecchio nel 1554.

La data della morte poi da ulteriori indizi verrebbe ad essere stabilita nel settembre 1556. — Ora al Morelli si è reso giustizia in Galleria e il quadro vi è classificato: " L. Lotto: Gentiluomo con balestra. „

G. F.

DIEGO SANT'AMBROGIO. *La chiesa di Vigano Certosino e i dipinti di Bernardino de' Rossi*. — Milano, 1894. Estratto del periodico *Il Politecnico*.

In questa memoria si tratta particolareggiatamente di una nuova fortunata scoperta di quell'instancabile ricercatore ch'è il Sant'Ambrogio, la quale egli aveva già reso di pubblica ragione in una notizia preliminare stampata nella *Perseveranza* del 16 febbraio 1894. Essa si riferisce agli affreschi di cui va adorna la facciata, tutta sma-

<sup>1</sup> V. I. LERMOLIEFF. *Kunsteritische Studien*, vol. I, p. 303.

gliante di vaghe pitture, della chiesa di Vigano Certosino, presso Gaggiano, nel Milanese. Consistono essi in angeli di vari atteggiamenti e di diversa grandezza, facendo corona alla figura maestosa del Dio padre benedicente che tiene il posto di mezzo della cuspide maggiore della facciata; i due santi Bernardo e Guglielmo che coronano i due pilastri delimitanti il corpo di mezzo della facciata e decorati essi pure da dischi a colori diversi e da due rosoni portanti le effigie d'un pontefice (Urbano II?) e di un santo ignoto, pertinenti ambedue evidentemente all'agiologia certosina; inoltre nella rappresentazione dell'annunziazione che si scorge in due nicchie a sinistra e a destra, al disopra della porta, anch'essa fiancheggiata dalle figure di Sant'Ugo e di Sant'Eugenio, poste appunto sotto quelle dall'angelo Gabriello e della Madonna; e finalmente, poco sopra la porta, in tre tondi portanti, quello di mezzo, l'effigie di Giovan Galeazzo Visconti, dal caratteristico pizzo, e le due laterali targhette colla consueta leggenda di GRA(tiarum) CAR(thusia), o Certosa delle Grazie, come amavano i frati della Certosa di Pavia di designare il loro tempio. La parte di maggior pregio di tutto il grandioso affresco costituisce l'Annunziazione; — l'angelo in ispecial modo per la compostezza della persona, l'espressione del viso e l'intonazione generale del dipinto riesce mirabile. Come si vede, il pittore non difettava d'una ricca gamma di tinte, ma seppe armonizzarle così sapientemente da riescire ancor oggi gl'affreschi, nonostante i guasti del tempo, di grande evidenza e bellezza. Esposti da oltre tre secoli in mezzo alle intemperie ed al gelo, si direbbe che il tempo non li ha deteriorati, anzi ha dato loro uno smalto ammirabile che ce li rende ancor più preziosi. Nell'interno della chiesa nulla rimane della decorazione o pittura originaria, giacché esso nel seicento fu radicalmente rifatto nello stile del Pellegrini e dei Richini, sicché resta poca speranza di poterne scoprire qualche avanzo sotto la scialbatura in quell'occasione alle sue pareti.

Da atti conservati all'archivio di Stato di Milano risulta che i beni situati in luogo e territorio di Vigano appartenenti alla famiglia Visconti, mediante una donazione fra vivi del 1378 e 1400, ed un testamento in data del 1397 furono da Giovan Galeazzo Visconti, primo duca di Milano e fondatore della Certosa presso Pavia, assegnati ai frati di questo cenobio. Così si spiega, senz'altro, l'esistenza, negli affreschi della facciata, del ri-

trato di Giovan Galeazzo e delle consuete sigle certosine.

In quanto all'autore degli affreschi in discorso, il Sant'Ambrogio riuscì di stabilirlo nella persona dell'insigne pittore pavese Bernardino de' Rossi, che li eseguì nel 1511. Nel ben noto manoscritto del padre Matteo Valerio, pittore della Certosa dal 1604 al 1646, conservato alla Braidense, sotto la segnatura AD. XV. 12., n. 20, a carte C. E. 4 il nostro autore trovò la notizia che *Bernardino de' Rossi dipinse la porta grande* (cioè della Certosa di Pavia) *e la chiesa di Vigano*, e inoltre a carte C. E. 3 il più prezioso ragguaglio: *Dati a M<sup>o</sup> Bernardino de' Rossi pittore, il quale ha dipinto la chiesa di Vigano dalli 15 gennaio alli 9 aprile 1511... duc. 126. 17.* Di Bernardino de' Rossi l'opera di maggior pregio che fin qui si conosca è l'affresco dell'atrio o porta grande della Certosa di Pavia, rappresentante nelle lunette del cornicione a gronda sporgente i profeti Geremia e Salomone a sinistra, e Isaia ed Ezechiele a destra del Dio padre benedicente, e intorno all'arco della porta l'angelo e l'Annunziata, pitture che risalgono al 1508, mentre quelle, ora scoperte, di Vigano sono posteriori di tre anni, e danno indizio di maggior perfezione sia nella composizione, sia nell'impasto del colorito.

Ulteriori studi e raffronti chiariranno se allo stesso maestro siano da ascrivere anche gli affreschi del piedicroce delle Grazie e della sala del Cenacolo, di cui s'è fin qui cercato invano l'autore. Come anche è da sperare che bentosto vengano in luce gli affreschi da lui eseguiti nella sala della Balla del Castello di Milano. <sup>1</sup>

C. DE FABRICZY.

**DIEGO SANT'AMBROGIO. Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa, e di altre preziose opere d'arte esistenti nella chiesa di San Bassano in Pizzighettone. — Milano, 1893. Estratto dal periodico *Il Politecnico*.**

Soggetto della presente memoria forma una opera di scultura del noto maestro pisano, che lavorò tanto in Lombardia, la quale il signor ten. Aristide Anzano nel periodico *Arte e Storia* del

<sup>1</sup> Nel mettere sotto i torchi il presente resoconto ci viene notizia della pubblicazione più particolareggiata e corredata di riproduzioni eliografiche, in cui l'egregio autore sotto il titolo: "Carpiano, Vigano-Certosino, Salvanesco", ha riunito, oltre quella di Vigano, altre scoperte d'opere d'arte, fatte da lui nelle chiese di Carpiano (tavola d'altare di Aurelio Luini) e di Salvanesco (altare maggiore originario della Certosa di Pavia). Ne parleremo prossimamente.

1° ottobre 1892 aveva per primo additato all'attenzione degli studiosi. Consiste essa di tre lastre di marmo con rappresentazioni dell'Annunciazione, della Natività e dell'Adorazione dei Magi, lavorate in altorilievo. Secondo la testimonianza di una lapide posta a piedi della terza di esse, queste sculture nel 1613 da una chiesa di Milano vennero traslate nella cappella gentilizia della famiglia Salazar esistente nella chiesa di San Bassano a Pizzighettone, ed ivi insieme con altri frammenti marmorei, ora sgraziatamente perduti, furono ricostituite nella loro forma originaria formando una specie di tabernacolo od altare sormontato dalla statua di legno dorato della Madonna ergentesi oggi in apposita nicchia sopra l'attuale altare. In seguito dello scoppio di una mina nella fortezza di Pizzighettone nel 1848 la cappella soffrì tanti guasti che nel suo restauro si dovette disfare il tabernacolo originario, e che i tre altorilievi in discorso si dovettero disporre quali si vedono attualmente: due di essi, e cioè l'Annunciazione e l'Adorazione dei Magi nel bel mezzo delle pareti di sinistra e di destra della cappella, e il terzo, la Natività, come predella ad un nuovo altare sostituito all'originario. In tutti e tre si scorgono, in modo tanto spiccante, i noti segni distintivi dei lavori di Balduccio, che, senza alcuna esitanza, gli si debbono attribuire, benchè l'iscrizione della lapide sopra menzionata non li qualifica se non: *jussu principis Actii Vicecomitis anno trecentesimo supra millesimum in marmore incisa*, senza designare il loro autore. Dal raffronto del rilievo dell'Annunciazione con quello di soggetto analogo scolpito dal Balduccio nel 1330 nel pulpito di Santa Maria presso San Casciano nelle vicinanze di Pisa, deve arguirsi che quello sia stato eseguito posteriormente all'ultimo, e così si deduce che l'altare di Pizzighettone doveva essere lavorato fra gli anni 1330 e 1339 (anno quest'ultimo in cui Azzo Visconti mancò ai vivi).

Quanto, ora, riguarda la provenienza delle sculture in questione l'autore della presente memoria per stabilirla è costretto ad avventurarsi sulla strada delle congetture, giacchè gli storici e topografi delle chiese milanesi non recano

nessun schiarimento su esse. Quella via lo conduce alla chiesa di Santa Maria Annunziata al Castello che nel 1268 dai Carmelitani fu edificata a tramontana del castello di Porta Giovia, accostata al muro castellano stesso del castello Visconteo, e che poi nel 1427 fu abbandonata, essendosi costruita la nuova chiesa e convento del Carmine nella località in cui sorge tuttora presso San Carpofo. Essa però non venne tolta al culto se non verso il 1562, e fu poi successivamente atterrata per far posto all'erezione di nuovi baluardi intorno al castello. La totale demolizione sua pare non essere succeduta prima del 1603. Dell'antica chiesa si sa che nel 1331 fu rovinata da incendio, ma ricostruita bentosto, sicchè già nell'anno 1345 risorse nel suo pristino splendore. Questo rinnovamento, la situazione della chiesa in prossimità del castello Visconteo, e, finalmente, l'introduzione, per parte di Azzo Visconti, del fiumicello Nirone in città, il quale corso d'acqua si sa che scorresse a poca distanza dalla chiesa, — tutte queste circostanze insieme paiono al nostro autore altrettanti appoggi per avvalorare la congettura che il Visconti abbia fatto scolpire quel tabernacolo, ossia altare, appunto per Santa Maria al Castello. Un altro argomento, e ci pare di non poco peso, per appoggio dell'ipotesi del Sant'Ambrogio viene somministrato dal fatto che nel 1613, quando — secondo quanto ci viene detto dall'iscrizione più volte ricordata — i nostri rilievi dall'ex-grancancelliere Diego Salazar furono fatti trasportare da Milano ad ornamento di quella sua cappella gentilizia a Pizzighettone, suo figlio Giovanni era per l'appunto Commissario Generale delle munizioni, vale a dire Economo generale delle fortezze del Ducato e più specialmente del castello di Milano. Non sarà stata cosa difficile al padre di ottenere dal figlio il permesso dell'acquisizione e del trasporto a Pizzighettone, dove era governatore della fortezza, per ornamento della Cappella gentilizia di resti scultori appartenenti alla chiesa in discorso poco prima demolita, di resti cui allora si sarà annessa scarsa importanza artistica.

C. DE FABRICZY.

## MISCELLANEA

**Il libro di preghiere della duchessa Bona di Savoja, ora al British Museum.** — Un'altra gemma di quel tesoro d'arte che gli Sforza avevano accumulato nel Castello di Milano, è andata da pochi mesi ad attestare, in un Museo straniero, gli splendori dell'arte milanese nella seconda metà del quattrocento: ed è un piccolo libro di preghiere, che quasi si può nascondere col palmo della mano,<sup>1</sup> eppur racchiude nelle miniate pagine in pergamena tutto il fascino e la genialità di quell'epoca, che fu così propizia per tutte le estrinsecazioni dell'arte. Chi ne fu l'ultimo proprietario — M. John Malcolm of Poltalloch, il fortunato possessore di una collezione d'arte di fama mondiale — era così geloso del possesso di quella meraviglia d'arte, da sottrarla all'ammirazione degli studiosi; cosicchè fu solo in séguito alla munifica donazione di quella raccolta fatta al British Museum, nello scorso anno, che il libro d'ore della duchessa Bona poté realmente entrare a far parte del patrimonio messo a disposizione delle indagini e della critica di quanti si affaticano a sviscerare un momento storico dell'arte che — malgrado le continue dispersioni e distruzioni cui andarono soggette le sue manifestazioni — ci serba ancora tante gradite sorprese.

Una descrizione, la quale volesse rilevare tutte le meraviglie d'arte di questo libro, ci obbligherebbe ad eccedere i limiti impostici di un semplice e sommario cenno: si tratta di 64 pagine interamente e finamente miniate, ognuna delle quali è un quadro, con tutta la grazia e la geniale eleganza del quattrocento: si tratta di 139 pagine adorne di fregi, nei quali le forme ornamentali più

pure e più caratteristiche di quest'epoca, si intrecciano a figure di angeli e di putti, allegorie ed imprese della più delicata esecuzione.<sup>1</sup>

Sfogliando quelle pagine le domande si affollano alla mente: fu veramente questo libricciuolo nelle mani dell'infelice duchessa? Quando, e da chi fu eseguito? Quali vicende ebbe ad attraversare con tanta fortuna, dal giorno in cui varcò per l'ultima volta, cinque secoli or sono, la soglia del Castello di Milano, sino al momento in cui entrava nelle vetrine del British Museum, in quei giorni stessi nei quali, dopo cinque secoli di oblio, riapparivano le tracce della decorazione di quella cappella ducale, nella quale Bona di Savoja pregò fissando gli occhi su quelle pagine preziose?

Che questo libro di preghiere sia stato eseguito per Bona, ci risulta indubbiamente dal fatto di trovare in varie pagine, sia negli intrecci ornamentali dei fregi, sia nel fondo architettonico delle composizioni le scritte *DIVA BONA, BONA DVC, B. M.*, ed altre: si aggiunge, come attestazione non meno decisiva, la rappresentazione dell'impresa che Bona ebbe a prediligere, al punto da adottarla nel rovescio delle monete recanti la propria effigie: la fenice col motto "*sola fa[c]ta solum deum sequor.*"

Nessuna data ci accerta l'anno nel quale quelle miniature vennero eseguite: il breve periodo in cui Bona fu duchessa e reggente, e cioè dall'anno 1468 al 1480, delimita già l'epoca dell'esecuzione: ma un'altra circostanza viene opportunamente a restringere maggiormente quei limiti. In una delle pagine miniate, è rappresentata la immagine di Sant'Alberto, in atto di predicare al popolo: e poichè

<sup>1</sup> Le pagine in pergamena misurano centimetri 10 in larghezza e cent. 15 in altezza.

<sup>1</sup> I foglietti complessivamente ammontano al rilevante numero di 348: questo libro d'ore presenta la particolarità di non essere preceduto dal calendario come anticamente si usava.

questo Santo venne canonizzato nel 1477, così è da ritenere che il libro d'ore sia stato eseguito negli ultimi tre anni della reggenza di Bona.

Primo risultato pratico della ammissione di questo libro nella raccolta dei manoscritti del British Museum, è la pubblicazione in facsimile delle miniature e dei fregi, fatta a cura del conservatore dei manoscritti, con un accurato ed interessante studio del sig. G. F. Warner aggiunto conservatore, il quale oltre ad una descrizione particolareggiata, ci fornisce le notizie relative alle vicende attraversate da questo libro di preghiere, e le induzioni riguardo al miniatore cui si possa attribuire quest'importante lavoro d'arte. In merito alle vicende riesce particolarmente interessante lo studio delle varie peregrinazioni del libro d'ore dalla corte sforzesca, alla corte imperiale di Massimiliano sino a venire in proprietà di Carlo V, cui sarebbe da ascrivere l'aggiunta di alcune pagine miniate, di scuola fiamminga, in una delle quali, assieme ad uno scritto indecifrate *NRVAS: FNORVIMI* — che potrebbe riferirsi al nome dell'artista che esegui le aggiunte — si legge la data 1519: in altro dei foglietti aggiunti si vede un medaglione, coll'effigie di Carlo V, fiancheggiato dai monogrammi K di questo imperatore.

Prima di venire in proprietà di M. John Malcolm, il volumetto era stato di proprietà di sir J. C. Robinson, che lo aveva acquistato nel 1871 a Madrid: nessuna notizia potè essere raccolta sulle vicende del libro dal principio del XVI secolo sino a quest'ultima data.

In merito alla determinazione del nome del miniatore, il signor Warner, pur riconoscendo la difficoltà di arrivare ad una designazione positiva, fa dei raffronti fra il libro in questione e le opere dei miniatori della seconda metà del quattrocento, propendendo a dare prevalenza alla analogia fra il libro di Bona e le miniature del volume della Sforziade, ora nella raccolta Grenville, nello stesso British Museum, del quale volume opportunamente si aggiunse all'edizione del libro d'ore di Bona, la riproduzione della pagina iniziale del libro primo, per facilitare a chiunque il riscontro delle grandi analogie nel carattere ornamentale delle due opere.

La riproduzione del libro di Bona, ora compiuta con una cura e nitidezza eccezionale,<sup>1</sup> troverà

<sup>1</sup> *Miniatures and borders from the book of hours, of Bona Sforza, Duchess of Milan, in the British Museum, with introduction by GEORGE F. WARNER, M. A. assistant Keeper of Manuscript. Published by the Trustees, London 1894.*

certo un posto nella raccolta delle memorie storiche ed artistiche dell'epoca sforzesca, che Milano vorrà presto iniziata nelle sale ducali del Castello, a compenso del disperdimento di tanti tesori d'arte, che più di quattro secoli di dominazione straniera hanno inesorabilmente compiuto, ma di cui per fortuna non giunsero a cancellare interamente il glorioso ricordo.

LUCA BELTRAMI.

**Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nel 1893 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania.** — *La Zeitschrift für bildende Kunst* (Rivista delle arti figurative) edita a Lipsia dal prof. von Lützwow, nella sua annata del 1893 (nuova serie, tomo IV) reca le seguenti contribuzioni che entrano nell'argomento sopraindicato. Il prof. Woelfflin, in una memoria dal titolo *Florentinische Madonnenreliefs* (bassorilievi fiorentini rappresentanti la Madonna), riprende la discussione sopra il modello che Michelangelo avrà seguito nello scolpire il primo suo lavoro di rilevanza, la cosiddetta Madonna della Scala, conservata nella Galleria Buonarroti. Tale modello il dott. Bode ravvisò il primo in un bassorilievo della collezione Dreyfuss a Parigi da lui attribuito a Desiderio da Settignano, e in un disegno presso il signor P. Heseltine a Londra, copia libera e quasi emendata del bassorilievo testè rammentato, il qual disegno al Bode parve fatto da Michelangelo per servire da primo schizzo all'esecuzione della Madonna della Scala (v. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, Berlino, 1887, p. 57). La tesi del Bode fu poi svolta più particolareggiatamente e coll'aiuto di riproduzioni delle opere in questione dal professore Strzygowski nell'*Annuario dei Musei prussiani*, t. XII, p. 207 e seg. Ora il Woelfflin sostiene che il disegno della collezione Heseltine non che di essere di Michelangelo, è soltanto un'opera eseguita nella bottega del Bandinelli, e in quanto al bassorilievo del signor Dreyfuss opina non essere nè un'opera di Desiderio, neppure un lavoro originale, ma piuttosto la copia di un originale concepito venti o trenta anni dopo la morte di quel maestro († 1464), sicchè potrebbe darsi essere stato ispirato il suo scultore dalla Madonna della Scala, e non il Buonarroti dalla di lui opera. Per provare le sue asserzioni il nostro autore sommette prima il disegno del Heseltine a un accurato esame, mo-

strandando il divario che principalmente dal punto di vista dell'esecuzione tecnica, ma anche dal carattere piuttosto pittoresco che scultorio del concetto corre fra i disegni dell'epoca giovanile di Michelangelo e fra lo schizzo in discorso, ed accennando alla mancanza di decisione e di sicurezza nel tocco che non permette d'attribuirlo al Bandinelli stesso, colla cui maniera del resto offre grande analogia, anzi ci costringe d'assegnarlo soltanto alla sua bottega. D'altra parte vi si ravvisano qualità che gli assicurano la preferenza sopra il suo preteso modello, vale a dire il bassorilievo della collezione Dreyfuss: e sono la giustezza delle proporzioni, la naturalezza e bellezza del movimento, e la perfezione nella composizione del gruppo intiero; — preferenze che non si spiegano se non supponendo l'esistenza di un modello originale rivestito di tutti i pregi testè enumerati e che fu più fedelmente — benchè sempre dalla mano di un allievo, non da quella di un maestro — riprodotto nel nostro disegno, che non fosse copiato dallo scultore del bassorilievo del Dreyfuss. L'autore di quest'ultimo vi si tradisce da copista abbastanza mediocre dando al suo lavoro appunto in conseguenza del suo fare poco esperto l'impronta di un'opera molto meno recente, che sia in realtà. Ora, questo modello originale il nostro autore crede di poter additare in un gesso da lui trovato in Italia, e di cui egli aggiunge alla sua memoria la riproduzione in fototipia. Pur troppo finora egli non è riuscito a rintracciare l'originale che doveva esser eseguito in marmo o in terracotta o stucco, e non è neppure in istato di dare una risposta alla questione chi ne sia stato l'autore. Non si può pensare più a Desiderio da Settignano, giacchè nell'opera in discorso c'è già qualche cosa del soffio, del carattere del Cinquecento, che costringe di assegnarle, come data di sua origine, l'anno 1500 incirca. In ogni caso ella è non anteriore, anzi posteriore alla Madonna della Scala, sicchè chi vorrebbe accentuar le somiglianze fra essa e il nostro gesso, dovrebbe senza esitazione concedere la priorità di tempo all'opera di Michelangelo. Comunque sia, questa, fra le due opere, fa l'impressione di esser la meno matura. Finalmente l'autore accenna anche a uno schizzo del Bandinelli negli Uffizi (n. 1527), raffigurante la Sacra Famiglia, dove la figura della Madonna col Bambino pare riprodotta quasi letteralmente dal gesso in discorso, e che getta inaspettata luce sul disegno del signor Heselstine assegnato dal Woelfflin alla bottega del Bandinelli. Probabilmente nello studio del maestro

c'era una replica del nostro bassorilievo, la quale da uno degli allievi fu copiata in disegno con molta coscienza sì, ma senza spirito, mentre il maestro stesso occasionalmente ne approfittò per cavarne il motivo della Madonna col Bambino per una sua composizione.

In un articolo intitolato *Lorenzo di Credi*, il dott. W. Schmidt, conservatore al R. Gabinetto delle stampe di Monaco, prendendo le mosse dalla tavola rappresentante la Madonna col divino Pargolo che, non ha guari, entrò in quella Pinacoteca e da alcuni conoscenti venne attribuita a nessun altro che Leonardo da Vinci, discorre di parecchie opere dell'amabile condiscipolo di quest'ultimo, che da altri — e fra essi ci trovammo anche noi segnalando a suo tempo ai lettori dell'*Archivio* il fortunato acquisto dell'opera in discorso — fu ritenuto autore di essa. Anche lo Schmidt è di questa opinione. Egli, anzitutto, combatte gli argomenti che spinsero il compianto senatore G. Morelli a vedervi un lavoro fiammingo del secolo xvi, svolge poi le ragioni che lo determinano di negare l'esser Leonardo il suo autore, e dal confronto con altre opere giovanili di Lorenzo di Credi — come sarebbero la tavola nel Duomo di Pistoia, l'Annunziata negli Uffizi, la Madonna nella Galleria di Dresda — trae la conclusione che la tavola di Monaco pure si deve assegnar indubitatamente a lui. Del resto, il nostro autore scoprì uno schizzo accurato del Bambino nella tavola in discorso fra i disegni del Credi negli Uffizi (n. 1197), schizzo la cui autenticità non si può mettere in dubbio. Accenna poi ad alcune altre opere giovanili del maestro, fra le quali annovera anche la Madonna col Bambino esposta nella Galleria Colonna come opera del Lippi, la tavola d'altare nel coro di Santo Spirito a Firenze e il presuntivo ritratto del suo maestro Andrea Verrocchio negli Uffizi. E, terminando, combatte l'opinione del Bode che attribuì al Verrocchio la tavola n. 26 nell'Accademia delle Belle Arti di Firenze rappresentante Tobia coi due angeli, assegnandola alla prima maniera del Botticelli, influenzata, è vero, alquanto dal Verrocchio. Al Botticelli egli vorrebbe restituito anche il Sant'Agostino esposto negli Uffizi sotto il n. 1179 come opera di fra Filippo Lippi, e il preteso ritratto di Pico della Mirandola (n. 1154), quivi posto fra gli incogniti. Quest'ultimo, del resto, fu assegnato al Botticelli già dal Bode (in una nota posta in appendice, a p. 863 della 5ª edizione del *Cicerone*). E che vi si abbia da riconoscere Piero de' Medici il giovane fu

stabilito per una fortunata scoperta del sig. P. Valton (v. *Cronique des arts*, 1888, p. 324).

L'articolo di R. Graul sulla raccolta di sculture italiane nel Museo di Berlino (*Die Sammlung italienischer Bildwerke im Berliner Museum*) essendo di carattere affatto divulgativo, non crediamo necessario d'insistere in questo luogo, tanto meno poichè il benemerito direttore di quella raccolta W. Bode, colla competenza che nessuno gli può negare, ne ha trattato in modo molto più particolareggiato negli ultimi tempi (v. i suoi articoli nella *Gazette des beaux arts*, annata 1888 e seg.).

In una memoria elaborata con grande cura, C. Hasse si occupa della statua di San Giovanni Battista nel Museo di Berlino, che si crede un'opera giovanile del Buonarroti (*Der Giovannino des Michelangelo*). L'autore, professore di anatomia nell'Università di Breslavia, ogni volta che prende a trattare di opere delle belle arti, lo fa con predilezione dal punto di vista della sua scienza speciale. Così gli studiosi e dilettranti gli vanno già debitori di pregievolissimi saggi sul gruppo del Laocoonte, sulla Venere di Milo e sulla Trasfigurazione di Raffaello. Nel presente suo lavoro egli riassume prima le opinioni dei diversi conoscitori ed eruditi che riguardo alla statua in discorso si sono pronunciati "pro et contra", la sua provenienza da Michelangelo, come sarebbero fra i primi il Bode (al cui zelo tocca il merito d'averla acquistata pel Museo di Berlino), il Wilson, il Lippmann, Springer e Henke; fra i secondi il Milanese, Grimm e Woelfflin. Prendendo poi egli stesso ad esaminarla dimostra esserla dal punto di vista anatomico e statico composta, o per così dire costruita, affatto giustamente, ma corrispondere solamente per parte al quesito che si deve fare a ogni vera opera d'arte, cioè ch'essa riveli chiaramente e distintamente il motivo o i motivi della sua esistenza artistica. Inoltre egli le fa il rimprovero di non adempire a un altro quesito sostanziale, cioè di non esserla semplice e proporzionata nel movimento e nell'atteggiamento; la giudica anzi, a questo riguardo, manierata e affettata. Non possiamo nemmeno accennare di sfuggita agli svolgimenti e ragionamenti tanto solidi quanto ingegnosi dell'autore per appoggiare e giustificare le sue opinioni. Rammentiamo soltanto che egli, per provare la loro giustezza, fra gli altri argomenti si serve anche di un confronto particolareggiato della statua del Giovannino con quella del Bacco, poco posteriore della prima, secondo l'opinione di chi le credono ambedue eseguite da

Michelangelo, confronto che pure lo costringe alla conclusione non essere ammissibile la supposizione dello stesso autore per ambedue le opere. Ed alla medesima conclusione lo conduce pure il confronto fra il Davide e il Giovannino, sicchè, in fin de' conti, egli non può se non schierarsi dalla parte di coloro che negano quest'ultimo essere un lavoro del Buonarroti. Ma, quanto riguarda poi la questione del suo autore e del tempo della sua origine, neanche il Hasse si trova in grado di deciderla definitivamente. Nega, adducendone argomenti non dispregevoli, essere uscita dalle mani di Donatello o di Matteo Civitale; piuttosto inclinerebbe di vedervi un lavoro giovanile del Verrocchio, il cui Davide — almeno pel primo sguardo — mostra qualche similitudine o affinità col Giovannino. Ma investigando e confrontando le due statue più minutamente, l'autore vien distolto dal pensiero di attribuire anche il Giovannino al Verrocchio. Non si può questo, in generale, ritenere l'opera giovanile di qualsiasi maestro, poichè tradisce una così profonda conoscenza della costruzione del corpo umano, e un tal raffinamento nel fare tecnico, che si è costretti di riconoscerle il frutto di un sapere affatto maturo, e che non resta un'altra possibilità se non di assegnarlo a un secolo posteriore addetto già alla manieratezza.

\* \*

Nel volume XIV del *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen* (Annuario dei Musei prussiani), il prof. Fr. Sav. Kraus dell'Università di Friburgo, oggi senza contrasto il più dotto cultore dell'archeologia cristiana in Germania, reca un contributo di straordinaria importanza per la storia dell'arte medioevale nel suo studio particolareggiato degli affreschi della chiesa di Sant'Angelo in Formis presso Capua (*Die Wandgemälde von Sant'Angelo in Formis*). Per anticipare il risultato delle investigazioni e degli svolgimenti del chiarissimo autore, egli, negli affreschi in discorso, insieme a quelli da lui scoperti e pubblicati, alcuni anni fa, nella chiesuola di San Giorgio all'isola di Reichenau nel lago di Bodano, riconosce i due più cospicui e, dal punto di vista della storia dell'arte, più importanti testimoni e rappresentanti dell'antica scuola pittorica di Monte Cassino, ed in specie negli affreschi di Sant'Angelo vede il più ricco e relativamente meno incompiuto e danneggiato esemplare della raffigurazione monumentale del ciclo illustrativo biblico appartenente all'epoca fra Carlo

Magno e gli Ottoni, e che finora non ci era noto se non per le miniature dei manoscritti di quell'epoca (per esempio della Bibbia di Carlo Magno in San Paolo fuori le mura, del Codice di Egberto a Treviri, miniato appunto dai monaci del convento di Reichenau, e via dicendo).

Nessuno fra gli eruditi che finora si erano occupati degli affreschi di Sant'Angelo, come lo Schulz, Crowe e Cavalcaselle, A. Caravita, D. Salazaro e lo Springer, era riuscito a fissarne il posto nella storia dell'arte e a riconoscerne pienamente l'importanza. Il Salazaro e il Caravita avevano almeno stabilito in modo giusto la data della loro origine sotto il governo dell'abate Desiderio di Monte Cassino fra il 1056 e il 1086, e l'ultimo dei due scrittori ci aveva anche ravvisato diverse mani e riconosciuto accanto ad influenze bizantine " i primordi della scuola italiana nell'arte. „ Il Kraus, ora, comincia il suo studio col raccogliere dalle fonti i dati circa la fondazione della chiesa (942) e del convento (1056-1086) addetto alla regola dei Benedettini di Monte Cassino, e che traeva il suo nome dall'arcangelo Michele e dalle rovine degli acquedotti (Formae), ultimi avanzi di un tempio di Diana Tifatina che nel medesimo luogo aveva preceduto la chiesa cristiana. Prosegue col descrivere la forma architettonica della basilica, e stende poi la descrizione particolareggiata delle pitture che ne adornano ancora in parte le pareti e le absidi, e che originalmente le ricoprivano per intero. Egli si nel Giudizio Universale della parete interna della facciata, come nelle figure dell'abside principale (Cristo in trono circondato dai simboli degli evangelisti, e figure intiere di due santi e tre angeli in una zona inferiore), come anche negli avanzi delle pitture dell'abside laterale verso settentrione (Madonna col Bambino, mezze figure di santi e sante) constata l'influenza dei tipi, delle forme, degli atteggiamenti e panneggiamenti usati nell'arte bizantina, accanto però a elementi cospicui della tradizione dell'arte romano-cristiana. Quest'ultima poi prevale affatto nelle pitture che ricoprono i due lati della nave mediana sopra le arcate che la separano dalle due navi laterali; sicchè non si può mettere in dubbio essere eseguite da artisti differenti da quelli a cui si debbono gli affreschi delle absidi e il Giudizio Universale. Descrivendo, ora, il nostro autore minutamente le pitture della nave principale (figure di profeti e scene della vita di Gesù Cristo) vi rivela dappertutto tratti che le distinguono da produzioni analoghe dell'arte

bizantina, e che invece le avvicinano a quelle dei primi secoli dell'arte cristiana, ed accenna ai segni distintivi delle nostre pitture da tutte quante le opere consimili a loro anteriori (così, p. e., in esse per primo apparisce la sibilla, e viene accoppiata ai profeti, e cioè una sola, senza distinzione della sua provenienza etnica, motivo che dall'arte dei secoli susseguenti poi viene sviluppato con predilezione; vedi, p. e., le sculture sul campanile del Duomo di Firenze e sulla porta del Paradiso, le pitture sulla volta della Cappella Sistina, l'affresco di Raffaello in Santa Maria della Pace e via dicendo). Confrontando poi il nostro autore gli affreschi di Sant'Angelo con quelli sull'isola di Reichenau, egli ne deduce il fatto innegabile che per tutti e due l'arte romano-cristiana forma il fondamento comune (come del resto ciò ora viene concesso generalmente anche per la gran maggioranza delle produzioni pittoriche occidentali dell'epoca dei Carolingi e Ottoni), e giunge, in questo riguardo, alle conclusioni che più sopra abbiamo già anticipate. Però, non vuol egli sostenere che i due cicli in discorso siano i soli monumenti conservatici dell'attività artistica della scuola pittorica di Monte Cassino; anzi propende a credere che fra i monumenti dell'Italia meridionale descritti già dallo Schulz, vi saranno probabilmente, che ora, riconosciuti i segni caratteristici di quella scuola, le si dovranno restituire. Ed egli stesso, dalla propria esperienza, è in grado di additare a due produzioni che tradiscono un'affinità stretta con essa: la prima sarebbero le miniature del Cod. aureo dell'Escoriale, scritto nel 1050; la seconda l'interessantissimo affresco del Giudizio Universale, scoperto nel 1892 nella piccola chiesa di San Michele a Burgfelden nel Württemberg, e che pare posteriore di una cinquantina d'anni agli affreschi di Reichenau. Per spiegare, finalmente, la differenza di stile, anche da noi accennata più sopra, fra le pitture delle absidi e della parete anteriore d'una parte, e fra quelle sulle pareti della nave mediana dall'altra, il Kraus suppone che l'abate Desiderio avrà commesso l'esecuzione delle prime, come di quelle a cui egli attribuisce la maggior importanza, ad artisti istruiti nell'arte bizantina a Costantinopoli o altrove, e perciò ritenuti specialmente adatti a svolgere i soggetti da rappresentarsi; mentrechè le storie del nuovo testamento furono affidate a pittori i quali, allevati nelle tradizioni patrie, avevano serbato in maggior grado il nesso con ciò che Leone di Ostia, lo storiografo di Monte Cas-

sino designò in modo molto significativo coll'epiteto di "magistra Latinitas.", Sicchè nella decorazione pittorica di Sant'Angelo in Formis si avrebbe da riscontrare quasi l'incrociamiento delle due correnti — l'indigena latina, cioè, e la bizantina — che nel secolo XI nell'Italia meridionale fiorirono una accanto all'altra. Sull'isola di Reichenau troviamo in vigore esclusivamente la prima, a Sant'Angelo in Formis tutte e due s'incontrano nello stesso monumento e vi ha luogo una certa compenetrazione di ambedue le correnti. Poichè, anche in quanto alle pitture della nave principale, si deve concedere che in certi punti, p. e. nel maneggiar dei panneggiamenti, vi spiccano influenze bizantine; il che del resto non poté essere altrimenti, visto i molteplici e vivaci contatti serbati dalla Badia di Monte Cassino così cogli avanzi della dominazione bizantina in Italia, come anche — dopo che questa andò in rovina — colla Corte di Costantinopoli stessa.

In un secondo contributo di minor mole ed importanza il prof. J. Strzygowski, nello stesso Annuario rende di pubblica ragione alcune sue osservazioni sulle tanto rinomate quanto enigmatiche porte di Santa Sabina a Roma (*Das Berliner Moses-Relief und die Thüren von Santa Sabina in Rom*). Dal confronto della rappresentazione della Vocazione di Mosè in un bassorilievo (probabilmente una stela funeraria) che, proveniente da Costantinopoli, non ha guari, entrò nel Museo di Berlino, e al quale il nostro autore, giudicando dallo stile e dal fare tecnico, assegna come data d'origine il secolo VII incirca, con quella di simile soggetto in uno degli scomparti della porta di Santa Sabina egli stabilisce l'analogia iconografica, benchè non quella formale fra le due opere in discorso. Una simile analogia egli trova pure fra la rappresentazione di soggetto inesplicabile su un rilievo mutilato nel museo di Tschimili-Kjöschk a Costantinopoli, e fra quelle del Dono della legge e l'Incontro di Cristo con le tre Marie sulla porta di Santa Sabina. Per mettere, poi, in generale in maggior lume la forma, l'ordinamento originale di quest'ultima, il nostro autore crede di poter addurre parecchi bassorilievi di marmo esistenti in tre chiese di Costantinopoli (Agja Sofia, Kalender Dschami e Kahrijé Dschami), e che rappresentano imitazioni di porte, probabilmente di legno, esistenti anteriormente al secolo VI, al quale l'autore attribuisce appunto le sopraccennate loro contraffazioni in marmo. Queste ultime hanno in comune che ciascuno dei due bat-

tenti viene ripartito nel senso dell'altezza da strisce profilate in cinque riquadri di eguale larghezza, ma di altezza diversa, cioè due riquadri di maggior altezza fra altri tre di minore altezza, appunto come si verifica anche nella porta di Santa Sabina. Il che farebbe pensare che quando quest'ultima fu composta dagli avanzi di esemplari anteriori, si abbia avuto riguardo all'ordinamento dei rilievi su quei modelli anteriori, nei quali si dovrebbero pure ravvisare i modelli dei rilievi marmorei imitanti appunto porte in legno. Queste ipotesi del nostro autore vengono appoggiate anche dalla contemporaneità approssimativa dell'origine di ambedue le opere. Che non si sia conservato alcuno degli originali de' loro modelli, si spiega, del resto, semplicemente, se si consideri ch'erano lavorati, come le parti costitutive della porta di Santa Sabina, di legno, e perciò soggetti da per sé a prematuro deperimento se anche fossero scampati alla rabbia degli Iconoclasti. Il solo avanzo di siffatte porte protobizantine sarebbe, dunque, quella di Santa Sabina, ed ella andrebbe debitrice alla sua esistenza soltanto alla circostanza, che si trovò già prima dell'epoca degli Iconoclasti su terra italiana, e vi fu gelosamente e con ogni cura conservata.

Il terzo contributo spettante all'arte italiana nel volume in discorso è un notevole studio del prof. Francesco Wickhoff sulle pitture di Raffaello nella Camera della Segnatura nel Vaticano (*Die Bibliothek Julius II*). In esso lo spiritoso autore giunge a una spiegazione affatto nuova e molto più semplice di tutte quante finora ne furono tentate del pensiero fondamentale che presiedette alla concezione dei detti affreschi, della quale egli, piuttosto che a qualche erudito della Corte pontificale, rende il merito al papa stesso, richiamandosi alla testimonianza esplicita del primo biografo di Raffaello, Paolo Giovio, che asserisce essere eseguiti dietro la prescrizione di esso (*ad praescriptum Julii Pontificis*). Il Wickhoff dimostra, primieramente, che la distribuzione degli affreschi in questione divisi, come si sa, in quattro scompartimenti sotto l'egida, per così dire, delle quattro figure allegoriche della Teologia, Filosofia, Giustizia e Poesia, rappresentate in medaglioni sulla volta della sala, fu suggerita al pittore, piuttosto che dal modo della distribuzione della libreria ducale di Urbino (come egli ne aveva cognizione se non "de visu", certamente dalla descrizione contenutane nella ben nota Cronaca rimata del suo

padre Giovanni Santi) dallo schema composto a richiesta di Cosimo de' Medici per l'ordinamento della biblioteca di San Marco a Firenze da Tomaso da Sarzana che poi divenne papa Nicolò V, schema che d'allora innanzi fu accettato generalmente per simili istituzioni. È dunque *l'illustrazione d'un catalogo di libri*, che ci viene messa sotto gli occhi negli affreschi della Camera della Segnatura, ed infatti, per non lasciarne alcun dubbio, l'autore di essi vi ha disseminato dappertutto libri, rotoli di pergamena, tavole da scrivere o disegnare, e vi ha rappresentato le figure delle sue composizioni tutte attente a scrivere, leggere, distendere o commentare scritti, e via dicendo. Ora, per spiegare l'esistenza di siffatte rappresentazioni abbastanza strane per un appartamento destinato ad esser abitato (e come tale si usava finora riguardare la Camera della Segnatura insieme alle stanze attigue, opinione che il Wickhoff rifiuta con validissimi argomenti, fra i quali il principale è questo, che mentre si sa che il papa, già nel 1507, dall'appartamento Borgia si trasferì nel piano superiore del Vaticano, i lavori di pittura erano in corso d'esecuzione nella Camera della Segnatura fino al 1511), il nostro autore adduce la testimonianza di una lettera del Bembo diretta al papa nel febbraio 1513, in cui egli, accennando alla biblioteca, quasi privata, dal papa negli ultimi anni costituita, ne loda *elegantiam marmorum et picturarum speculasque bellissimas*, e la dice *ad usum Pontificum multo amabiliorem* (Epistolae, l. V, cap. 8), siccome pure quella di una nota di pagamento a Lorenzo Lotto d'elli 8 marzo 1509 (tratta dal Cod. n. 2315 della Corsiniana) per il lavoro di *picturarum faciendarum in cameris superioribus papae prope librariam superiorem*, per provare che appunto nella Stanza della Segnatura doveva essere istituita da Giulio II una biblioteca speciale, distinta dalla grande Vaticana, e composta di libri sceltissimi, e che appunto per tale ragione se ne fossero dipinte le pareti colle rappresentazioni delle scienze secondo lo schema librario di Nicolò V. Del resto — e ciò sia detto fra parentesi — è molto curioso ed interessante l'accenno che l'autore fa dell'analogia dello schema della composizione della Scuola d'Atene con quello del rilievo rappresentante la visita della regina di Saba sulla porta del Paradiso del Battistero di Firenze. In ambedue le opere riscontriamo il magnifico atrio nel fondo colla scala che scende nel piano anteriore, eolle figure dei due protagonisti in mezzo all'atrio, e

col loro seguito ripartito in quattro gruppi di cui due in alto sopra la scala, e due giù a piè d'essa. Sicchè non si potrà dubitare sull'essere stato influenzato il pittore romano dal modello dello scultore fiorentino, suo predecessore di quasi un secolo. Nella seconda parte del suo studio, l'autore prende ad esaminare l'opinione prevalsa presso la maggior parte degli interpretatori dei nostri affreschi, e dedotta dall'osservazione della larga parte fatta in alcuni di essi alle scienze profane e ai grandi uomini del paganesimo, che, cioè, essi rappresentino quasi un trionfo dell'umanesimo nella sede stessa della teologia cattolica. Con citazioni dalle opere di teologi poco anteriori (*Dialogo dell'anima di Jac. Campharo del 1475; Questio magistralis e cet. di Lamberto di Monte, 1487*) egli dimostra che quella mistura di rappresentazioni pagane e cristiane, di filosofia greca e teologia cattolica non è un prodotto dell'umanesimo bensì di una setta molto più potente, che dominava la chiesa già da tre secoli, vale a dire degli scolastici. Se a Raffaello fu commesso di raffigurare i filosofi greci dirimpetto ai padri della Chiesa, non c'era bisogno di ricorrere all'umanesimo per proporgli questo tema. Già un pittore del trecento, Francesco Traini, aveva dipinto in Santa Caterina a Pisa Tommaso d'Aquino come rappresentante della teologia, e accanto a lui Platone ed Aristotele che dai loro libri aperti irradiano di sapienza pagana il santo della chiesa; e l'autore delle pitture della Cappella spagnuola in Santa Maria Novella a Firenze aveva raffigurato le personificazioni delle scienze sacre e profane con, ai loro piedi, i rappresentanti di esse, si pagani che cristiani. Quella dottrina — e le rappresentazioni artistiche che ne emanarono — non aveva, dunque, nessun'altro scopo, se non di dimostrare come tutte le discipline del paganesimo e della cristianità siano destinate a rafforzare e glorificare il sistema della teologia. Finalmente il Wickhoff tenta una interpretazione, diversa dalla solita, delle due pitture in chiaroscuro sotto il Parnaso, le quali si vuole che rappresentino Alessandro che nasconde i poemi di Omero ed Augusto che vieta la cremazione dell'Eneide. Egli, invece, vi riconosce la raffigurazione di un fatto narrato da Valerio Massimo e anche da Livio, che tratta del ritrovamento di libri latini e greci, di cui i primi, dietro l'ordine dei consoli, furono custoditi con riverenza, perchè contenenti il diritto pontificale romano, mentre i greci, di contenuto filosofico, furono cremati, poichè si

temeva che nuocessero alla religione. — Questo fatto era stato rammentato nel proemio di una edizione di alcuni scritti teologici di Sisto IV stampata nel 1472 da Filippo de Lignamine, fatto messo a paragone da questi al procedere del papa stesso, intento appunto nei suoi scritti di serbare incontaminata la dottrina cristiana. Così la raffigurazione delle scene in discorso era un elogio, è vero alquanto velato e nascosto, dalla parte di Giulio II per suo zio al quale egli andava debitore della propria splendida carriera; ma nello stesso tempo era anche un indirizzo, un insegnamento pel modo da seguire nell'adoperare ed approfittare dei tesori accumulati nella biblioteca stessa, in quanto che rammentava agli adventori l'essere di tutti i tesori dello spirito degni di considerazione soltanto quelli che servono all'intendimento e alla difesa della religione, e il dover essere letti in questo senso solo i poeti, filosofi e giuristi, e adoperati i loro principî nello scrivere dei libri nuovi, affinché a questi non accada quanto successe a quelle opere greche nocevoli. Se si accetta questa interpretazione, non si potrà più pretendere di essere messa la filosofia al pari della teologia, e non si potrà nemmeno parlare del trionfo dell'umanesimo nella casa stessa del papa!

\*  
\* \*

Una sola delle contribuzioni che compongono il volume XIV del *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses* (Annuario dei Musei imperiali austriaci) spetta all'arte italiana, ed è quella del dottor Robert von Schneider, intitolata: *Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilians des Ersten*. In essa l'autore ritorna a un soggetto da lui già trattato in un articolo della *Rivista italiana di numismatica*, anno III (1890), fascicolo I, dal titolo: *Di un medaglista anonimo mantovano dell'anno 1506*, in cui egli, nel noto disegno dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia, raffigurante, oltre la figura di un santo bambino benedicente, i ritratti di profilo dell'imperatore Massimiliano e della sua seconda moglie Bianca Maria Sforza, ed attribuito da Giovanni Morelli al pittore milanese Ambrogio de Predis (mentre finora era ritenuto opera di Lionardo da Vinci, il cui nome si trova segnato, ma in scrittura posteriore, sul foglio), aveva riconosciuto il prototipo, il modello per alcuni testoni (moneta d'argento in uso nel Cinquecento) conati nel 1506 nella imperiale zecca di Hall, in Tirolo, da un artefice mantovano,

il cui nome lo Schneider allora non era riuscito a rivelare. Già il Morelli aveva stabilito essere il disegno raffigurante l'imperatore sul foglio di Venezia copiato quasi in ogni suo particolare dal ritratto di esso esistente in una tavola nei Musei imperiali di Vienna, segnata colla data 1502 e col nome di Ambrogio de Predis. Anche il ritratto della imperatrice sullo schizzo di Venezia doveva esser stato desunto da una pittura in tavola oggi sconosciuta, ma della quale si conserva nel regio Gabinetto delle stampe a Berlino una fedele copia in un grande disegno colorito, su cui si trovano segnate in scrittura tedesca alcune note riguardo i colori della pittura originale (riprodotto nell'*Annuario prussiano*, vol. X, pag. 74). Il copista di questa, dunque, era un artista tedesco; l'autore di essa invece, giudicando dallo stile, un pittore italiano, e, secondo ogni verosimiglianza, lo stesso Ambrogio de Predis, essendo egli probabilmente stato il pittore che si trovava nel seguito di Bianca Maria Sforza quando ella partì per la nuova sua patria, e ch'ella ricorda in una sua lettera a Lodovico il Moro. I testoni sopraccennati (di cui esiste pure una contraffazione posteriore di mano molto meno abile in una medaglia del doppio diametro) portano sul lato anteriore i ritratti accoppiati in profilo dell'imperatore e di sua moglie, imitanti, quello del primo quasi assolutamente, quello della seconda con qualche lieve cambiamento, gli schizzi di Venezia, non solo quanto riguarda la somiglianza ma anche il concetto e il carattere stilistico. Anche la misura esigua, nella quale sono eseguiti i disegni in discorso, si adatta molto meglio alla supposizione di aver essi serviti da modelli per punzoni di monete che per ritratti dipinti a grandezza naturale. Sul rovescio dei testoni di cui trattiamo, si vede la Madonna che allatta il divino Pargolo, in figura intiera, circondata da sette teste di cherubini alati. Anche qui si riscontra qualche analogia, almeno nel soggetto, col terzo schizzo del foglio di Venezia, cioè col santo Bambino benedicente, non recando nulla d'inverosimile la supposizione che l'artefice nella esecuzione abbia potuto cambiare il motivo del Pargolo benedicente in quello poppante. Quanto riguarda l'origine del testone in discorso, si sapeva già da documenti pubblicati nei volumi anteriori dell'*Annuario austriaco* e della *Gazzetta numismatica* di Vienna essere stato lavorato da un incisore di conî che nell'anno 1506 da Mantova fu chiamato a Hall, in Tirolo, luogo dove fin dal 1478 esisteva la principale zecca del-

l'impero austriaco. Dagli estratti dei relativi conti s'imparava che il maestro aveva fornito conî per talleri, mezzi talleri e per monete di minor valore, e ch'egli aveva pure eseguito quattro punzoni coi ritratti dell'imperatore e della sua moglie e con l'effigie della Madonna sul rovescio, dei quali punzoni egli presentò impronte all'imperatrice stessa, allora presente a Innspruk. Dopo due mesi di lavoro, egli aveva soddisfatto, il 9 di maggio 1506, al suo incarico. Sulla persona però dell'artefice nulla si poté chiarire dai detti documenti, essendo egli in essi indicato soltanto colla denominazione di *coniatore italiano* o *Italiano*. Non era certamente Ambrogio de Predis, di cui si sa che anch'egli lavorò per la zecca imperiale, poichè questi sempre si dice, ed è detto da altri, milanese, mentre il nostro maestro era da Mantova, e poichè il de Predis allo stesso tempo, o quasi, era occupato a Milano a comporre i disegni per una nuova uniforme degli arcieri imperiali. Ora, da documenti testè rinvenuti viene palesata la persona del maestro cercato, che non era altri se non il noto fonditore e medaglista Gian Marco Cavalli. Lo Schneider pubblica la lettera di comitiva dalli 26 giugno 1506, ritrovata da Stefano Davari nell'archivio Gonzaga; colla quale il detto maestro, che stava per ritornare in patria, dal Governo di Innspruk a nome dell'imperatore viene caldamente raccomandato al marchese Francesco di Mantova; pubblica inoltre tre estratti dai conti dell'archivio di Innspruk, che si riferiscono a pagamenti fatti, fra il 22 aprile e il 26 giugno 1506, al medesimo (il cui nome dallo scrivano tedesco fu tramutato falsamente in Gian Marco de Canalis). Chiudendo il suo articolo, lo Schneider, ritornando al disegno di Venezia, non esita di riconoscervi un'opera del Cavalli; lo dichiara esibire non gli schizzi fatti dietro la natura da Ambrogio de Predis pe' suoi ritratti dell'imperatore e dell'imperatrice, ma bensì gli studi eseguiti dal Cavalli dietro questi ritratti per le monete da lui coniate a Hall. Essendo l'imperatore, appunto in quel mentre che il maestro era occupato col suo lavoro, assente in Ungheria, il Cavalli era costretto di attenersi, quanto alla riproduzione del suo ritratto, strettamente alla pittura del de Predis (ossia allo schizzo ch'egli stesso ne aveva copiato), circostanza che spiega la stretta analogia e somiglianza fra quest'ultima e l'effigie dell'imperatore sulle monete in discorso. Riguardo l'effigie dell'imperatrice, invece, il nostro artefice non era ridotto alla sola imitazione dello schizzo che

aveva fatto dietro un ritratto, poichè l'imperatrice, come abbiamo veduto, era presente a Innspruk, ed egli avrà avuto occasione di esserle presentato, se non in altra, certo nella sua qualità di compatriota, della qual circostanza egli approfittò per la riproduzione delle sue fattezze, cambiando alquanto, e, diciamolo pure, in favore della rappresentata, il modello che gli aveva offerto il ritratto, fatto ben tredici anni prima dal de Predis.

\*  
\*  
\*

Anche i due recentissimi volumi della magnifica rivista, corredata abbondantemente di splendide riproduzioni, che, sotto il titolo di *Graphischen Künste*, si pubblica dalla Società per le arti riproduttive a Vienna, recano, ognun volume almeno un contributo che spetta all'arte italiana. Nel volume XV (1892) il dottor W. Bode, in un articolo intitolato; *Die Bilder italienischer Meister in der Gallerie des Fürsten Liechtenstein in Wien*, tratta dei quadri più cospicui di origine italiana conservati in quella raccolta, non solo la più ricca, in quanto al pregio e al numero delle opere, di tutte le raccolte private di Vienna, ma anche quella che comprende fra tutte il maggior numero di pitture delle diverse scuole italiane. La prima di cui il Bode parla più particolareggiatamente è un ritratto di giovane donna (n. 32), attribuito a Leonardo da Vinci, attribuzione che a lui pare affatto giustificata. Egli lo schiera fra le opere eseguite dal giovane pittore nello studio del suo maestro Verrocchio, con cui continuò a stare per più d'un lustro anche dopo che, nel 1472, si era matricolato all'arte de' medici e speziali (alla quale appartenevano pure i pittori). Come alcune altre opere di Leonardo eseguite a quell'epoca, anche il piccolo ritratto in discorso rivela un'affinità stretta coi lavori del suo maestro. Il Bode dimostra, dal costume della donna ritratta e dal modo dell'accosciatura dei capelli essere essa dipinta non prima del 1470 e non dopo il 1490, e con questo argomento solo già rifiuta l'opinione che la vorrebbe attribuire a Ridolfo Ghirlandaio o al Boltraffio. Addita poi all'affinità straordinaria fra il nostro ritratto e il noto busto in marmo del Verrocchio nel Museo Nazionale di Firenze, raffigurante una donna con un mazzo di fiori nella sinistra stretta al seno, per fissare che il ritratto in discorso senza alcun dubbio appartiene a uno degli allievi del Verrocchio. E che questo non può essere altro se non Leonardo, il Bode lo prova confrontando da

una parte le pitture che presero origine nella bottega del Verrocchio, e dall'altra quelle giovanili di Leonardo, come anche i suoi disegni, col nostro ritratto. Fra questi ultimi, egli accenna ad uno nella Biblioteca della Regina a Windsor, che mostra una somiglianza stringente tanto nelle fattezze quanto nel costume e nell'acconciatura dei capelli col ritratto della Galleria del principe Liechtenstein. Accenna pure al delicatissimo fondo di paesaggio di quest'ultimo, che non ha ancora nulla da fare colle forme fantastiche delle montagne e delle roccie dei quadri posteriori del maestro, ma che non trova neppure alcuna analogia in nessuna delle pitture del Verrocchio e dei discepoli di Leonardo. In quanto alla persona rappresentata nel nostro quadretto, il Bode emette la congettura che potrebbe essere la Ginevra de' Benci, di cui, giovine, a quanto asserisce il Vasari, Leonardo fece il ritratto. Essendosi essa maritata sedicenne nel 1473, ed essendo mancata ai vivi pochi mesi dopo, nulla contraddice alla supposizione ch'ella sia la giovine donna del nostro ritratto, che, come abbiamo veduto più sopra, certamente fu dipinto fra il 1472 e il 1478, quando, cioè, Leonardo stava ancora col suo maestro. Ma siccome non possediamo della Ginevra nessun ritratto autentico, non sarà possibile di stabilire la giustezza di questa congettura.

Parla poi il Bode del dittico n. 734, che nella finezza dell'esecuzione e nell'esiguità delle misure rassomiglia a una miniatura, e che reca i ritratti di due persone, moglie e marito. Giudicando dalle qualità testè accennate esso fu attribuito prima a Giovanni Memlinck finché il Waagen dall'analogia con altre opere del maestro dimostrò esserlo un lavoro di Antonello da Messina, attribuzione che oggi è generalmente accettata. Anche un altro ritratto virile della raccolta Lichtenstein (n. 37) acquistato a suo tempo come opera di Raffaello, fu dallo stesso erudito restituito al vero suo autore Francesco Francia. Ed infatti, il confronto col ritratto di Vangelista Scappi nella tribuna degli Uffizi non lascia alcun dubbio sull'essere pure il ritratto in discorso un lavoro dell'epoca matura del Francia, eseguito circa il 1510. Due interessanti quadri del Quattrocento sono entrati, non ha guari, nella Galleria. Il primo è un tondo di Girolamo Mainardi rappresentante la Madonna col Bambino e San Giovanni in compagnia di due angeli, ed esistente in parecchie copie o repliche tutte della mano del maestro stesso (nel Louvre, due nella

Galleria di Napoli, altre in possesso di privati), che fanno testimonianza dell'essere stato la composizione del Mainardi in gran favore presso i contemporanei. Il secondo è un ritratto di giovane del Botticelli, eminente sia come riproduzione individuale della personalità, sia come lavoro di pittura, al quale il Bode non saprebbe paragonare, appunto inquanto al suo pregio, nessuno dei ritratti del maestro esistenti in Italia, mentre ne enumera due ritratti femminili di eguale valore artistico in raccolte private inglesi (Mr. Yonides a Brighton e Mrs. Seymour a Londra). Ricorda poi brevemente l'eccellente ritratto virile di Francia-bigio, dell'anno 1517, acquistato dagli eredi del marchese Gino Capponi, la mezza figura del giovane precursore di Andrea del Sarto (n. 12), un capolavoro del grande colorista fiorentino, e due sacre famiglie di Giulio Bugiardini (n. 254 e 264) di cui la prima un'esimia opera giovanile che ha stretta affinità colla Madonna del Pozzo nella Tribuna. Tocca con poche parole parecchi altri quadri di Polidoro da Caravaggio, Benvenuto Garofalo, il Cotignola, il Savoldo (ritratto di giovane in corazza, n. 288), Moretto, Moroni, Tintoretto (ritratto doppio, n. 230) e quel capolavoro che è la cosiddetta *Suonatrice di liuto* del Caravaggio, per chiudere la sua rivista col rammentar due quadri del Tiepolo, due ritratti di Luca Longhi e le vedute veneziane di Antonio Canale, Bernardo Belotto e Francesco Guardi che pure sono rappresentati nella raccolta ciascuno con parecchi quadri. Fanno scorta all'articolo del Bode un gran numero di magnifiche riproduzioni delle opere descritte, eseguite sia in eliotipia sia in intaglio in rame.

Il volume XVI (1893) delle *Arti grafiche* poi, reca un articolo del dott. R. Graul sull'affresco di Sodoma nella Farnesina raffigurante le nozze di Alessandro con Rossane (*Des Giovanni Antonio de' Bazzi Vermählung Alexanders mit Roxane*), articolo scritto quasi come testo o commentario per la riproduzione in intaglio a rame della detta pittura eseguita negli ultimi anni per commissione della Società delle arti riproduttive di Vienna dal prof. Jacoby di Berlino. Lo studio del Graul benchè non c'è insegna niente di nuovo, ha nondimeno il merito di riassumere completamente, ed in forma comoda e piacevole, tutto il materiale finora conosciuto che riguarda l'opera in questione. Inoltre è corredato di riproduzioni dei relativi schizzi del Sodoma, e di alcune parti della stampa del Jacoby,

che per primo ci offre una copia del capolavoro del seducente maestro vercellese.

\*  
\* \*

Per non stancare affatto l'attenzione, e per non esaurire la pazienza del benevolo lettore con questa ormai tanto prolungata rivista, fa d'uopo limitarci a pochi cenni riguardo agli articoli del vol. XVI del *Repertorium für Kunstwissenschaft*, che entrano nell'argomento di essa. Incontriamovi per prima uno studio del prof. H. Woelfflin dal titolo: *Die antiken Triumphbogen in Italien* (gli antichi archi trionfali in Italia), studio ch'egli qualifica da "saggio della storia dell'evoluzione dell'architettura romana e della sua relazione a quella del Rinascimento.", Investigando particolareggiatamente i più cospicui ed insigni monumenti di questo genere dagli anteriori (Arco di Rimini e di Aosta) fino ai più recenti (Arco di Settimio Severo e di Gallieno) egli arriva alla conclusione che, come nell'evoluzione dell'architettura del Rinascimento ci si presenta uno stile nascente, uno maturo e uno decadente (nella fraseologia tedesca questi tre gradi dell'evoluzione stilistica si distinguono colle denominazioni di: *Frührenaissance*, *Hochrenaissance* e *Spätrenaissance* o *Barocco*); così anche nell'evoluzione dello stile degli archi trionfali romani troviamo la stessa gradazione, e, per conseguenza, potremo concludere essere stata analoga anche la evoluzione intiera dell'architettura romana. E ciò che rende tanto istruttivo ed interessante il parallelismo fra quest'ultima e l'architettura del Rinascimento in Italia, è appunto la circostanza che tutte e due adoperano lo stesso apparato di forme. Del resto l'autore non crede di avere esaurito con questo suo saggio che si limita a una specialità, il soggetto vastissimo, anzi egli vorrebbe che qualcun altro prendesse a trattarlo e a svolgerlo completamente su una base di comparazione, che comprendesse tutte le manifestazioni del genio architettonico dell'una e dell'altra epoca.

Il signor E. Jacobsen in un suo contributo intitolato: *Plaketten im Museo Correr zu Venedig* (Placchette del Museo Correr a Venezia) si è accinto di supplire a una lacuna da lungo sentita e compianta da tutti gli amici dell'arte, descrivendo partitamente le placchette della raccolta in questione, uno dei più preziosi tesori di essa, del quale nè il catalogo del Lazari, molto meritevole al tempo della sua pubblicazione (1859), ma che oggidì non corrisponde più allo stato attuale delle

cognizioni, nè il libro del Molinier (*Les Plaquettes, catalogue raisonné*. Paris, 1886), che non aveva fatto menzione se non di pochissime delle placchette del Museo Correr, avevano steso l'elenco completo. Ora il lavoro coscienzioso del Jacobsen ci fornisce una guida sicura allo studio almeno di questa parte delle collezioni riunite al Fondaco dei Turchi, mentre aspettiamo con impazienza il loro catalogo intiero dall'attuale custode del Museo Correr, il cav. Bertoldi.

Il prof. A. Schmarsow, in un articolo intitolato: *Die Cappella dell'Assunta im Dom zu Prato*, tratta distesamente degli affreschi che adornano la prima cappella a destra di quella del coro (nel senso di chi guarda) nella cattedrale di Prato. Il Milanese (*Vasari*, edizione Sanzoni I, 609, n. 3) li aveva attribuiti, senza alcun fondamento concludente, a Tommaso del Mazza: il Guasti, scambiandoli con quelli della cappella a sinistra del coro, a Niccolò e Lorenzo Gerini; il Baldanzi negando la tradizione che li dava ad Antonio Vite da Pistoia, allievo dello Starnina, vi vedeva la mano di due pittori appartenenti già al Quattrocento, benchè ora seguano le orme dei successori di Giotto, ora se ne discostino per tentare una nuova via; il Crowe e il Cavalcaselle infine vi distinguono pure due pittori: un maestro rozzo della prima metà del Quattrocento, la cui maniera rammenta quella dei lavori attribuiti al Vite (affreschi nella già chiesa di Sant'Antonio Abbate a Pistoia), ed un secondo di molto maggior eccellenza, ma intorno alla cui persona essi non si spiegano se non molto vagamente, ammettendo che potrebbe essere stato lo Starnina. Al secondo dei pittori in questione, dietro l'opinione dello Schmarsow alquanto differente da quella degli eruditi testè ricordati, si debbono attribuire gli affreschi della volta (mezze figure della Fede, della Carità, Speranza e Fortezza), quelli sull'imbotte dell'arco con cui la cappella si apre verso la croce della chiesa (quattro figure intiere di santi), la figura di San Jacopo da Todi oggi custodita nella sala del capitolo, ma che originariamente doveva esser collocata sulla parete del fondo della cappella accanto alla finestra, e, finalmente, sulle due pareti laterali le rappresentazioni delle due lunette (la Disputazione di Santo Stefano davanti alla sinagoga e la nascita di Maria Vergine), e quella sotto la lunetta della parte destra (la Presentazione al tempio): mentre la terza scena di questa parete (lo Sposalizio) e le due sotto la lunetta della pa-

rete sinistra (il Martirio e il Ritrovamento delle spoglie mortali di Santo Stefano) apparterebbero al primo dei due artisti. In questo lo Schmarsow ravvisa uno degli ultimi rampolli dell'arte del Trecento; nell'altro, invece, egli vorrebbe riconoscere Domenico Veneziano, il compagno di Andrea del Castagno, nell'adornar con affreschi il coro di Sant'Egidio a Firenze, il maestro che Vasari asserisce essere "stato condotto a Firenze per lo nuovo modo che egli aveva di colorire a olio. „ (II, 673). Lo spazio limitato della presente rassegna non ci permette di seguir il nostro autore nella dimostrazione della sua tesi, per la quale egli si serve di un'accurata analisi comparativa si degli affreschi in questione come delle opere autentiche finora conosciute di Domenico da Venezia (tavola d'altare negli Uffizi, n. 1305; frammento della predella di essa nel Museo di Berlino; avanzi del tabernacolo già al canto de' Carnesecchi, ora nella Galleria nazionale di Londra; figure del Precursore

e di San Francesco accanto alla cappella Cavalcanti in Santa Croce). Ma non possiamo lasciar di raccomandare caldamente l'interessantissima memoria allo studio dei dilettanti, ed alla critica e al giudizio degl'intendenti.

Il medesimo volume del *Repertorio* contiene pure la conclusione dello studio di C. Mayer sulla rappresentazione dei miti greci nell'arte del secolo xv (*Der griechische Mythos in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts*), la cui parte prima, stampata nel volume precedente della stessa rivista, abbiamo analizzato nell'ultima annata di questo *Archivio* (vol. VI, pag. 403). Ma siccome l'autore nella seconda parte del suo scritto tratta esclusivamente delle rappresentazioni relative nell'arte tedesca, non mette conto di riassumere il suo contenuto in questo luogo, uscendo il suo argomento dai limiti che ci abbiamo prefissi pel presente nostro resoconto.

C. DE FABRICZY.

---

*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 - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

# GIORGIO DA SEBENICO

## ARCHITETTO E SCULTORE VISSUTO NEL SECOLO XV

### I.

#### Della debita fama mancata, tolta, restituita e da restituirsi al nome di Giorgio da Sebenico.



ESPANDERSI della fama degli artisti, specialmente degli architetti e scultori, ed il suo giganteggiare talvolta fin sopra del merito, come pure il suo arrestarsi entro angusta cerchia, e sinanco il suo assopirsi in guisa da passare per ispentato, d'ordinario è dipeso, massimamente degli appartenuti ai secoli XIII, XIV, XV e al principio del XVI, dalle condizioni dei luoghi ov'essi ebbero la sorte di vivere e d'imprimere le orme del loro genio. Fortunati pertanto vediamo presso che tutti coloro i quali menarono i loro giorni e condussero i loro lavori nella Toscana, in Roma e nell'Umbria; in assai minor numero quelli che in Venezia, in Padova, in Ferrara e in Bologna; sol parecchi degli altri che in

Milano, in Mantova, in Parma e in qualche ben rara delle restanti grosse città lombarde, venete ed emiliane; disgraziati, fattene appena eccezioni rarissime, quanti nei rimanenti paesi d'Italia, comunque soggetti ai sì numerosi e sì diversi regimi da cui essa fu governata a que' tempi.

Fra gli ultimi non eccezionati, fu il valentissimo Giorgio da Sebenico. Il suo nome, sebbene rimasto vivo nell'isola da cui gli piacque appellarsi, o in alcun'altra di quelle poste presso la sponda orientale dell'Adriatico, a partire non certo da molti anni dopo la sua morte, per lungo volgere di età parve estinto sinanco sulle bocche e negli scritti degli eruditi anconitani, alla cui città egli avea dato ben quattro cospicui monumenti, che, dopo l'arco di Traiano ed il duomo, ne formarono, siccome tuttavia ne formano, il più splendido ed incantevol decoro.

Lazzaro Bernabei, suo contemporaneo, e Lando Ferretti, il quale visse nel secolo immediatamente successivo, ambedue di Ancona, avean fatto, è vero, menzione nelle loro croniche cittadine,<sup>1</sup> di quei meravigliosi edifici ivi foggiate dalla potenza dell'ingegno e

<sup>1</sup> Quella del primo giunge fino al 1497; quella del secondo ha registrata in fondo una memoria del 1557, ma che non fa parte dei 12 libri in cui è

divisa, i quali, con racconto non interrotto, procedono sino al 1532.

della mano di lui, cioè: del *palazzo Benincasa*, della *facciata della loggia dei Mercanti*, e delle *porte di San Francesco delle Scale* e di *Sant'Agostino*. Quelle loro croniche però erano rimaste inedite, e giacevano ascose, e fors'anco dimenticate, nella polvere degli archivi delle rispettive loro private famiglie. Passate più tardi, non so precisare il quando, in quello municipale, ivi pure giacquero quasi a mo' di sepolte, sino a che, nel 1870, alla compilata dal Bernabei fu dato l'onore della stampa, diniegato finora all'altra del Ferretti.

Infrattanto le *Vite dei pittori, scultori ed architettori*, compilate da Giorgio Vasari ed impresse due volte nel secolo istesso in cui il Ferretti compose la detta sua cronica, e moltiplicate quindi in più altre edizioni copiosissime di esemplari, ricercati non meno dagli amatori dell'artistica erudizione, che dai filologi e letterati, spacciarono ai quattro venti per autore, così della loggia dei Mercanti, come della porta di Sant'Agostino (pur tacendo dell'artefice dell'altra di San Francesco, nè punto rammentando il palazzo Benincasa), un Moccio da Siena.

Uscirono poi nel 1675, stampate in Roma dal Tinassi, le *Notitie storiche della città di Ancona*, estese da Giuliano Saracini, il quale, mentre tolse a Moccio la detta loggia, donolla all'anconitano Giovanni Sodo ed insieme al bolognese Pellegrino Tibaldi, affermando che il Sodo la cominciò e la condusse sino alle prime finestre, e che il Tibaldi nel 1450 (*sic*) la prese a finire, ma non la compì, avvegnachè, il tetto fu poscia fatto dal Sodo: e, citato a sproposito il Vasari, che, secondo ho avvertito, aveva dato la porta di Sant'Agostino per lavoro di Moccio, gli fe' dire che fosse di Duccio.

Sussegui Filippo Baldinucci colle sue *Notizie dei professori del disegno*, dedicate nel 1681 al duca di Toscana Cosimo III; e, col ripetere in buona fede la fanfaluca messa fuori dal Vasari, maggiormente la ribadì e più largamente la divulgò.

Indi peggio ancora si addiportò il Felibien, col creare appositamente un Moccio di Arezzo, tanto per appropriare magari a un fantasma la porta di San Francesco.

Allorquando il palazzo Benincasa maledettamente fu deturpato coll'innalzarlo di un piano per istile dal suo originale affatto diverso e, oltre ogni credere, discordante, e col toglierne i colonnini e i trafori delle arcuate superbe finestre bifore, per formarne altre rettangolari assai più piccole e per sè medesime affatto disadorne entro gli elegantissimi contorni di esse, convien dire che nessuno più sapesse da quali mani fossero usciti i disegni di così magnifico edificio e i modelli di così vaghe decorazioni.

Persino il P. Michele Buglioni, che, colla sua *Istoria del convento di San Francesco dell'Ordine dei Minori di Ancona*, ivi impressa nel 1795 pei tipi del Ferri, rivendicò a Giorgio il vanto di aver composta la porta della chiesa, che a quel convento allora tuttavia apparteneva, non s'avvisò di restituirlgli quella di Sant'Agostino; che anzi, nettamente la disse fatta da *Muzio* (*sic*) *senese scultore, correndo l'anno 1490*.

E, cosa inver curiosa! il conte Alessandro Maggiori da Fermo, autore anonimo dell'opuscolo intestato *Le pitture, sculture e architetture della città di Ancona*, ed ivi impresso nel 1821 da Arcangelo Sartori, sebbene osservasse non potersi credere la porta di Sant'Agostino fatta nel 1490 da Moccio, dappoichè lo si sapeva vissuto fin circa alla prima metà del secolo a quello antecedente; ciò nonostante s'incaponì a sentenziarla per *onninamente di Moccio*. E strano ancor più apparisce il modo dallo stesso conte tenuto nel riprendere in quel libretto il Bottari, che aveva asserito la loggia dei Mercanti essere stata rifatta di pianta da Pellegrino Tibaldi. Ecco le sue parole: *Chi pertanto volesse starsene a lui* (al Bottari) *par che ora dovesse credere che questa facciata la quale, oltre che è gotica, è di vecchio stile e difficil lavoro, provenisse dall'opera o dal disegno del Tibaldi; mentre ESSA È CERTO QUELLA MEDESIMA CHE DI PROPRIA MANO VI FECE MOCCIO CIRCA IL MEZZO DEL QUATTORDICESIMO SECOLO (e altri dicono Giorgio da Sebenico, dopo compiuto il grandioso e contiguo palazzo di Dionigio Benincasa) ristorata bensì e ridotta a diversa forma in alcune parti*. La parentesi, tra cui il medesimo conte racchiuse nel qui riportato periodo il nome di Giorgio da Sebenico, non mostra certo essere stata convinzione di lui che Giorgio

fosse in realtà l'autore della nominata facciata, anzi neppure di veruna delle parti segnalate come andate soggette a restauro o cambiamento di forma; ma rivela, invece, soltanto il suo intendimento di sfoggiare in erudizione e di apparire insieme imparziale fino al punto di non nascondere qualsiasi credenza, sia pur contraria alla propria.

Forse il primo, o, per lo meno, uno dei primi che, sulla fede del Bernabei e del Ferretti sopra citati, ebbe il merito di restituire all'esimio dalmata la porta di Sant'Agostino, e di confermare a lui con risoluto convincimento l'altra di San Francesco, non che la facciata della loggia dei Mercanti, accordategli pure nell'*Ancona illustrata* di Leone Leoni edita nel 1832 fu il marchese Amico Ricci da Macerata a mezzo delle sue *Memorie storiche* (altrove invero non sempre attendibili) *delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, stampate nella sua patria nell'anno 1834 da Alessandro Mancini.

Tanto però, anche dopo di lui, abbarbicati rimasero i vecchi errori, che, perfino nel 1857 un anonimo anconitano, scrittore di poche parole d'illustrazione aggiunte ad un modesto fascicoletto contenente otto litografie ricordanti le feste con le quali dalla sua città fu accolta in quell'anno la visita del Pontefice Pio IX e cinque incisioni ritraenti l'arco di Traiano, la facciata del teatro delle Muse e i tre edifici di Giorgio pur ora mentovati, non si peritò di ripetere essere tutti tre questi ultimi di *Moccio*, pur contentandosi unicamente di aggiungere, in via di disapprovazione o di ostentata erudizione, per terzo, un *altri dicono*, e, per secondo, IL SARACINI E IL BUGLIONI DICONO di *Giorgio da Sebenico*.

Or bene: se così grossa ignoranza, per sì diuturno volger di tempo, durò nella nostra regione e nella stessa Ancona riguardo a monumenti tanto vistosi innalzativi dall'egregio dalmata, quale cognizione si ebbe mai sino a tutto l'ottavo decennio di questo secolo sul continente italiano intorno agli altri, per quanto cospicui, da lui, entro e fuori del continente medesimo, lavorati ed eretti?

La *Biografia degli artisti* pubblicata dall'abate Filippo De Boni in Venezia nel 1840 pei tipi del *Gondoliere*, fra tanti lavori di merito infinitamente minore ai sopraindicati di Giorgio, nessuno di lui ne cita nè dentro nè fuori del nostro continente, nè in qualsiasi altro paese del globo; che, anzi, perfino il nome di tanto maestro indarno ricercasi tra le tante centinaia che disposti per ordine alfabetico sillabico ivi figurano. E indarno altresì mi è avvenuto di ricercarlo nelle dotte ed erudite pagine di Pietro Selvatico sull'*Architettura e scoltura in Venezia*, uscito alla luce nel 1847. Eppure è certo che, in seno a quella città regina dell'Adriatico, Giorgio succhiò il latte fecondatore dei suoi vasti studi artistici, ivi ebbe infiorato il suo talamo di sposo, ivi possedè case; ond'è inammissibile che ivi pur non lasciasse qualche suo squisito lavoro.

In una età però come la nostra, tanto delle altre più feconda d'ingegni passionatamente dediti alla coltura della critica storica e dell'artistica, ed anco di ambedue insieme riunite, a lui, degno di essere annoverato tra i più valenti architetti e scultori di ornato e di figura in pietra ed in marmo fioriti nel secolo xv, non doveva alla perfine mancare chi, in qualche luogo con occhio competente di persona addestrata nell'arte, ne esaminasse le opere, ne rilevasse i pregi e lo stile e, di questo accuratamente notando gli speciali caratteri, quelle individuasse per guisa da non lasciarle più andar confuse o scambiate con le altrui; nè chi, con pazienza di vero erudito e con acutezza di paleografo, rintracciando e decifrando autentici documenti fra la congerie polverulenta degli archivi e sulle sparse e corrose lapidi originariamente scolpite e murate negli edifici da lui innalzati, gli restituisse la legittima paternità dei medesimi, e di tutti insieme, in un libro contenente pur anco le varie e bene assodate circostanze della sua vita, desse al mondo copiosa ed esatta contezza.

Infatti, con quanto impegno e perspicacia di discernimento il chiaro architetto inglese signor G. I. Jackson siasi applicato a sostenere la prima delle accennate parti, ne è prova quanto il medesimo si diè cura di pubblicare in proposito nell'*Annuario dalmatico* del 1884, e poscia in separato ed elegante volume intitolato: *Dalmatia the Quarnero and Istria*, che, nel 1887, curò di far imprimere in Oxford. Nè punto da meno del Jackson

si è addiportato monsignor Antonio Giuseppe Fosco, vescovo sebenicense, nell'eseguire le altre.

Per comprendere con quanto amore e con quale diligenza abbia questi condotta la sua difficile impresa, è d'uopo aver letto gli articoli che di quando in quando andò da prima pubblicando nelle colonne del suo *Folium dioecesanum*, non che il libro da lui composto sotto il titolo: *La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico*, fatto stampare in 94 pagine, non computatovi l'indice, nel 1893, per i tipi della sua curia, illustrato da ben ventidue disegni impressi in xilografia e dedicato al Pontefice Leone XIII in ricordo della cinquantesima ricorrenza dalla ordinazione episcopale della Santità Sua, che nell'anno testè riferito si celebrava.

Dolorosissima deve essere riuscita la irreparabile perdita dell'egregio prelato, accaduta intorno alla Pasqua dell'anno tuttora corrente, per l'isola che egli con profonda sapienza e con pari zelo ed amorevolezza diresse e governò nello spirito, e che, da oltre quattro secoli, Giorgio scelse a sua patria adottiva. Le meste note che in sì triste contingenza echeggiarono fra le vòlte del tempio, si abilmente eretto da questo e si veridicamente commendato da quello, dovrebbero a giusta ragione essersi ripercosse nei cuori di quanti Italiani hanno in onore lo scibile. Fatta pur, per chi il voglia, astrazione dalle discipline dommatiche, morali e filosofiche, in cui il Fosco non potè non essere se non sicuro ed esimio maestro, quanto egli avesse a caro gli studi di storia, di arte e di critica, ben luminosamente lo addimòstrò cogli scritti sovraccennati intorno alla vita e alle opere del grande architetto e scultore dalmatico. E quanto profondamente si fosse addentrato in quello della glottologia, che si versa sulle antiche lingue conosciute per trovar l'origine delle moderne, e per andar da quelle gradatamente ascendendo, fino, seppur sarà possibile, alla scoperta della lingua capostipite di tutte le altre, provollo eziandio in non meno splendida guisa. E questo fece col ricavare dal linguaggio ebraico-fenicio il significato così dei nomi geografici delle cinque regioni dell'Italia centrale,<sup>1</sup> come dei nomi dei mesi dell'anno assiro-caldeo-ebraico, troiano-romano-latino e fenicio-slavo,<sup>2</sup> e coll'espore la sola verace ed insieme naturalissima spiegazione che, tra gli ormai infiniti e per quanto dotti interpretatori della *Divina Commedia*, nessuno prima di lui avea mai saputo dare ai famosi versi posti sulle bocche di Pluto e di Nembrot: *Pape, Satan, pape, Satan, aleppe*, voci prettamente ebraiche quando siano scritte come realmente dovrebbero, cioè: *Pah-peh, Satan, Pah-peh, Satan, halep*; le quali dicono: *Della caverna la bocca, o Satana, della caverna la bocca, o Satana* (un vivente), *varcò*; e *Raphèl mai amèch zabi almi*, parole ebreo-caldaiche che nella nostra lingua vanno tradotte: *Vivente che per di quì passi, sei mio schiavo legato*.<sup>3</sup>

La conoscenza che io ho del valore del Fosco, benchè si limiti unicamente a quel che solo di lui qui ho potuto accennare, parmi sia più che bastate per ritenere che l'Italia, per la sua morte, sia rimasta orbata di uno de' suoi più vasti, potenti ed utili intelletti.

Ma, tornando ora al libro da lui fatto su Giorgio, m'è d'uopo osservare che, per quanto degno del soggetto di cui vi si è trattato e dello scrittore che lo ha composto, tuttavia non è riuscito così completo come questi avevalo desiderato. Nè, per sua parte, acciò tale riuscisse, omise di adoprare le più sollecite ed adatte premure. A procurarsi documenti e notizie dal nostro continente, si rivolse in Ancona, officiandovi parecchi eruditi, fra i

<sup>1</sup> *Folium Dioecesanum di Sebenico*, 1888.

<sup>2</sup> *Nomi dei Dodici Mesi degli Anni Ebraico, Romano-Latino e Slavo interpretati colla Lingua Ebraica*. Sebenico, MDCCCLXXXVIII, coi Tipi della Curia Vescovile. Tale opuscolo contiene il nome e i titoli del Fosco e due sue Note estratte dal *Folium Dioecesanum* del 1° settembre e del 1° ottobre 1888, ove colla data del 1° giugno, come nota all'opera dello

stesso Prelato allora in stampa sui Fenici e Cananei, tale lavoro erasi pubblicato per la prima volta.

<sup>3</sup> *I Due Versi della Divina Commedia* " *Pape, Satan, pape, Satan, aleppe* „ e " *Rafèl mai amèch zabi almi* „ interpretati colla lingua Ebraica da Monsignore ANTONIO GIUSEPPE FOSCO, Vescovo di Sebenico. Ivi, MDCCCLXXXIX.

quali mi è d'uopo ricordare l'egregio monsignor Federico Federici, vescovo di Fuligno; la cui morte, incontrata in ferrovia per mano brutalmente assassina, ha ricolmato di orrore quanti in petto ancor nutrono umano sentire, e di sdegno e di dolore fierissimo quanti, sia per l'eminente sacro carattere della sua persona, sia per le prove avute del suo ottimo cuore e dei meriti della sua elevatissima mente, il veneravano, amavano, o soltanto ammiravano. Conservo gelosamente una lettera direttami dallo stesso Federici nell'agosto del 1885, allorchè, essendo egli tuttavia canonico in Ancona, io trovavami in Recanati intento in quegli archivi alle ricerche dei documenti riferibili ai tesori artistici lorentani, affidatemi dal Ministero della istruzione pubblica. Con essa egli, per conto del Fosco, cortesemente pregavami di fornirgli tutte le notizie che per avventura io possedessi intorno a Giorgio da Sebenico; e specialmente interpellavami acciò gli comunicassi se realmente, come avea inteso dire, il medesimo artista avesse intagliata una bella porta per quel convento dei Francescani. Ma, poichè, sino a quel tempo, a me di Giorgio altro non era noto se non quanto ne avevo appreso dal Ricci, io, fuori del pubblicato da questo e già probabilmente letto dal Federici medesimo anche nelle croniche del Bernabei e del Ferretti, nulla di più potei trasmettergli, se si eccettui il ragguaglio sul falso supposto dell'accennata porta, la quale riuscii ad appurare non aver mai punto esistito. Nè, meglio della richiesta a me inviata, approdaron le indagini e le dimande che lo zelo del Federici e di altri fecero in Ancona per soddisfare alle lodevolissime brame del Fosco: dappoichè, fuor del narrato dai testè mentovati cronisti, veggio null'altro aver ricevuto di là se non se la data, ma erronea, del contratto ivi stipulato per la costruzione della facciata della loggia dei Mercanti.

Venne giorno però, che la capricciosa fortuna, mostratasi così fattamente sgarbata con quei valent' uomini, benevola a me si rivolse. Eran corsi appunto tre anni dalla data della suddetta lettera direttami dal Federici, allorchè io, capitato in Ancona e datomi a rovistare fra le antiche carte di quell'archivio municipale in cerca di documenti relativi ad opere artistiche, e specialmente di Giorgio, tra parecchi che ve ne rinvenni, riferibili ad altri maestri, e che curai di copiare, perchè affatto al pubblico sconosciuti e non di poco importanti, uno pur ne trascrissi risguardante precisamente lui, ossia l'enunciato contratto per la magnifica facciata della loggia; e, di un altro anteriore di men che tre mesi riferentesi alla loggia stessa, in cui però egli non era nominato, rilevai soltanto il sunto.

Esaurita la messe ristretta nel detto campo, lasciai in quell'anno la dorica città per tornarvi, come feci, nel susseguente, ad invadervene un altro assai più ampio, e su questo ricorrendo d'anno in anno per qualche giorno a spigolare, finalmente nel 1891, con non lieve fatica sì, ma con incomparabilmente maggiore soddisfazione interna dell'animo, mi trovai giunto a possederne ben altri venti, egualmente autentici, tutti parlanti di esso Giorgio e tutti inediti, e da me per il primo trascritti e tutti, eccetto un solo, cioè il primo, da me scoperti.

Non appena esaminato il libro del Fosco, che, poco innanzi alla morte di lui, mi fu concesso di leggere dalla cortesia del caro suo amico canonico Spinelli di Ancona, e, notatevi le lacune dall'autore lasciatevi, entrai in proposito di ricolmarle con gli atti or ora accennati, non però prima di aver compulsato ancora gli archivi di Civitanova-Marche, dove stimavo reperibile almeno qualche scrittura concernente la facciata di Santa Maria (chiesa di già demolita), che ivi, giusta una prova fornita dal medesimo Fosco, pur venne da Giorgio iniziata. Ma, alla buona sorte da me incontrata in Ancona non è stata compagna quella che ho cercata in Civitanova. Indarno, carta per carta, e con tutta accuratezza, ho svolto quanto questa città conserva nel proprio archivio municipale e nel notarile, non solo del tempo in cui si sa Giorgio aver frequentato le nostre Marche, ma ben anco degli anni, e non pochi, a quello anteriori e posteriori. Avvegnachè, se mai alcuna memoria di lui vi è stata, sicuramente è scomparsa, abbenchè se ne ignori il quando, o con la perdita degli atti del tabellionato, dei quali gli appartenenti al secolo xv sono ridotti a numero estremamente esiguo, o di quelli del cancellierato e massariato comunale,

di cui parecchi libri, e in specie di quest'ultimo, si avvertono per totalmente mancanti, o, per frammentati, o per integri non sono garantibili.

Fallito il tentativo ora narrato, se avessi colla persona potuto accompagnare il mio pensiero, sarei corso altrove a sperimentarne degli ulteriori, come a dire: a Venezia, ove, secondo ho accennato di già, qualche opera, sia pur giovanile, di Giorgio riscontrare si dovrebbe; <sup>1</sup> in Rimini, nel cui tempio malatestiano, ornato al tempo in cui egli frequentava le Marche, parecchie cose di stile e sapor veneziano si veggono che per sue forse dovrebbero riconoscersi; a Tolentino, dove il finale soprapposto alla bella porta maggiore della chiesa di San Nicola, scolpita e firmata coll'anno 1435 dal fiorentino Giovanni Rosso, non infila colle linee della medesima, e, per essere di pretto gusto veneto, differisce totalmente dalle sagomature della stessa nettamente toscane, come pure, per l'altezza del rilievo e per la snellezza di forma, le statue dell'uno fanno apparir piatte e alquanto tozze quelle che sono nelle nicchie dell'altra; finalmente in Ravenna, in cui, secondo apparirà da uno dei documenti che io sono per offrire, Giorgio, intorno al settembre del 1459, trovavasi, non si sa bene, se di passaggio semplicemente, o per lavori che ivi gli fossero stati commessi, o per trattative di cose relative all'arte che egli professava. Ma ora, poichè tanto di far non mi m'è dato, convien mi rassegni a dar fuori quello che ho, pur lasciando ad altri studiosi il ricorrere in mia vece ai fonti che per ciò qui loro ho indicati e lo scoprirne dei nuovi, che del pari loro auguro di tutto cuore fecondi.

Siccome però veggo che gli atti da me rinvenuti e da me pur anco annotati, di per sè soli non basterebbero a far comprendere la grande figura di Giorgio, la quale resterebbe, per così dire, più che dimezzata per chi non conoscesse eziandio le notizie su di lui fornite dal libro del Fosco; e, poichè fa pur d'uopo avvertire qualmente alcune di quelle sarà per essere rettificata da questi; ritengo opportuno, per alleggerire il mio lettore dall'obbligo di provvedersi del detto libro, il premettere ai medesimi un breve ma esatto ristretto di quanto ivi è raccolto, omessa naturalmente la descrizione degli edifici, la quale, almeno in parte, potrà essere supplita dalle incisioni che qui appresso vedrannosi intercalate fra la mia dicitura. Ma, poichè due cose pur v'hanno che in verun modo non è possibile di abbreviare, senza del tutto guastarle; trovo conveniente di farle precedere all'enunciato ristretto tali e quali la paziente ed amorosa cura del Fosco le compilò, accompagnate però da qualche mia nota.

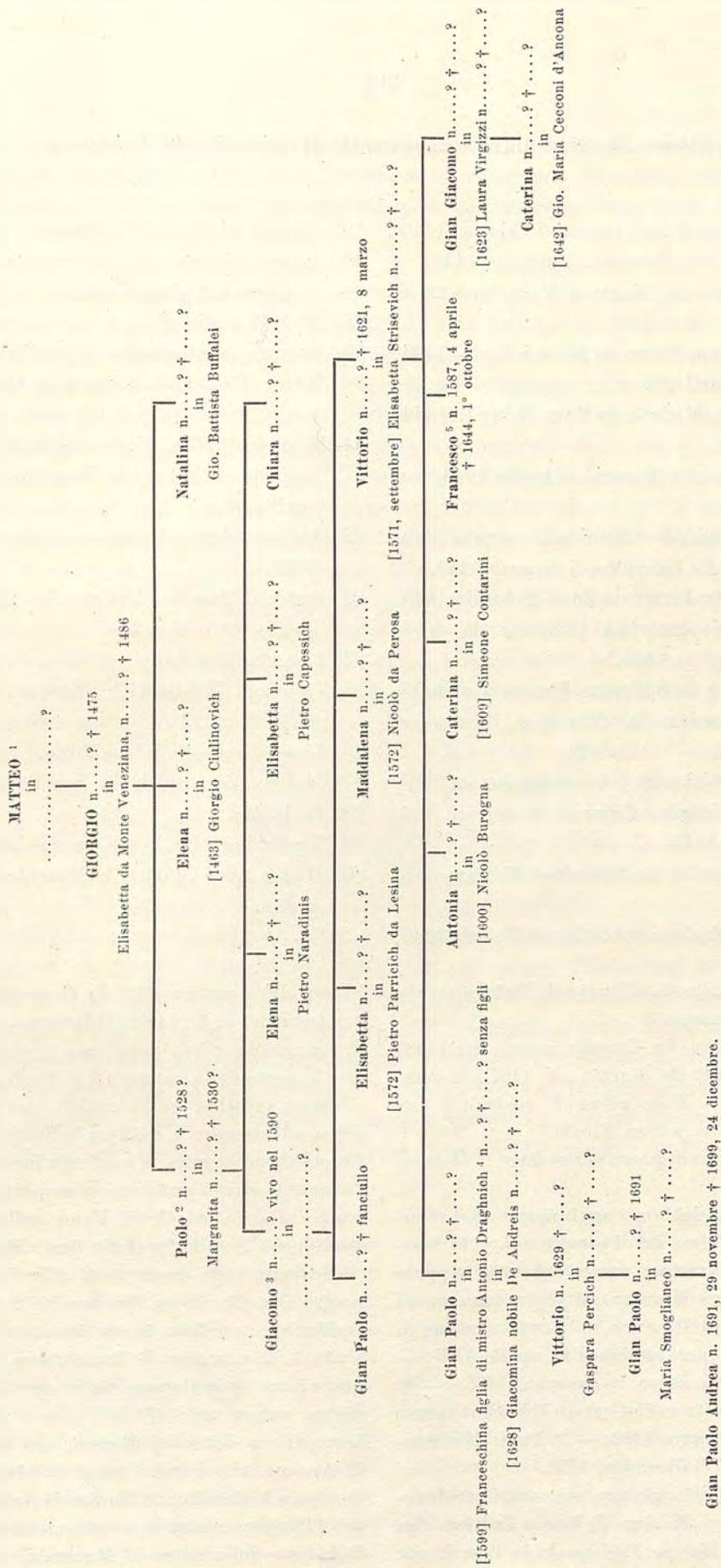
Quelle sono: l'albero genealogico della famiglia di Giorgio, che contasi fra le più nobili ed illustri d'Italia, e l'elenco de' suoi scolari e garzoni, a parecchi dei quali una parte, sia pur quanto si voglia modesta, della meravigliosa riuscita delle sue opere è certamente dovuta.

<sup>1</sup> Leggendo l'eruditissima ed altrettanto splendida prima parte dell'Opera del professor Pietro Paoletti d'Oswaldo intitolata *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, edita ivi nel 1893 a spese dell'Ongania e Del Nayia, si rimane sorpresi nel

constatare come, persino alle tanto accurate indagini di sì egregio ricercatore, non sia peranco riuscito di scoprire in quella città nè un'opera di Giorgio, nè un documento che al medesimo, sia pure indirettamente, si riferisca.

II.

Albero genealogico della famiglia di Giorgio detto da Sebenico.



1 Discendente dal ramo della famiglia dei principi Orsini di Roma, detto di Monte Rotondo, un cui antenato decaduto passò a Zara.  
 2 Cognominato Ursati in un atto del 24 dicembre 1512 e Ursini in un altro del 29 marzo 1514.  
 3 Questi ricuperò l'avo cognome di Orsini e il titolo di nobiltà nel 25 novembre del 1540, mediante un decreto di Valerio Orsini discendente dallo stesso suo ceppo e governatore della Dalmazia per la Repubblica veneta, col quale si confermò ad esso Giacomo ed ai suoi eredi e successori tutti i privilegi, diritti, ecc., di casa Orsini, compreso l'uso delle arme gentilizie della stessa casa, cioè: d'un orso nascente sopra dell'elmo, lo scudo cimato, una rosa rossa in alto del primo campo quadrato, una fascia rossa nel campo di centro, e nel terzo campo tre bande rosse in punta e tutto lo scudo in campo bianco.  
 4 Sposata da Gian Paolo contro la volontà del padre di lui, perchè nata di bassa condizione.  
 5 Sacerdota nel 1616.

## III.

## Elenco degli scolari e lavoranti di Giorgio da Sebenico.

1. Giorgio Pripcovich da Sebenico, 13 giugno 1440.
2. Antonio Busato da Venezia, 6 maggio 1442.
3. Giovanni Pietro da Monte di Venezia, <sup>1</sup> 28 aprile 1442.
4. Martino quondam Pietro da Zara, 5 luglio 1444, con ducati annui 80.
5. Paolo quondam Michele da Zara, 5 luglio 1444, con ducati 80.
6. Lorenzo Picino da Venezia, 5 luglio 1444, con ducati 62.
7. Grubrisa Slafeich da Sebenico, 26 agosto 1445.
8. Pietro Arcerio da Sebenico, 3 maggio 1445.
9. Filippo quondam Pietro da Zara, 25 luglio 1445.
10. Michele Arcerio quondam Gregorio da Sebenico, 4 novembre 1445.
11. Andrea Butcich da Sebenico, 5 novembre 1445.
12. Pietro Draschovich da Sebenico, 12 novembre 1445.
13. Giovanni Pribislavich da Sebenico, a cui, consta che Giorgio affidava i lavori più fini, 26 novembre 1445.
14. Radichio Pocrovich da Sebenico, 27 novembre 1445.
15. Dissino Gomrebich da Sebenico, 29 dicemb. 1445.
16. Andrea di Nicolò da Durazzo, 8 gennaio 1445.
17. Andrea Vlatcovich, protomastro, da Sebenico 2 marzo e 8 giugno 1445.
18. Michele figlio di...?
19. Antonio, protomastro, 30 aprile 1447.
20. Marino Paolovich di Marco da Curzola, <sup>2</sup> 19 febbraio 1448.
21. Michele Cipillo, detto Dizmano, protomastro lapicida da Sebenico, 13 aprile 1448. Morto in quell'anno.
22. Andrea Alexi Albanese da Durazzo, 14 aprile 1452.
23. Antonio Busato (diverso da quello qui catalogato sotto il n. 2).
24. Lorenzo Pincino.
25. Giovanni Pribislavich (diverso dal catalogato sotto il n. 13).
26. Luca discepolo del suddetto.
27. Matteo Marcossich da Spalato.
28. Radmillo. <sup>3</sup>
29. Vuchasino Marchovich da Spalato. <sup>4</sup>
30. Mistro (cioè Mastro o Maestro) Zorzi tagliapietra. <sup>5</sup>

<sup>1</sup> Forse il cognato di Giorgio da Sebenico, che appunto così chiamavasi?

<sup>2</sup> Forse il Marino da Curzola morto nel 1468?

<sup>3</sup> Scolare proposto da Giorgio nel 1467 per mandarlo in sua vece a Pago affine di costruirvi una cappella da dedicarsi a San Nicola.

<sup>4</sup> Ragazzo di 15 anni preso per scolaro il 24 maggio 1449.

<sup>5</sup> A questi nomi debbonsi aggiungere altri ricordati qua e là nel libro del Fosco, e sono: 1° Martino di Brislavo Zaratino, morto nel 1449, seppure non sia il medesimo Martino qui sopra segnato col n° 4; — 2° Giovanni Drastich da Livno ragazzo di 14 anni accettato per scolare l'11 aprile 1467; — 3° Peco Radinovich servo e garzone, 1468; — 4° Giorgio quondam Zoitano Hotisevich di Verhuka preso per scolare il 22 maggio 1472; — 5° Paolo Mislienovich lavorante nell'8 dicembre 1472.

E chissà che di Giorgio non sia stato pur lavorante ed allievo quel Marino di Marco Cedrino che, appellandolo *Mro. Marino Tagliaprete da Venezia* con

lettera del 2 marzo 1462, la Communità di Fermo, per impegno di Ludovico Uffreducci, ordinò a quella di Amandola glielo mandasse, e che nel 1465 intagliò la porta della cattedrale di Forlì, nel 1468 quella di Sant'Agostino in Amandola, nel 3 ottobre 1471 prese ad eseguire a cottimo la fabbrica del Tempio Loretano, proseguita la quale sin forse a tutto il 1476, durante lo stesso anno eresse un portico aderente un tempo alla Cattedrale di Fano, sulla cui iscrizione qualificossi *Architectus Aedis Beate Marie in Lawreto*.

Sospetto pure essere stati allievi o lavoranti del nostro Giorgio: 1° un Maestro Pietro di Sante detto *lapidarius*, ricordato in un istromento del 10 febbraio 1452 a rogito di Bartolomeo Scacchi notaro anconitano, il quale pare sia lo stesso Pietro tagliapietra, autore nel 1470 dell'arco o portone del Palazzo allora detto dei Signori, ora della Prefettura di Ancona, che è volto verso la piazza di San Domenico o Plebiscito; 2° Matteo di Antongiaco, che nel 1483 presentava le convenzioni per la fabbrica della torre del comune di Macerata, nel giugno 1485

## IV.

**Ristretto di quanto nel libro di monsignor Antonio-Giuseppe Fosco intitolato: *La Cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini, detto Dalmatico*, trovasi esposto intorno alle vicende ed alle opere della vita dello stesso artista.**

1. Giorgio nascose sempre il cognome nobilissimo di sua famiglia coll'appellarsi, per quanto si è finora scoperto, non mai altrimenti che *figliuolo di Matteo da Zara* (paese dove anch'esso probabilmente nacque) ovvero *Dalmatico*, o finalmente, da *Sebenico*.

2. Prima ancora del 23 aprile 1441 (in cui al veneziano Antonio Masegna<sup>1</sup> fu tolta la direzione della fabbrica della Cattedrale sebenicense) col soprannome di *Dalmatico*, mandò ai procuratori della stessa fabbrica, insieme all'assicurazione della sua prossima andata alla loro città, il proprio piano per il prolungamento di quel tempio fino alle absidi, per la formazione della sua crociera con i bracci contenenti i due coretti, e per l'innalzamento della sua cupola; cose tutte non mai accennate nel disegno del detto Masegna. Onde quei procuratori, in vista di tale prolungamento, per cui troppo sarebbesi ristretta la strada posta tra il sacro edificio e il palazzo di residenza del Conte Veneto, solleccitarono un decreto ducale ottenuto il 29 di maggio dell'anno surriferito, col quale si ordinò doversi abbattere e ricostruire più indietro la facciata del mentovato palazzo.

3. Nel medesimo anno 1441, giovine ancora di età, ma, a quanto pare, ammogliato e rimasto orfano del padre (*quondam Mathei de Jadra*), e già distinto col titolo di *maestro tajapiera (magister lapicida)*, da Venezia ove dimorava (*habitor Venetiarum*) si recò, giusta la fatta promessa, a Sebenico: ed ivi nel 22 di giugno strinse coi summentovati procuratori il contratto in cui fu nominato *protomastro* della fabbrica di quella Cattedrale, dedicata a San Giacomo Maggiore (*prothomagister fabrice Sancti Jacobi de Sebenico*) per sei anni, da decorrere dal giorno in che nel prossimo agosto successivo sarebbe da Venezia colà tornato per stabilirvisi, come fece, colla propria famiglia.

4. Nel 1442, ai 27 di aprile, rilasciò da Sebenico una procura al sacerdote *Benedetto* del fu Gregorio *da Monte Veneziano fratello di sua moglie Elisabetta*, ed ivi proseguì ad occuparsi dei preparativi incominciati fin dall'agosto dell'anno precedente, per riprendere, secondo il piano da lui formato, la fabbrica della Cattedrale. Fra quei preparativi è ricordata la demolizione della facciata del sopradetto palazzo, necessaria per il prolungamento della Cattedrale medesima ed ottenuto con la costruzione dell'abside destinata per il *Sancta Sanctorum*; demolizione per la quale si stipulò apposito contratto in seguito di favorevole accoglienza fatta alla dimanda per tal fine inoltrata il 16 giugno dello stesso anno 1442

si assumeva di scolpire in pietra la statua equestre di San Giuliano per la stessa città e rinunciava a favore di un Mastro Tommaso il cottimo di detta Torre e finalmente, come in seguito si vedrà, tra il 1470 e 1493 faceva lavori assai importanti in Ancona; 3° Luca di Gregorio da Sebenico marito di Margarita figlia dell'or mentovato Matteo, il quale nel 1478 lo prese per lavorante per 8 anni a 50 scudi l'anno; 4° un maestro Matteo di Giorgio da Brioni ricordato come lapidario egualmente in Ancona nell'anno 1470 fra gli Atti di Angelo di Domenico ivi notaio per 40 capitelli commessigli dal vescovo an-

conitano B. Antonio Fatati.

<sup>1</sup> Quest'Antonio Masegna, o meglio, *dalle Masegne*, figliuolo del celebre Pietro Paolo, è il creduto autore del primo concetto architettonico di codesta Cattedrale, la cui costruzione, giusta la Cronica della famiglia Veranzio Draganich, ebbe principio il 9 di aprile del 1431. I molti errori e i grossi e pressochè inutili dispendi fattivi da esso Masegna, secondo apparisce dal Libro Rosso del comune di Sebenico, furono cagione del rimuoverlo dopo 10 anni e 14 giorni dall'ufficio che ancora vi esercitava.

dai procuratori del vescovo Giorgio Sisgoreo e del Capitolo sebenicense, non che dai fabbricieri, al conte Fantino Pesaro, ivi capitano per la Repubblica veneta.

5. Nel 1443 diè principio alla ripresa della fabbrica dell'istessa Cattedrale, come ne avvisa la seguente iscrizione coeva, ivi incisa all'esterno sul pilone che sta più dappresso all'abside:

*Cum pars ista domus Domini primordia sumpsit  
Mille quatercentum Domini labentibus annis  
Quadráginta tribus.....*

6. Nell'agosto del medesimo anno 1443 concluse col petraio Giorgio Zanchetti da Zara, una convenzione per la quale, esso Zanchetti obbligossi di fornire duecento pezzi greggi di marmo dell'isola di Arbe e di trasportarli a Sebenico.

7. Nel marzo del 1444, compi, o giunse presso che a compiere, gli archi acuti della Cattedrale surripetuta: e ciò può dedursi dall'istromento col quale, nel giorno 23 dello stesso mese ed anno, parecchie famiglie nobili ed alcuni benestanti cittadini di Sebenico assunsero l'obbligo (non è detto per quale motivo, poscia non mantenuto) di ergere ciascuno a proprie spese un altare di marmo alto *usque ad cornicem foliaminum Ecclesie*; quale cornice a fogliami ricorre precisamente nella nave maggiore sui detti archi acuti, che elevansi sin presso al colmo dell'altezza delle volte delle navi minori.

8. Dal 1444 al 1447, avuto probabilmente un precario permesso di assentarsi da Sebenico, principiò e finì in Spalato nella chiesa di San Rainero, appartenente alle monache Benedettine una nuova *Cappella* col relativo altare che or più non esiste.

9. Nel primo di settembre del 1446, con atto scritto da Antonio Campolongo cancelliere del comune sebenicense, terminata la sua prima ferma sessennale che l'obbligava a risiedere in Sebenico in qualità di protomastro della fabbrica della Cattedrale, rinnovò siffatto vincolo per un altro settennio.

10. Nel marzo del 1448 dovette sospendere il lavoro della medesima per difetto di danaro nelle casse di quella fabbrica.

11. Col 30 di giugno dell'anno stesso cessò dalla sua ferma sessennale in Sebenico;<sup>1</sup> e quindi di là tornossene a Spalato, affine di costruirvi nella Cattedrale, per 306 ducati d'oro, entro due anni e mezzo di tempo (il che poi puntualmente mantenne) la Cappella di Sant'Anastasio martire, di fronte all'altra di San Doimo, posta a destra dell'altar maggiore e fabbricata nel 1427 da *Maestro Bonino da Milano*.

12. Nel 1449 tornò, probabilmente per pochi giorni, due volte da Spalato a Sebenico; dove la prima volta (di cui non è riferita la data), in presenza del giudice, diè consegna di alcuni oggetti appartenenti al defunto suo lavorante *Martino di Brislavo Zaratino*, e la seconda nel 24 di maggio, accettò per sette anni e mezzo in qualità di suo scolaro Vukasino Marcovich ragazzo quindicenne.

13. Il 6 di marzo del 1450 stipulò in Sebenico un istromento col vescovo Sisgoreo, e coll'arciprete Jacobo Zilinich, intervenuto a nome del procuratore suo collega e degli operai della Cattedrale sebenicense partiti a causa della peste, per la costruzione della sagrestia della Cattedrale medesima.

14. Nel medesimo anno 1450 (in qual mese?), trovandosi assente da Sebenico, incaricò il proprio cognato *Giovan Pietro da Monte*, altro fratello di sua moglie, il quale, fin dal 9 di dicembre del 1448, avea quivi fatta una Società di spezierie con un tal Giacomo Nicolini, affinchè nella stessa città gli riscuotesse 570 lire e 7 soldi dal procuratore della Cattedrale canonico Giacomo Zilienich.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Per difendere qui il Fosco da un equivoco, conviene supporre che a Giorgio nel primo sessennio di ferma non fosse computato il tempo da lui, pas-

sato in Spalato tra il 1444 e il 1447 nel lavoro dell'altare e della cappella per la chiesa di San Rainero.

<sup>2</sup> Donde Giorgio mandasse tal incarico, non è

15. In sul finire dello stesso anno 1450 fece ritorno a Sebenico e vi si fermò per ripigliarvi gl' interrotti lavori della sua Cattedrale.

16. Nel marzo del 1451 si recò all'isola di Brazza, ove fece cavare e scarpellare moltissime pietre per la summentovata sagrestia.

17. Più tardi, nell'anno medesimo, partì nuovamente da Sebenico per recarsi a Zara, quindi di là a Venezia e da ultimo in Ancona.

18. Nel 2<sup>o</sup> di ottobre dello stesso anno 1451 stipulò in Ancona il contratto per la *Loggia dei Mercanti*.<sup>2</sup>

19. Nel 1<sup>o</sup> di marzo del 1452, essendo già compiuta la *Cappella del Battistero* nella Cattedrale di Sebenico, stipulò un nuovo contratto per la costruzione della *sagrestia*, da farsi, mediante compenso di 600 scudi d'oro, entro 20 mesi, con le pietre cavate e da cavarsi dall'isola di Brazza. Da tale atto risulta come allora egli colla sua famiglia dimorasse nella casa di proprietà della Cattedrale medesima che gratuitamente gliela forniva insieme ad un magazzino e ad una bottega per lavorare, ed avrebbe seguito a somministrargli tutto ciò, anche per i sei anni, durante i quali, dopo costruita la Sagrestia, insieme collo stipendio di lui sarebbe rimasta sospesa la fabbrica di detta Cattedrale, ed egli avrebbe avuta libertà di andarsene e di lavorare ove e per chi meglio gli talentasse.

20. Ai 16 di marzo del 1454, condotta a termine quella Sagrestia ed ottenuta facoltà di assentarsi per sei anni da Sebenico, tornò in Ancona per eseguirvi la *loggia dei Mercanti*;<sup>3</sup> ed ivi nell'anno medesimo assunse il lavoro della *porta di San Francesco delle Scale*.

21. Nel 1455<sup>4</sup> compì la stessa *porta di San Francesco* per 70<sup>5</sup> ducati d'oro.

22. Nel giugno dello stesso anno 1455, comprò per 200 ducati d'oro dal nobile Michele Simeonich una *Casa in Sebenico* posta in contrada San Gregorio (ora Santa Catarina?); e credesi che egli medesimo ne scolpisse il portone, sul fregio del quale è rilevato un orso, simbolo della famiglia Orsini e sugli stipiti due rami pendenti di fiori, ai quali stan sovrapposti lo scarpello e il martello emblemi dell'arte da lui esercitata.<sup>6</sup>

23. Dal 1455 al 1459 rimase occupato negli *ornamenti delle facciate di Sant'Agostino*<sup>7</sup> e di *San Francesco in Ancona*.<sup>8</sup>

24. Nel 1459 condusse ivi a termine la *facciata della loggia dei Mercanti*.<sup>9</sup>

detto dal Fosco. Da Zara forse? o non piuttosto da Ancona, dove il Bernabei e il Ferretti lo dicono capitato in tale anno e già intento alla fabbrica del Palazzo Benincasa?

<sup>1</sup> Questa data del giorno, come ho avvertito dianzi, è erronea. Veggasi il Documento n. 1.

<sup>2</sup> Il contratto qui indicato non fu concluso per la costruzione di tale loggia, ma bensì per la sua facciata: poichè quella fu edificata prima del 1392 e certo restaurata e riformata nel 1443 da Giovanni Pace alias Sodo, architetto finor conosciuto col solo soprannome, che il 16 ottobre 1448, per atto a rogito di Anton Giovanni di Giacomo notaro anconitano, dichiarò di aver ricevuto 100 ducati d'oro in restituzione dei due terzi della dote di 150 ducati uguali data alla sua figlia Catarina maritata con Tommaso di ser Simone, allora defunta.

<sup>3</sup> Qui debbo ripetere la precedente avvertenza.

<sup>4</sup> Così pure scrisse il Bernabei; ma se è vero che questa porta fu incominciata al più presto alla fine del marzo 1454, non potè essere certo finita entro l'anno immediatamente successivo. Veggansi in pro-

posito i Documenti segnati coi numeri II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX e XII.

<sup>5</sup> Questa somma è falsa. Veggasi il Documento n. III e la nota (?) apposta al medesimo.

<sup>6</sup> Questo portone, eccettuati i detti ornamenti, è similissimo a quello del palazzo in Venezia ad uso delle sussistenze militari e all'altro che in Ancona si vede sul palazzo già degli Antici ed ora dei Cresci, posto di fianco alla chiesa collegiata di Santa Maria, il quale però è a credersi opera egualmente di Giorgio. La porta laterale di quella medesima chiesa, parmi possa pure ascriversi a lui.

<sup>7</sup> Questa porta egli cominciolla ancor più tardi del 1459. Veggansi a proposito della stessa i Documenti XIII, XIV, XX e XXI.

<sup>8</sup> Com'è che quest'altra porta, stata già detta finita nel 1455, tenne occupato Giorgio nei suoi ornamenti da quell'anno al 1459?

<sup>9</sup> Nel giugno di quest'anno egli comprò una casa in Ancona ed ivi rilasciò una procura *ad negocia* a Giovanpietro de Monte veneziano; (Documenti X e XI) e nel successivo settembre essendone assente,

25. Sul finire del 1459 o in sul cominciare del 1460 si restituì a *Sebenico* per rioccuparvisi della fabbrica di quella *Cattedrale*.<sup>1</sup>

26. Nel febbraio del 1464 fu chiamato a *Ragusa* pel restauro del *Palazzo del Rettore*, incendiato l'8 di aprile 1462; sul rifacimento del quale e sulla riparazione della *Torre* detta allora *di Minze*, e modernamente *Minieta*, si trattò dal pubblico Consiglio di quella città nel giorno 9 del febbraio summentovato.

27. Nel 19 di luglio pur del 1464 fu onorato dal Consiglio *Rogatorum (dei Pregadi?) di Ragusa*, non solo coll'appellativo d'ingegnere (*ingeniarij*), ma eziandio colla deliberazione che il lavoro della predetta *Torre di Minze* si avesse a compiere giusta il parere e disegno di lui.

28. Nel 25 di settembre del medesimo anno 1464 venne ugualmente onorato dallo stesso Consiglio ragusino colla proposta (sulla quale però in tal giorno non fu presa deliberazione) di ritenere lui maestro ingegnere (*magistrum ingeniarium*) a salario per otto mesi in ragione di 600 ipperperi (*sexcentorum ipperperorum*) l'anno, oltre l'uso gratuito della casa, con patto che fosse tenuto, senz'ulteriore compenso, di propria mano a lavorare di scarpello (*laborare de scarpello cum propria manu*) ed a fare quant'altro dell'arte sua (*de artificio suo*) gli fosse ordinato dall'ufficiale del comune.

29. Ai 2 del susseguente novembre, per decreto del ridetto Consiglio, fu confermato a otto mesi nella carica d'ingegnere di quel comune, retribuita, a partire dal 23 di ottobre ultimo scaduto, in cui la sua prima condotta di quattro mesi era terminata, collo stipendio qui sopra indicato.

30. Nel giorno 11 dello stesso novembre 1464, fu ricordato in seno del Consiglio medesimo, a proposito del parere che egli avea espresso sul pericolo da cui era minacciato il *Palazzo del Rettore* tuttavia in fabbrica, se prontamente non si fosse posto mano a ricostruirne la *facciata*.

31. Ai 9 di febbraio del 1465, per volontà del menzionato Consiglio maggiore di *Ragusa*, gli fu interdetto il proseguir del lavoro (dell'accennato palazzo?) che ivi avea, per insino a tanto che lo stesso Consiglio non avesse ricevuta dal Consiglio Minore la relazione dell'ingegner fiorentino Michelozzo Michelozzi, il quale, a giudicare del lavoro medesimo, doveva essere chiamato dal Rettore e da quel secondo Consiglio.

32. Nel 5 di giugno successivo fu dal summentovato Consiglio Maggiore di *Ragusa*, a pieni voti, rifermato a salario in qualità di protomastro; ed egualmente, a pieni voti venne adottato il suo parere sul doversi fabbricare la *Torre di Santa Caterina*.

33. Causa la peste manifestatasi in *Ragusa*, nel ripetuto anno 1465 (non è detto in qual mese) fece ritorno a *Sebenico*.<sup>2</sup>

34. Nel 1466 andò a *Pago*, chiamatovi da monsignor Antonio Palcich vescovo di *Ossero*, e pattuì con lui, per 300 ducati, l'allargamento della *Corte di quel futuro Episcopio*, non che l'*ornamentazione della medesima corte*, voluta da quel prelato ricca di fregi, al pari dell'altra che vi avea il Conte Veneto, e fornita di due altane a volta, sulle quali figurasse scolpito il suo *stemma episcopale*.<sup>3</sup> Ivi ancora, con un tal *Misolich* procuratore della *chiesa parrocchiale* del medesimo luogo, conchiuse un contratto per il lavoro della *facciata* sovrastante la grande cappella dell'istessa chiesa.

ivi, per comporre una vertenza che avea col capitano del porto e col comune anconitano, si servì di don Pietro da Venezia abate del monastero di Sant'Apollinare in Classe fuori di *Ravenna*, col mandargli una procura di là (Documento XII).

<sup>1</sup> Nel 1460, almeno dal 28 giugno a tutto il 4 luglio, si trovò di nuovo in *Ancona*, e vi acquistò un'altra casa (Documenti XIII, XIV e XV).

<sup>2</sup> Nel settembre del 1465, trovandosi assente da *Ancona*, vi affittò per mezzo di un suo procuratore la seconda casa ivi acquistata nel 1460 (Documento XVI).

<sup>3</sup> Tale opera fu da Giorgio condotta soltanto fino alla metà: e di ciò forse fu causa, come ha supposto il Fosco, l'essersi avuto sentore che in *Pago* più non sarebbesi eretta la progettata sede vescovile.

35. Forse egualmente nel 1466, come da qualcuno trovasi asserito, lavorò in *Ossero* sulla fabbrica della *nuova Cattedrale* incominciatavi dal sunnominato *vescovo Palcich*, e su quella della *chiesa di San Marco* intrapresavi da un *Giovanni suo arcidiacono*.

36. Nel principio (?) del 1467 stabilì col surricordato *Misolich* la convenzione di costruire eziandio in *Pago la cappella di San Nicola* nella chiesa delle monache di Santa Margarita, per mezzo di *Radmillo* suo allievo, che promise di mandare colà per far le sue veci.

37. Ai 19 di gennaio dello stesso anno 1467 venne scelto dal proprio cognato *Giorgio*, figlio del pittore *Rumasino Ciulinovich*, a suo rappresentante nella causa che quegli aveva contro *Masinello Vuchovich* di *Spalato* avanti al giudice di *Sebenico*.

38. L'11 del susseguente aprile, in presenza del giudice di *Sebenico*, ammise al proprio servizio ed al proprio studio il ragazzo quattordicenne *Giovanni Drastich da Livno*.

39. Nel 1468 venne nominato nel testamento (non è detto in qual mese datato) col quale *Marino da Curzola* suo lavorante lasciò alla *Cattedrale* di *Sebenico* tutto quello di che, per lavori fatti, gli restava creditore: e con atto stipulato in *Sebenico* (egualmente non è detto in qual mese e in qual giorno), fu quitanzato dal suo servo e garzone *Peco Radinovich* di quanto, per tre anni che questi gli avea prestata l'opera sua, mancava ad essere soddisfatto.<sup>1</sup>

40. Il 7 maggio 1470,<sup>2</sup> con la sua qualifica di *cittadino di Sebenico*, donde era assente, fu, come presente, nominato dal canonico *Giovanni Propocovich* e dal nobile *Giovanni Dobroevich* di quella città loro rappresentante nella causa che avevano in Roma per le elemosine del vescovo sebenicense *Vignaco*, defunto nella città di *Porto* avente titolo di sede suburbicaria, non meno avanti al pontefice *Paolo II*, che a qualunque altro giudice e tribunale ecclesiastico o civile.

41. Nel medesimo anno 1470, da Roma (ove la sua presenza resta constatata anche dal racconto della vita dello scultore *Giovanni da Traù*, che dimorando in quella metropoli, vi foggì il monumento sepolcrale del mentovato *Paolo II*, morto il 28 luglio del 1477) tornossene molto probabilmente a *Sebenico*<sup>3</sup> d'onde, non vi è memoria che siasi più assentato.<sup>4</sup>

42. Nel 1472,<sup>5</sup> o prima, incominciò la *facciata della chiesa* di Santa Maria in *Civitanova-Marche*, che *Elisabetta* di lui vedova, per soddisfare l'obbligo da lui assunto, con testamento in data 11 maggio 1482, ordinò ai propri eredi di condurre a compimento.

43. In detto anno 1472 (si è trascurato di specificarne il mese ed il giorno), avanti al giudice di *Sebenico*, rilasciò una procura (non è espresso a chi) per disbrigo de' propri affari (che resta a sapersi se fossero generali o speciali, e dove, e con quali persone li avesse).

44. Nel 22 di maggio dell'anno medesimo ricevette in *Sebenico*, per la durata di otto anni, in qualità di suo *scolare*, un tal *Giorgio* figliuolo di certa *Rosa* vedova di *Zoitano Hotisevich da Verhuka*.

<sup>1</sup> Nel 12 di gennaio del 1469 era di nuovo in Ancona ove trattò ed appianò una vertenza che aveva con gli eredi di *Antonio Iachelli* (Documento XVII).

<sup>2</sup> In questo stesso anno nel mese di giugno trovavasi in Ancona. Vedasi il Documento n. XVIII.

<sup>3</sup> Io propendo invece a credere che tornasse a Loreto, ove, come potrà vedersi nella mia nota (?) al Documento XIX, lo suppongo aver con suo disegno dato principio fin dal 1468 alla fabbrica del sontuoso tempio ordinatovi dal mentovato pontefice *Paolo II*.

<sup>4</sup> Ai 23 d'aprile del 1471, trovavasi per lo contrario in Ancona, e di là nominava tre persone, che ne erano assenti, a suoi procuratori alle liti (Documento XIX).

<sup>5</sup> Se *Giorgio* nel 1471 passò a *Sebenico*, e di là, come pare, più non si mosse, non potè certo di persona dare principio nel 1472 alla *facciata* di cui qui si favella. Adunque, o ve lo dette prima, o, se in quell'anno (il che non sembra troppo probabile), dovette darvelo per mezzo di qualche suo lavorante.

45. Il giorno 8 del susseguente dicembre si prestò, come testimonio, nell'istromento rogato in *Sebenico* per la vendita che Sebastiano Sigsoreo fece della propria casa al lavorante Paolo Mislienovich.

46. Nel novembre (non se ne dice il giorno) del 1475 morì in *Sebenico*, dopo avervi eseguito, tra i lavori da lui ideati per quella Cattedrale, soltanto i seguenti; cioè: le *tre absidi*, delle quali le due minori formate una pel Battistero, l'altra per la Sagrestia; i *due*



VEDUTA ESTERNA DELLA CATTEDRALE DI SEBENICO

*coretti* sottoposti alla cupola; le *quattro colonne* destinate a sorreggerla; gli *ornati della gran porta della facciata* e della *porta laterale*; le *due gallerie* coi rispettivi *tetti di pietra* formati a quarto di circolo, sovrapposte ai dodici archi acuti costruiti dal suo predecessore, sei de' quali per ciascuna banda formano le due minori navate; l'*alzato della navata maggiore* condotto non più su che di pochi palmi; e infine i *modelli completi di questo e della cupola* le cui costruzioni totalmente in pietra vennero poscia dirette da altri.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nel 1° di luglio 1477 fu scelto per primo successore di Giorgio nel dirigere la costruzione del duomo sebenicense Nicolò di Giovanni da Firenze architetto domiciliato a Traù ed ivi autore della bellissima

cappella di San Giovanni Ursini che vedesi aggiunta a quella cattedrale. La costui condotta venne fissata per 10 anni, a 10 ducati d'oro per ogni mese in cui lavorasse; dandoglisi però facoltà di seguitare ad

attendere ad altre sue fabbriche per la durata di due o tre mesi ancora. Non si sa fino a qual punto lo stesso Nicolò portasse innanzi l'opera del duomo surripetuto, che, nel 1491 pervenne al compimento delle quattro arcate sulle quali riposa la cupola, nel 1493 alla fine della cornice che sostiene il tetto e, presso al 1500, alla chiusura della cupola, sulla quale non trovasi nè iscrizione, nè arme di alcun vescovo o conte che ne indichi, almeno approssimativamente, la data. Sino al 1° di maggio del 1517, in cui, per costruire ivi due cappelle, si obbligò un tal Bartolomeo quondam Giacomo da Mestre, il quale, non prima del gennaio del 1523, apparisce col titolo di capomastro, di nessun altro architetto succeduto a Nicolò trovasi fatta menzione. Al suddetto Bartolomeo, in qualità egualmente di capomastro del medesimo duomo, successe il figliuolo di lui Giacomo nel 1528 (secondo ne avvisa il Fosco, dal cui libro ricavo pure tutte queste altre notizie) probabilmente nel 1521 fu compiuto il maggiore occhialone della facciata dello stesso edificio. Nel 22 gennaio del 1536, a finirne il frontale sopra la porta maggiore, fu assunto il lapicida Giovanni Mastichevich da Zara. Ai 3 di dicembre dell'anno medesimo ebbe termine il lavoro esterno di esso duomo, coll'apposizione dell'ultima pietra sulla volta maggiore al di sopra della sua porta; ma seguitossene ancora l'interno. Nel 1547 Francesco da Padova intraprese la riduzione di 350 pietre per formarne il pavimento; nè in tutto se ne vide ultimata la fabbrica se non nel 1555, ai 29 aprile del quale anno solennemente fu consecrato.

Il Fosco ha creduto ricordarne altresì: il primo organo fatto nel 1562; l'altare del Sacramento posto di fronte al seggio vescovile nel 1595; il pulpito e gli armadi della Sagristia costruiti da Girolamo Mondella nel 1624; l'altare maggiore lavorato circa il 1640 e il presente tabernacolo di marmo, collocato sullo stesso altare nel 1711; il nuovo organo acquistato e posto durante il 1803 nel coretto, o galleria, dove pur ora si trova; i restauri radicali fatti tra il 1843 e il 1860 dall'ingegnere Paolo Bioni, che morì nel 1848, e da Volfango Pakler, pur esso ingegnere, che li assunse nel 1850 e lasciòli nel 1852, non che dal dott. Pietro Zen veneziano, il quale eseguì il progetto lasciato dal Bioni di demolire e ricostruire scrupolosamente la cupola sullo stesso antico disegno ed egualmente in lastroni di pietra conformati a limello ed innestati nei costoloni, e così pure demolì e ricostruì tutti quanti i tetti ai quali diè termine nel 1856; la riapertura al culto di esso duomo fatta nel 1860; il disegno di un nuovo campanile pel medesimo delineato nel 1882 dal Bergmann ed approvato dal Governo austriaco; il nuovo pavimento fatto in detto Duomo nel 1888; la demolizione della sua antica torre campanaria effettuata nel 1889; il cambiamento delle

vetriate nella finestra posta sopra la porta della facciata e nel grande occhialone del Duomo medesimo operatosi nel 1890; infine il nuovo disegno del campanile dato dal professor Hauser.

Però, più che sulle notizie dei fatti testè accennati ed accaduti dopo il 1555, i quali, ad eccezione della demolizione e ricostruzione della cupola e dei tetti, non hanno se non indirettissima relazione coll'opera di Giorgio, intendo richiamare l'attenzione di chi vorrà leggere questo mio scritto su quanto sto per soggiungere nella presente nota di pienamente riguardante l'opera stessa, per la quale Sebenico anderà sempre, a buona ragione, orgogliosa.

La sua costruzione, la quale costò circa ottantamila zecchini (L. 936,320) misura all'interno m. 38.50 per lungo e m. 14.18 per largo: di questa larghezza presso che una metà serve alla nave maggiore alta m. 19.50, mentre le minori sollevansi non più che m. 7.75. La cupola, il cui diametro interno è di m. 8, dal piano della piazza alla cima, ne misura fino a 32. Le gallerie sovrastanti le volte delle navi minori, elevansi da esse, colle proprie volte a quarto di circolo, sino a m. 2.50, e prendono luce dall'interno della nave maggiore mediante le intercapedini di una specie di balaustra composta di quadrellotti di pietra, che è similissima ai poggioli del palazzo de Mula in Murano ed alla quale fa da base la prima cornice a larghi fogliami che ricorre in direzione orizzontale sugli archi acuti della nave medesima. Tali gallerie non sono praticate dal popolo, perchè mancanti delle scale per ascendervi, sebbene appariscano originariamente destinate ad uso di matroneo. La parte che nella nave maggiore s'innalza dal detto cornicione fino al suo tetto semicircolare, compresa la mentovata balaustra, ha tutto l'aspetto di opera fatta da un artista del Rinascimento. E per vero: le sue lesene dotate di basi e capitelli e le sue finestre piuttosto lunghe, che, spiccandosi rettangolari, finiscono in cima arcuate, indicano la maniera di un maestro fiorentino anzichè veneto; onde parrebbe aggiudicabile piuttosto al menzionato Nicolò di Giovanni che non a Giorgio.

A prevenire però siffatta opinione ed a combatterla direttamente si sono adoperati già colla stampa due artisti assai autorevoli, cioè, lo Jackson ed il Melani. Ecco le parole del primo, riferite pure dal Fosco: "Giorgio arrivò (*intendasi a Sebenico*) coi primi movimenti del Rinascimento incipiente che già gli lavoravano nel suo cervello, e, rigettando i progetti gotici del suo predecessore (*Antonio dalle Massegne*), incominciò il coro e la struttura superiore della cattedrale nella nuova maniera. Il suo lavoro è curiosamente eclettico; alla colonna ed alle trabeazioni classiche combina i trafori delle finestre gotiche; ma andando innanzi, l'elemento gotico vien sempre più a mancare, finchè il suo stile si avvicina a quello

dei Lombardi in Venezia. Quando si rammenta che il lavoro a Sebenico precedette di nove anni quello di Leon Battista Alberti a Rimini e di quarant'anni la chiesa de' Miracoli di Pietro Lombardo a Venezia, mentre il Rinascimento non si stabilì in Francia, in Inghilterra ed in Germania che 60 o cento anni dopo, si dovrà ammettere che Giorgio Orsini ha titolo ad un posto cospicuo fra i promotori della grande rivoluzione del secolo xv. „ Il Melani poi affermò che Pietro Lombardo, nel 1441, (?) quando Giorgio era in Sebenico, lavorava quale esecutore nella chiesa dei Miracoli e Martino circa il 1456 in San Zaccaria e poi nella scuola di San Marco architettata nel 1485; laonde Giorgio fu anteriore ad essi.

Ma, sebbene l'asserto dei due illustri professionisti qui or ora citati innalzi sopra tutti gli architetti vissuti al tempo di Giorgio la costui valentia della quale io mi professo ammiratore convintissimo; tuttavia non mi sento sicuro di adottare intieramente il loro parere, nè di pienamente respingerlo col seguire il contrario. Ed invero, a decidermi per l'uno o per l'altro, non mi basterebbe certo l'aver esaminato il duomo di Sebenico, come soltanto ho potuto fare sin ora, non dico già su buone fotografie, ma unicamente su piccole e poco dettagliate incisioni xilografiche. Quindi, a giustificare il mio ritegno, esporrò quali siano i riflessi che m'inducono a mantenerlo. Ed eccoli:

1° Che nulla di simile alla parte superiore, sia interna come esterna, di quel duomo, è dato di vedere nè sulle porte del medesimo, nè sulla facciata della Loggia dei Mercanti, nè sulla porta di San Francesco d'Ancona. Sia pure che delle due prime non si sappia precisamente in qual tempo si eseguisse il lavoro; delle due seconde però è ormai noto che furono intraprese dallo stesso Giorgio dieci anni dopo di aver dato il disegno del detto duomo e di averne incominciata la fabbrica e terminaronsi dopo circa altri otto anni dacchè la mandava innanzi. Niente ancora di somigliante alla mentovata parte è sulla porta di Sant'Agostino allogatagli nella stessa Ancona nove anni più tardi di queste e lasciata incompleta dopo avervi egli speso altri parecchi anni di lavoro; poichè, quanto di stile del Rinascimento si vede in quest'ultima porta non è di suo scarpello nè di suo disegno.

2° Che se Giorgio ideò nel 1441 anche il lavoro dell'accennata parte, cioè nove, anzi dodici anni, se se non tredici, prima che Leon Battista Alberti desse il modello dell'esteriore del tempio malatestiano di Rimini; quando la prese a murare, erano scorsi più di trent'anni dalla sua prima chiamata a Sebenico e circa venti da quel modello dell'Alberti; nè la murò più oltre dell'altezza di pochi palmi: cosicchè, al tempo della sua morte, era, per così dire, appena spiccata sopra i tetti delle navi minori, e però fa-

cilmente e senza grave spesa, poteva distruggersi e rifarsi con altro disegno dal suo successore, o, fors'anche conservarsi, perchè raccordabile ancora con un nuovo progetto.

3° Che se il disegno, col quale venne compita, fu realmente di Giorgio, non potè certo esser quello dato da lui nell'anno 1441, ma un altro, fatto dopo che egli ebbe veduto il modello ed anche in buona parte l'esecuzione dell'esteriore della suddetta mole malatestiana. Tra le tante e così svariate opere, sia d'intaglio come di scultura statuaria, che si ammirano nell'interno di quella istessa mole, qualcuna par certo attribuibile a Giorgio: e chissà che il principe riminese, per acquistarne i marmi dal Monastero di Sant'Apollinare in Classe fuori di Ravenna, non si servisse di lui? Come si vedrà più oltre, Giorgio nel 1559, per un affare suo proprio si fece rappresentare in Ancona appunto da Pietro da Venezia abate del Monastero medesimo.

4° Che, se Pietro Lombardo nel 1441 avesse lavorato quale semplice esecutore nella chiesa de' Miracoli (fatto per certo non ammissibile, perchè nato l'uno come comunemente si crede, nel 1438, e cominciata l'altra nel 1481) nel 1459 avrebbe potuto, e, dopo il 1470, dovuto essere per sicuro riuscito capo ed architetto, se non di quella, almen di altre fabbriche improntate dello stile che da lui e da Martino mal riputato suo fratello e, peggio ancora, suo padre, ritiensi essere stato denominato lombardesco. E così pure, se è vero che il Martino chiamato anche esso Lombardo come semplice esecutore lavorasse circa il 1456 nella chiesa di San Zaccaria di Venezia (ciò che potrebbe essere per quelli ancora i quali lo fanno nato nel 1440), nel 1470 avrebbe dovuto anche egli possedere il titolo e la scienza di architetto ed averne dato saggio. Se poi Mauro, più generalmente conosciuto sotto il nome di Moro o Moretto (il quale, non ostante si cognominasse *De Cadussis* e fosse nativo di *Lentina in Val Brembana* e si dicesse *Cittadino di Bergamo*, pur fu appellato Lombardo ed erroneamente creduto parente di Pietro, mentre in verità fu figliuolo di un maestro *Martino taiapiera*) avesse ideato, come han detto i più recenti commentatori del Vasari, ma io non credo, la ora distrutta chiesa di San Michele di Murano che fu incominciata nel 1466 e finita nel 1478, e se il *Martino taiapiera* suo padre fosse stato tutt'uno decantato Martino Lombardo, cosa ancor ben lontana dal provarsi, sarebbe più che sicuro avere il medesimo Martino preceduto di ben non pochi anni l'ampliamento del duomo di Treviso, fatto, per quanto dicesi, da Pietro suddetto nel 1474.

5. Che Giorgio nell'anno 1470, dopo aver veduto il tempio malatestiano rivestito dall'architettura dell'Alberti, fu in Roma, dove certo ammirò ed ebbe pure assai probabilmente campo di studiare gli antichi superbi avanzi architettonici dell'arte classica,

## V.

## Documenti inediti riguardanti Giorgio da Sebenico.

## 1.

22 ottobre 1451.

Archivio comunale di Ancona — Libro composto di 3 fascicoli che incomincia dalla carta segnata col numero 36 e contiene gli Atti consiliari di quel comune celebrati nell'anno 1451, c. 68<sup>b</sup> e 69<sup>a</sup>.

Capitoli coi quali, per il prezzo di 900 ducati d'oro, dal comune anconitano è allogata a Giorgio da Sebenico l'opera della facciata della loggia de' Mercanti.

*Capitula et pacta logie comunis facta cum magistro georgio.*

*Anno indictione et pontificatu predictis [1451, Indizione XIV Pontificato di Nicolò V] die autem xxij octobris: Congregato et cohadunato colloquio quam plurimum Civium Civitatis Ancone Mandato Magnificorum dominorum Antianorum et Regulatorum dicte Civitatis Ancone<sup>1</sup>*

ivi derivata da maestri etruschi e greci e sulla quale l'Alberti aveva improntata la sua maniera.

6. Che, dalla partenza di Giorgio da Roma alla sua morte, passarono altri sette anni, e, secondo vedrassi in appresso, più di sei dal suo ritorno da Ancona a Sebenico.

7. Che per un artista di sì vasto e versatile ingegno, quale fu Giorgio, non dovette essere impossibile il tramutare, anche da adulto e da vecchio, la prima maniera appresa in Venezia alla scuola dei Bon e seguitata da lui sempre nelle opere erette in Ancona, coll'ispirarsi più tardi nella stessa Venezia, od anche forse in Treviso, sulla nuova introdottavi dai Lombardo; la quale, per essere meno attaccata alla classica antica che non quella dell'Alberti riuscì più originale, e, sebbene fondata pur sulla classica, più conforme allo spirito di esso Giorgio educato alla forma snella e gentile anzichè alla larga e colossale. Nè però farebbe al tutto meraviglia il sapere quanto lo Jachson non dubitò di affermare: aver cioè il medesimo Giorgio, coll'andare innanzi *nel suo duomo di Sebenico* (alla cui fabbrica interpolatamente attese per trentacinque anni) lasciato sempre più l'elemento gotico, finchè il suo stile avvicinosi a quello dei Lombardo di Venezia. Se non che, parmi che lo Jachson, invece di nominare il duomo in generale, avrebbe dovuto indicarne solo l'*ultima parte*, o più esattamente l'*alzato superiore della nave maggiore*; giacchè quel della cupola sovrastante, più che ogni altro stile rammenta quello dell'anconitana di San Ciriaco.

8. Che infine, per essere tuttavia molto incerta la cronologia delle vite e delle opere degli accennati Lombardo ed ancor più di quel non appaia la loro genealogia, non parmi esser giunto il tempo per maturamente decidere della priorità di essi su Giorgio o di Giorgio su d'essi nella invenzione dello stile cui il volgo, d'accordo cogli eruditi, ha sempre denominato dai primi e forse non giungerà mai a denominar dal secondo, quando pure le prove più indiscutibili uscissero, per avventura, a dimostrarlo trovato da lui, intorno alla cui persona, opere ed interessi, qualche maggior lume a quello che già se ne ha, daranno per ora gli atti che qui subito appresso son lieto di poter pubblicare.

<sup>1</sup> Fin dal 30 di luglio dello stesso anno il Consiglio comunale anconitano avea ordinato che sei cittadini scelti da ogni terziere, ai quali dovevasi affidare la carica di Regolatori dei colloqui, avessero a conferire con gli Anziani, a cui spettava il diritto di eleggerli, affine di deliberare sul da farsi per la fabbrica della Loggia, di cui qui è parola; ed avea fatto divieto agli ufficiali addetti alla medesima di deliberare, concertare, o far checchessia di riferibile alla stessa, senza l'intervento degli Anziani e Regolatori summentovati. Così pure fin da quel giorno il detto Consiglio avea approvate due partite di spese fatte per la Loggia medesima: una cioè di 240 ducati, l'altra di 120, dei quali era stato depositario l'anconitano Lelio de Ufreducis che, per mandato, era tenuto a pagarne altri 120.

*in sala picta dicti palatij prefati domini Antianj et regulatores et dicti Cives cum ipsis vna per sollemne partitum inter eos ad fabas albas et nigras cum quodam magistro georgio de sibi-niquo (sic) lapidario pacta infrascripta pro logia supra mare firmaverunt et conuenerunt quorum tenor est talis videlicet.*

*Primo el dicto magistro giorgio promette et sponte se obliga fare et fabricare la fazzata della dicta logia secondo el desegno della Carta al comuno dancona remasta et infilzata in la mia infilza uniuersale etc. et tamen de alteza et Amplitudine triumphale et competente in forma ornatissima per pregio de novecento ducati d'oro a tucta sua spesa resico periculo et fortuna de Lauoratura conductura sgargatura Excepto corde et legname per Armatura et similiter rena calcina piombo et rame pietre per rempietura (sic) dal canto dentro et le doi Colonne lauorate quale hora se trouano in la dicta logia che vada a spese de dicto comuno.*

*Item promecte dicto magistro giorgio fare in la dicta fazzata ut supra designata li idoli scultati de statura de homo<sup>1</sup> col cavallo grande et bello et con larme (sic) della comunita<sup>2</sup> releuata et scultata nelli lochi designati in dicta carta.*

*Item promecte et obligase dicto Magistro giorgio hauer fornito et expedito hauer in ordine et in puncto dicto lauorero infra termine de doi o tre anni Comenzando dal di che recevera la prima paga per parte delli dicti novecento ducati.*

*Item promecte el dicto magistro et sponte se obliga che compieto (sic) et expedito dicto lauorero star a iudicio et parer delli officiali della logia et una con quegli de giouanni de biasio et de nicolo de lionardo<sup>3</sup> et de dionisio de giouanni<sup>4</sup> se sia la logia et fazata predicta sufficiente*

<sup>1</sup> Cioè: le statue della Speranza, della Fortezza della Giustizia e della Carità poste così per ordine cominciando dalla sinistra di chi le guardi.

<sup>2</sup> L'uomo armato a cavallo, preso per istemma dalla città di Ancona, non rappresenta come taluno potrebbe supporre, un San Giorgio; ma, secondo il Bernabei, l'immagine equestre *de oro*, cioè dorata, di Traiano imperatore esistita sull'Arco trionfale a lui dedicato in quella città. Invece di *et con l'arme*, il notaio avrebbe dovuto scrivere *che è l'arme*; poichè la figura equestre e l'arme, non sono in questo caso che una cosa sola.

<sup>3</sup> A quale casato abbia appartenuto Giovanni di Biagio, qui ricordato, non mi è noto; ma il suo collega Nicolò di Leonardo, è detto nettamente *de Bonarellis*, ossia Bonarelli nel documento che, in seguito a questo, io riporto segnato col n. II.

<sup>4</sup> Dionisio di Giovanni, non v'è dubbio che fosse dei Benincasa, ed anzi quel medesimo che fece architettare la facciata del proprio palazzo contiguo a questa Loggia dallo stesso Giorgio da Sebenico: ciò è assicurato non meno dal Bernabei che dal Ferretti. Peccato che un altro Benincasa vissuto in tempo di pessimo gusto lasciasse svisare, nel barbaro modo che ho esposto qui innanzi, una parte così cospicua del nobile avito retaggio! Anche la facciata della Loggia de' Mercanti sventuratamente, specie da terra fino alla prima fascia che resta originale, ha dovuto subire una notevole modificazione per opera dell'insigne architetto, pittore e scultore bolognese Pellegrino Tibaldi, allievo di Michelangelo e di Perin del Vaga; il quale, meglio assai che poscia non fece nella facciata del Duomo di Milano, seppe

in questa armonizzare il suo coll'antico disegno. La rottura dei trafori nei suoi tre superiori balconi bifori è a credersi fatta nel 1758, allorchè, come riferisce il Leoni, per pericolo di ruina, furono chiusi a murato di mattone; nel quale si praticarono sei pertugi quadrilobati che danno aria fra la volta ed il tetto della stessa Loggia. La modificazione introdotta dal Tibaldi venne causata da un incendio scoppiato nella stessa Loggia probabilmente nella notte tra il 4 e il 5 di febbraio del 1556. Questo si deduce dal verbale, conservato negli atti dell'adunanza Consiliare tenutasi nel comune di Ancona il 5 del mese ora indicato. In essa si stabilì di deputare Giorgio Senile, D. Gio. Battista Pichi e Giovanni Benincasa per rinvenire di chi fosse la colpa dell'incendio sofferto dalla Loggia medesima e chi *ha data licenza a maestro Visito et suoi scolari e tollerato che vi faccino il palco et le provisioni di recitar le commedie et chi li ha date le chiavi*, e si ordinò che *Giovanni Senato, Piergentile Senile e Ascanio Ferretti debbano inchiaquare le facciate della loggia abrugiata et coprire il tetto*, con autorità di *mandare per legnami per questo senza preiudizio delle Citazioni della Magnifica Comunita contro chi avesse colpa dell'incendio o fusse quoquo modo pur tenuto alla restoratione et refatione de danni della Magnifica Comunita*, etc. Dello sviluppo di quell'incendio avvenuto in tempo di notte fa fede il verbale dell'adunanza dello stesso Consiglio che ebbe luogo il giorno 11 del marzo immediatamente successivo. Della riedificazione della Loggia (della quale non si ha documento che dica precisamente quanto si salvasse oltre la parte superiore della facciata) si hanno memorie

*et conveniente alle promesse sopradicte et secondo el designo supradicto et degna de sopradicto pregio.*

*Item e contra el prefato comuno promette al dicto magistro giorgio nanti tracto dare et*

nei verbali di altre adunanze consiliari tenutesi il 5 ottobre 1556, 12 febbraio 1560, 10 aprile, 21 giugno e 19 luglio 1561. Nella terza si trattò della stima da praticarsi sui lavori fatti per una Loggia dagli scarpellini; nella quarta si decretò che di là si togliesse l'arme del comune d'Ancona (non quella dell'uomo armato a cavallo scolpito, non so bene se in pietra od in marmo, di quasi tutto rilievo da Giorgio da Sebenico sulla facciata, ma un'altra in stucco, posta nell'interno) e quelle dei tre deputati e vi si mettesse invece San Ciriaco *all'incontro* della Madonna nella quinta, che i deputati facciano nuova scelta di periti per far la stima giusta e ragionevole dei lavori occorsi pel medesimo edificio. Con i lavori accennati in quest'ultimo atto parmi non debbano andar confusi i murarii e da scarpellino che, sotto la guida del Tibaldi architetto, si fecero per le facciate davanti e di dietro della Loggia ed anche per le sue due altre muraglie laterali. Quelli infatti furono i decorativi, consistenti in pitture a olio, in sculture a stucco, e in dorature, allogati allo stesso Tibaldi, secondo ne fanno indubitata fede i due seguenti istromenti, che io per il primo, credo di avere scoperti, a carte 172,<sup>b</sup> e 173 del Protocollo degli atti celebrati nel 1558 a rogito di Girolamo Giustiniani, conservato nell'Archivio notarile di Ancona.

“Conventio Inter Deputatos Magnifici comunis ancone Super Lodia et Magnificum peregrinum de bononia pictorem.

“Die vigesima sexta mensis novembris (1558). Actum Ancone in Stantijs nouis funnici Magnifici communis Ancone qui positus est In parrochia Ecclesie Sancte Marie de mercato Juxta lodiam Communis predicti, res heredum quondam Domini aloysij de gozzis de ragusio mare hadriaticum viam publicam et alia latera presentibus francisco gabrielle et Simone de Capulionibus de ancona Johanne baptista rucellaj de florentia et magnifico petronicolio baptiste de sancto angelo in vado muratore habitatoribus ancona Testibus.

“Dominus Johannes Senatus, Ser petrus gentiles Senilis et Johannes de bocchanemicibus (*sic*) de ancona regulatores et adsignati comissarij et deputati a Magnifico Consilio Ancone super fabrica lodie mercatorum Magnifice Ciuitatis ancone vigore decreti eiusdem Magnifici consilij anconitani (?) pro una et Magnificus peregrinus Thebaldi de Thebaldis de bononia pictor In presentiarum ancone degens ex altera: per eos et eorum heredes et successores quibus supra nominibus venerunt ad Infrascriptam conventionem pactum concordiam et optimum super

ornamentis lodie et arcuultorum (*sic*) eiusdem materno sermone exprimendis videlicet:

“Perho (*sic*) el dicto maestro peregrino per se e suj heredj promise e convenne alli dicti messer giuhannj ser piergentile e giuhanni commissarij e deputati predicti et a me notario Infrascripto presente stipulante e recipiente in nome e vece del Magnifico comune de ancona la volta e cornicione de dicta loggia e tutti ornamenti da farsi in essa volta e cornicione fare e mettere a perfectione quanto più presto potra Cioè cominciare e finire e non Jntrare in altre opere e lavorj fino alla fine de essa opera ma continuato tempore laurare et non cessare da esso lavoro secondo Il disegno mostrato publicamente nel magnifico consiglio sotto scripto dietro esso disegno de mano de esso maestro peregrino e per essi deputati a tutte sue spese de oro colorj stuccho e de qual si vogli altra cosa dalli cornicionj In su dacendoli la uolta bianca Cio è essa uolta In questo modo, nelli quattro nicchi quattro figure de rilievo tonde di stuccho (*Fede, Speranza, Carità e Religione, rifatta quest'ultima da Gioacchino Varlè*) vestite e collocate secondo secondo (*sic*) saranno da cordo (*sic*) tra loro esse parti, le quattro arme sopra dicti nicchi nellj capi dellj scompartimenti de relevo secondo decto disegno de oro e Colori fini secondo le altre arme della Magnifica comunita de ancona con le armi e imprese della chiesa di sopra: Nelli Campj quadratj In dicto disegno restati In albis promise fare Istorie come parera ad essi deputatj in dicto nome (*invece di Storie, vi pennelleggiò la Pace, la Temperanza, la Perseveranza, la Sapienza, la Prudenza, la Vigilanza, la Vittoria e da ultimo la Fortezza simboleggiata da Ercole con la clava in mano e sotto i piedi un leone*) colorite ad olio de Colori bonissimi e finissimi: et le quattro figure nominate virtu (cioè: *le suddette Statue in stucco*) nellj quattro quadrij Triangolari promise farle colorite ad olio (*non so se sempre sieno state, come ora, in bianco*) de colorj bonj e finissimj come di sopra. E parimente ornare Il quadro di mezzo oltre la Istoria (*che rappresenta il Salvatore in gloria sopra le nubi, con ai lati la Giustizia e la Misericordia e sotto a' piedi l'Eresia*) de Colori finissimj come ricerca lopra e si dimostra per decto disegno promise ancora fare nel scompartimento di tutta la uolta di laurj Indoratj de oro finissimo secondo dimostra esso disegno Cio è la Chiocciola quadra nellj pilastrellj da banda, Et piu la cinctula tonda che va a torno in tondo delle teste de liono tutte doro finissimo e ornarla di perle secondo dimostra il disegno Et piu ornar li sfondatj

*pagare per parte de pagamento delli dicti novecento ducati ducati duicento dor (sic) con questo che el dicto magistro giorgio sia tenuto et obligato hauer facto del dicto lavoro et opera fine (sic) alle liste delli balconi in termine de uno anno et infine del dicto anno El comuno prefato sia*

de cornice facti de pietra secondo dimostra dicto disegno: promise ancora fare tutto Il cornicione a torno la loggia secondo quel pezzo fatto sopra il primo arco ad sue spese di stuccho e manufactura excepto Il gregio (*sic, per greggio*) de muratorj e robba quale tocca toccha (*sic*) al magnifico comune: perho (*sic*) secondo lordine et misura de esso mastro peregrino: Et questo perche durj meser (*sic*) giuhannj, ser piergentile e giuhannj boccanemicj deputatj et Commisarij prefatj In nome del magnifico comune de ancona per loro et loro successorj promissero (*sic*) e conuenero adectu (*sic*) mastro peregrino presente stipulante e recipiente per se e suj Heredi ad esso mastro peregrino dare pagare e numerare senza alcuna lite e questione o, uer (*sic*) molestia omni rasion de Iure et de facto remossa per sua fatiga (*sic*) Industria magisterio e spese de colorj oro e altre cose necessarie adicta (*sic*) opera excepto che delle sopra espresse dichiarate Scudi Mille et dojcento de moneta de grossj vintj per scudo del qual cottimo fatighe Industrie e spese e pintura de esse dicto mastro peregrino In presentia de dictj testimonj e di me notario In fra scripto se chiamo (*sic*) contento e confesso hauere hauto e receputo da dicti deputatj de denari d'esso magnifico comune per mano del suo depositario scudi trecento similj Renumptiando etc. delli qualj scudi Trecento dicto mastro peregrino per se e suj heredj fece allj supradictj deputatj presenti stipulanti e recipienti come de fine e quietazione etc. Il resto de dicta quantita cio è scudj novecento similj li dicti deputatj In nome dessa Magnifica comunita per loro et loro successorj promissero e conuenero a dicto mastro peregrino presente stipulante e recipiente come de sopra ad esso mastro peregrino dare pagare e numerare senza alcuna lite In questo nostro Comune la terza parte facto Il terzo de dicta opera: l'altra terza parte factj doj terzi dessa opera et lultima terza parte finita tutta lopera secondo Il bisogno desso mastro peregrino In fra dictj tempi secondo il suo volere e di li innanzi (?) ad omni requisizione e petizione de dicto mastro peregrino. Pacto auto tra le dicte partj a che mastro peregrino sia tenuto e cosi promise attendere alla Fabbrica della loggia Circa alarchitettura del Cornicione a basso et lauoro delle prete viue et de muratorj In tutta la fazzata de nanzi e de dietro verso Il mare e dalli latj e domni altro lauoro che ricerca allarchitettura senza dimandare alcun premio delle sue fatighe remettendosi totalmente per tal conto In essj deputatj et esso mastro Peregrino non possi astringere essj deputatj a pagamento alcuno per tal

conto: per Il qual mastro peregrino et ad sue preghiere e commodamento messer Angelo ferrettj dancona (*il quale diegli ad architettare il proprio nobilissimo Palazzo, che ammirasi in quella città in via Guasco, marcato ora col numero 6 rosso*) sapendo non essere obligato ma volendo essere tenuto et obligato non ui dolo nel metu ducto ma de sua mera libera e spontanea volunta per se e suj heredj promise e conuenne allj supradictj deputatj presentj stipulantj et recipientj come de sopra che dicto mastro peregrino expedira e dara finita dicta opera secondo che di sopra ha promesso saluo Juxto Impedimento di morte di malatia e de altro Caso sinistro che non potesse seguire essa opera che dio nol uoglia alias de suo proprio reficere promisit: Et in caso de dicto Impedimento se habbi a uedere lopera sino alhora facta e sue fatighe et chi hauera a refer refacej alla mancanza de dictj Mille e doicento scudj: Que omnia et singula supra dicta dicte partes dictis nominibus et quelibet Ipsarum ad Inuicem et uicissim etc. sub pena dupli dicte quantitatis etc. cum obligatione omnium suorum bonorum etc. que bona etc. In quibus bonis etc. Pro quibus etiam omnibus et singulis suprascriptis firmiter attendendis et Inviolabiliter observandis uoluerunt dicte partes et quelibet Ipsarum dictis nominibus posse conuenirj ubique locorum mundi etc. Et obligauerunt se In forma Camere apostolice etc. Jurauerunt. „

“ Sub anno Domini 1561 In dictione (*sic*) quarta tempore Sanctissimi In X<sup>po</sup> patris et Domini nostrj et Domini nostrj (*sic*) Domini Pij diuina prouidentia pape quarti. Die Quinta mensis decembris actum Ancone in fundico heredum quondam Johannis Thomasi de ancona supra posito (*cioè nel luogo indicato in un atto precedente*) presentibus Domino bernardino florentio de auximo et perotio Johannis marie de macerata habitantibus ancone testibus etc. Supra dictus magister peregrinus in praesentia etc. fuit vere contentus et confessus habuisse et recepisse a Magnifica comunitate ancone per manus eius depositariorum et per eam a supra dictis regulatoribus Johanne Senato Ser petro gentiles Senile et ser pero truglione (*Torriglioni?*) dictos scutos Mille et ducentos pro eius labore et opere sopradicte lodie: Item scutos tricentos et quinquaginta monete pro eius labore secundi cottimj pro Indorando cornicionum et faciendo aliqua ornamenta In eo, Imaginem beate Marie virginis et imaginem beati quiriacy protectoris Ciuitatis nostre Ancone Item scutos octuaginta tres et unum tertium pro eius labore in

*obligato pagarli altri ducento ducati per una parte de pagamento et infin de tucto el tempo predicto et non prima dato pero (sic) el iudicio prima delli supradicti iudici depututi ut supra el comuno prefato sia tenuto a satisfarlo del resto de dicti dinari.*

stuchando deaurando arcum dicte lodie et faciendo Certam quantitatem rosarum In pluribus et diversis partibus et temporibus pro ut pro minutis apparere dicitur in libris Ratiocinarie Magnifici comunis predictj de quibus scutis Mille sexcentis et triginta tribus receptis pro dictis tribus Causis In pluribus partitis dictus Magister peregrinus per se etc. fecit dicto Magnifico comuni Ancone absentis etc. et presentibus Dominis Johanni Senato et petro Senile gentilis stipulantibus et recipientibus nomine et vice dicti magnifici comunis ancone finem et quietationem etc. „

A meglio completare le notizie che si hanno su questa Loggia, non meno che sul palazzo Benincasa e sul primo arrivo di Giorgio da Sebenico in Ancona, aggiungo qui un brano della Cronaca del Bernabei e due altri che reputo non ancora editi della Cronaca di Lando Ferretti. Debbo però premettere che la data approssimativa la quale vedrassi assegnata dal Bernabei alla erezione della stessa Loggia, par contrastata da Camillo Albertini stato Segretario archivista del comune di Ancona sul finire del secolo scorso e sul principiare del presente che, nel tomo secondo della sua Raccolta inedita conservata in quell'Archivio, avverti come, a carta 114 del Libro de' Consigli tenutisi dallo stesso Comune nel 1392, si legga essersi dato principio nel medesimo anno alla *fortificazione* di detta Loggia. Può essere però che l'edificio fortificato nel 1392 fosse poi demolito e rifabbricato collo stesso nome in altro posto.

“ Non ho trovato (scrive il Bernabei a c. 116) ad unguem el suo principio tamen in quanto posso pensare con la mia memoria et di alcun altri nel 1443 o In Circa, li Anconitani vedendo la Città adornarse de particolari edificij et riguardando le mercantie terrestre Como marittime essere in stato felice pensonno fare un publico receptaculo dove li mercanti potessero commodamente stare passeggiare Et Conferire de loro mercantie ad omni tempo. Costituiuno un locho Chiamato et Ancora se chiama La Loggia de li Mercanti adpresso al fondico del Communo da un lato La Casa de li heredi de Dionisio Beninsa (sic, per Benincasa) da laltro. La via publica denanti. Et el mare de reto (sic) Imprimis fo aparechiata le prima intrata in uolte Col Solaro fino ale fenestre uerso el mare Doue per antea era un certo precipitio con trauij et certe tavole male assestate Adeo pericoloso che un Francesco de Besaccione licet Juuenis uolendo passare per li Cadde da alto ad Basso. Se ruppe Francesco

inter cetera la testa poco mancò ad morire tamen li remase la Cicatrice nel uiso per tutto il tempo de la uita sua. In quel tempo medesimo fo facto el tecto per un maestro di legname chiamato Giovan Sodo homo de grande ingegno ne la Architectura. Questo fece li bordonali de piu pezi et tiroli nel suo locho con sua laude et admiratione non solum del populo Ma da tutti li altri maestri di legname. Et in questo modo stette la dicta loggia per alquanti anni. Deinde in processo di tempo Cio è nel 1450 uel quasi accapitò in Ancona un dignissimo maestro tagliapietra per nome M<sup>o</sup> Giorgio de Sibinico. Questi lauorando la facciata di Dionisio Vicino ad essa Loggia ut dictum est, da se etc. . . . „

Lando Ferretti seguitando nel libro IX della propria Cronaca, c. 203, il racconto del Bernabei, (che ho lasciato interrotto perchè quasi eguale, ma meno dettagliato e completo) così si espresse: “ Essendo nel med<sup>o</sup> tempo del 1450 capitato in Ancona un ingenosiss.<sup>o</sup> Architetto Professore d'intagliare (*in*) le pietre sottiliss.<sup>o</sup> (*sic*, cioè sottilissimamente) ogni minuto e delicato lauoro, nominato M. Giorgio da Sebenico posto in opera a lauorare la facciata della fabrica di Dionigi Benincasa congiunta con la loggia sud.<sup>ta</sup> pensò tra se med<sup>o</sup> uoler fabricare la facciata della d.<sup>a</sup> loggia non meno per Cagion d'honore che per desio (il Bernabei scrisse *cupidità*) di guadagno. Onde fatto uno modello (il Bernabei: *dato un disegno*) fu menato da Dionigi alli Sig.<sup>l</sup> Antiani e Regolatori, il quale modello piacque a qualunque persona lo uide. (Il Bernabei: *El decto disegno parca bello ad qualunque el uede*). Ma in quel tempo non trovandosi in commune tanta copia di denari che fosse bastante a tanta impresa il med<sup>o</sup> Dionigi con alcuni altri Mercadanti huomini da bene desiderosi del ornamento della Città e del commodo di tutti li Mercanti supplicarono il Communo de loro propij denari et essi se ne rimborsarono dalle entrate delle dogane in maniera che lopera fu fatta ornata di fogliami di belliss.<sup>o</sup> statue et imag.<sup>ne</sup> di ricchi conchi et con nobili colonne il tutto di marmo finissimo e nel mezzo alla sommità della prospettiva e facciata (*non già, come qui sembra in cima della facciata, ma nel mezzo di essa immediatamente sopra la porta*) vi pose un bel taglio d'un Cauallo con un uomo armato sopra e dorato (il Bernabei, dopo la parola *fogliami*, ha soltanto: *et bellissime imagine col cavallo et homo armato*, tacendo della doratura di questo della quale ancor veggousi gli avanzi) il quale è insegna et arme come già dissi della Città de Ancona, (il Bernabei: *è insegna o uero arme degli Anconetani*)

*Item dionisio de giouanni supradicto promette al colloquio supradicto che per tucto el mese de decembre proximo da venir lo dicto magistro giorgio acceptara le cose predictae et verra et prometera observar tucto quanto de sopra se contiene sotto pena de cento ducati et ita etc. (?) postea uero el supradicto magistro giorgio nel termine debito personalmente venuto Accepto la supra scripta conventionem et promise observar tucte le cose predictae.*

## 2.

6 dicembre 1458.

Archivio Notarile di Ancona — Atti a rogito di Angelo di Domenico da Monsanvito notaio anconitano; protocollo n. 1, anno 1458, c. 254.

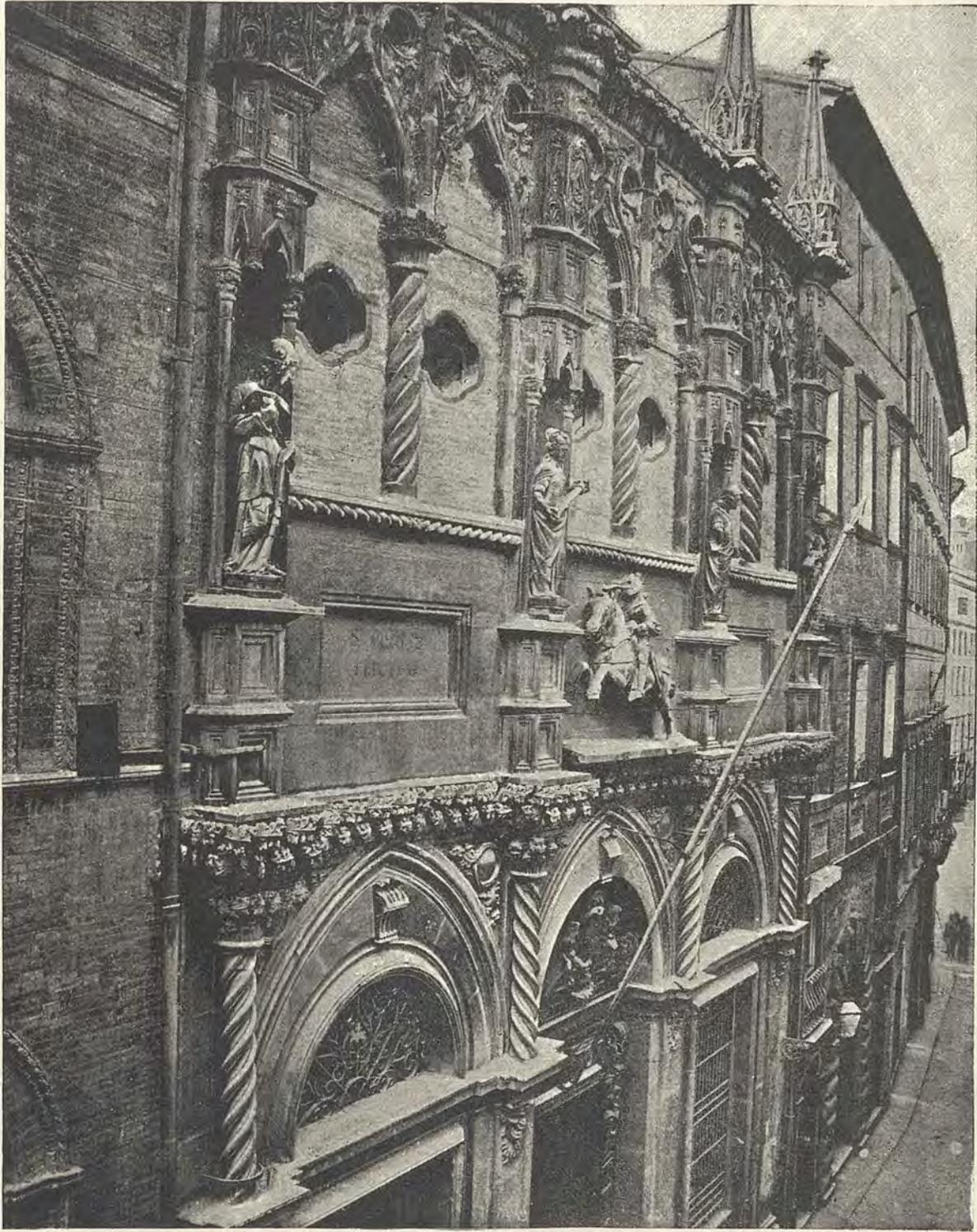
Compromesso col quale Giorgio da Sebenico, da una parte, e dall'altra Angelo di Giacomo e Nicolò di Leonardo Bonarelli di Ancona, sindaci ed operai della fabbrica del-

medesimamente il tutto intagliato in ricchissimi marmi. Continuò l'assiduo fabbricare in questa opera nove anni susseguenti. „ Il Ferretti in quest'ultimo comma non trovossi d'accordo col Bernabei il quale scrisse: *Fo comensata come di sopra è dicto et finita nel 1459.* Ma di tale disaccordo nessuno si accorgerebbe, se non si sapesse che la facciata medesima fu allogata a Giorgio non prima del 22 ottobre 1451, e non già, come i due Cronisti asserirono, nel 1450: sicchè, ritenuta la vera data del suo principio, col calcolo del Ferretti si perverrebbe al 1460 e non al 1459, che, dal documento più oltre segnato sotto il n. XII, vedrassi essere l'anno certo della sua fine.

Tralascio di riprodurre le parole che il Ferretti, in piena armonia col Bernabei, adoperò nel tessere il racconto pel quale è noto come, appena compiuta la ridetta facciata, un Antonio toscano, ma da lungo tempo domiciliato in Ancona e però divenutone cittadino, con fini colori e stelle messe a oro prendesse ad ornare il soffitto di quella Loggia, e, di lì a non molto, per volontà del pubblico dovesse smettere da tale lavoro, e come contemporaneamente al lavoro medesimo, essendo un certo Ippolito da quella caduto nel mare con gravissimo pericolo di annegarvi, a scanso di simil pericolo, da quel lato ove è aperta, un parapetto a colonnette si costruisse. „ A po di qualche anno (così seguì lo stesso Ferretti dopo l'accennato racconto) fu alzato il tetto della medesima loggia e, nel luogo ov'era prima il tetto, fu fabricato il solaro con una soffitta nobile e ricchissima con fregi et ornam<sup>ti</sup> dorati et altri Magisteri che dilettavano in sommo li riguardanti. E Antonio Busio (così pure il Bernabei: e non Bosio, come hanno scritto parecchi e perfino la moderna Guida di Ancona) fu l'Architetto a comporre il solaro (che il Bernabei non descrisse, ma disse *fatto in quel modo al presente si vede*, cioè come si vedeva vivente esso Cronista, nel 1489 uel quasi *Et in quel tempo erano Regolatorj Francesco Armentitij Antonio di Stefano*

*Aquila Francesco di Giovannj Angeli alias Nichia*) et il tetto non senza molto artificio et industria per la largeza della pasina (sic per *passina*) del luoco nel cui bel essere e maniera s'era conseruata la d<sup>a</sup> loggia fino a nostri tempi moderni quando nel l'anno 1557 (s'è visto invece con certezza che fu nel 1556, mentre la moderna Guida d'Ancona, pure erroneamente, dice nel 1554) douendosi quiui rapresentare una comedia in tempo di Carneuale, come è costume in Ancona doue si recita così bene et acconciamente da giovani Ancon<sup>i</sup> con ottima pronuntia lontana da odiosi accenti e con bella gratia senza affettazione come in qualunque altra Città d'Italia si faccia per usare i termini alla moderna, mentre dunque s'apparecchiava quivi per una commedia, d'improviso in tempo di notte ò per inavvertenza et negligenza, ò per malignità et invidia vi si accese un uoracissimo incendio in maniera che in breue abbrugiando tutta quella fabrica con molta materia (*sic*) combustibile che v'era lassando a fatica le nude mura, e quelle ancora in buona parte contaminate e distrutti gli marmi della facciata dianzi si ridusse un tragico spettacolo co no piccolo danno del publico et co estremo dispiacere de particolari, il che nodimeno cagionò che in breue dal generoso publico fu indotto M. Pelegrino Tibaldi huomo famoso in iscultura et in pittura et con sontuosa spesa e magnific<sup>za</sup> fece di nuovo fabricare quel loco co un soffitto di stucco co molte statue ed ornamenti di purgatiss<sup>a</sup> pittura opera in maniera lodata e celebrata che no comparisce in Ancona personaggio ueruno che ammirandola e commendandola non dichi no uedersi in tutta Italia un così bel seggio e tanto ben custodito come questo ueramente degno di somma lode. „

Nel principio del corrente secolo, secondo avverte il Leoni, furono ristretti i tre larghi gradini che servivano come di base alla maestosa facciata di questa loggia, per rendere più comoda la strada che le sta dinnanzi.



FACCIATA DELLA LOGGIA DE' MERCANTI IN ANCONA

l'opera del Convento e della chiesa di San Francesco delle Scale, detta più anticamente di Santa Maria Maggiore, uniti ai frati priore e custode del convento medesimo, si obblighano di rimettersi al giudizio che, come arbitri eletti di comune accordo, saranno per dare i nobili uomini Paolo di Liberio Bonarelli, Calisto di Jacopo Benincasa e Ciriaco Jachelli sulla vertenza insorta fra le parti medesime durante il lavoro della porta di quella Chiesa assunto dal summentovato Giorgio.

*Compromixum Inter fratres sancti francisci et Magistrum georgium matej lapidarium.*

*Die vj<sup>a</sup> mensis decembris [1458, Indizione XII Pontificato di Pio II] actum ancone In domo habitationis Infrascripti nicolai leonardj<sup>1</sup> posita Imparochia (sic) Sancte marie mercati iuxta res dicti nicolaj vias publicas et alia latera presentibus michaele magistrj dominicj et ser perbenedicto archangeli de ancona testibus ad hoc Vocatis habitis et rogatis de lite questione et differentia que est vel verti posset et speraretur (sic) Inter operam fabricam (sic) conuentus fratres syndicos et operarios ecclesie sancti francisci siue sancte marie maioris<sup>2</sup> de ancona ex una parte Et Magistrum georgium matej lapidarium habitatorem ancone ex alia parte occasione omnis eius et totius quod vna pars contra alteram et altera contra alteram dicere petere et exigere posset tam per Instrumenta scripturas et testes quam sine et quomodocumque et qualitercumque vsque Impresentem (sic) diem Vnde volentes dicte partes et quelibet ipsarum videlicet dominus angelus Jacobi et Nicolaus leonardj de bonarellis de ancona syndici et operarij fabrice opere et conuentus dicte ecclesie de presentia consensu et voluntate venerabilis prioris et in sacra theologia magistri Johannis bigozzetti<sup>3</sup> de ancona vicarij ministri dicti ordinis et fratris nicolaj de ancona custodis dicti conuentus ex una et dictus magister georgius matej ex alia sumptus et expensas litis et curie evitare et ad pacem et concordiam devenire cum sit dubius litis euentus tam de predicto quam de omnibus dependentibus et emergentibus ab eisdem de earum communi concordia et voluntate compromixerunt et compromixum duraturum per quindecim dies proxime futuros fecerunt In Nobiles Viros paulum liberij de bonarellis Calistum Jacobi benincase et quiriacum Jachelli de ancona tertium absentes tanquam presentes tanquam In eorum arbitros arbitratores amicabilem compositores et amicos comunes. Quibus arbitris arbitratoribus et amicis comunibus dicte partes et quelibet ipsarum dictis nominibus dederunt et concesserunt plenam licentiam et liberam potestatem super predictis procedendi summarie de plano sine strepitu et figura Juditij et super eis sententiandj laudandj arbitrandj declarandj finiendj et terminandj de Jure aut de facto aut de Jure tantum aut de facto tantum diebus feriatis vel non feriatis sedendo vel non sedendo partibus citatis vel non citatis presentibus partibus uel absentibus cum scripturis et sine scripturis et quod possint tollere vni parti et dare alterj In magna (sic) seu parua quantitate et prout et sicut eisdem arbitris et arbitratoribus videbitur et placebit hoc tamen expresse declarato Inter dictas partes videlicet. In casu quo dicti arbitri et arbitratores non expedierint dictam causam et differentiam per eorum sententiam quod Jura ipsarum partium remaneant Imprimis (sic) terminis prout erant ante contractum presentis compromissi et ipse partes non teneantur nec possint amplius molestari abfatiendo (sic) compromixum dependere nisi fuerit de ipsarum voluntate non obstantibus statutis legibus consuetudinibus et alijs quibuscumque. Que omnia et singula supradicta et omnem sententiam laudum pronuntiatum et declarationem dandam et proferendam per dictos arbitros et arbitratores uel per maiorem partem ipsorum Indicta (sic) causa et Inter dictas partes dictis nominibus dicte partes et quelibet ipsarum ad Inuicem et vicissim per eos et eorum heredes dictis nominibus promixerunt et*

<sup>1</sup> Cioè di Nicolò di Leonardo Bonarelli nominato in questo medesimo documento.

<sup>2</sup> Questo è il primo titolo che fu dato a tal chiesa, come avvertiva la seguente iscrizione riportata dal Bernabei:

“ Anno Domini MCCCXXIII in festo Assumptio-

nis Dominice ista ecclesia constructa est per Dom. Nicolaum Anconitanum Episcopum in honorem Sancte Marie Maioris, Tempore Domini Joannis Pape XXII. „

<sup>3</sup> Tanto il Bernabei, quanto il Ferretti scrissero Bigozzetti.

*conuenerunt et etiam Jurauerunt ad sancta dei euangelia manu tactis corporaliter scripturis attendere obseruare et firmam et ratam perpetuo habere et tenere et In nullo de Jure uel de facto contrafacere uel venire et non appellare nec reclamare uel de nullitate dicere modo aliquo seu Jure occasione aliqua ratione uel causa sub pena ducatorum duorum aurj In quolibet capitula huius contractus Insolidum sollempniter stipulata et promissa et obligata omnium suorum dictis nominibus bonorum mobilium etc.*

## 3.

21 dicembre 1458.

Archivio sudd., l. c. 1458, c. 258<sup>b</sup>.

Sentenza arbitrale pronunciata da Calisto di Jacopo Benincasa e da Ciriaco Jachelli, colla quale i sindaci, operai e frati della chiesa di San Francesco delle Scale di Ancona sono condannati a pagare a Giorgio da Sebenico il residuo dei 600 ducati d'oro promessigli nell'istromento di allogazione del lavoro della porta di detta Chiesa, ed il medesimo Giorgio a compiere la stessa porta ed a restituire ai suddetti tre colonne di pietra da essi prestategli e da lui adoperate nel detto lavoro, non che il prezzo a valore di stima di altre pietre da essi pur dategli e da lui egualmente in una parte della medesima porta impiegate, ed inoltre 15 ducati d'oro per compenso della portatura delle pietre non lavorate dalla portella (situata presso lo scalo del Porto) fino alla summentovata Chiesa e pel deterioramento dei legnami dell'armatura.

*Sententia lata Inter syndicos et fratres Sancti francisci et Magistrum georgium matej.*

*In nomine domini amen. Nos Calistus Jacobi benincase et Quiriacus Jachellj de Ancona arbitri arbitratores amicabile compositores et amici communes communiter electi assumpti et deputati ab infrascriptis partibus uidelicet a Syndicis et operariis conventus fabrice et ecclesie ac fratrum Sancti Francisci siue sancte marie maioris de ancona ex una parte Et Magistro georgio matej lapidario habitatore ancone ex alia parte occasione et causis In compromisso In nos per dictas partes dictis nominibus facto expressis ut de dicto compromisso plene constat manu publici notarii Infrascripti. Vnde viso dicto compromisso coram nobis producto et contentis In eo (sic) visisque petitionibus dictarum partium coram nobis productis et contentis In eis et earum responsionibus. Viso instrumento promissionis et pactorum factorum Inter dictas partes occasione laborerij dicte porte coram nobis producto et contentis in eo.<sup>1</sup> Viso termino per nos dictis partibus dato ad producendum et probandum Indicta (sic) causa. Visis testibus coram nobis Inductis et productis pro utraque parte et per nos examinatis eorumque dictis et attestationibus Visis publicatione processus et testium per nos facta In dicta causa et termino per nos dictis partibus dato ad opponendum contra processum et testes. Visis exceptionibus factis per dictas partes contra protestationes et testes dicte cause et coram nobis productis et contentis In eis. Visis dictis laborerij et Juribus dictarum partium coram nobis deductis productis et allatis. Et omnibus alijs visis auditis discussis examinatis et consideratis que Impredictis (sic) circa predicta et quolibet predictorum per nos videnda audienda discutienda examinanda et consideranda fuerunt et sunt habitaque inter nos matura sollempnj et diligenti consideratione per ea que vidimus et cognouimus et nunc uidemus et cognoscimus (sic) Christi iesuque beate marie semper Virginis gloriose eius matris nominibus Invocatis talem Inter dictas partes et in dicta causa sententiam laudum pronuntiatum et declarationem damus et proferimus Inscriptis (sic) et hunc monitum Videlicet. Quia dicimus sententiamus pronuntiamus laudamus arbitramur et con-*

<sup>1</sup> Disgraziatamente le più accurate ricerche da me personalmente fatte per ritrovare quest'istromento d'allogazione di cui qui non risulta la data,

sono riuscite inutili, causa forse l'irreparabile perdita del Protocollo che lo conteneva.

*demnamus dictos Syndicos operarios et fratres dicte ecclesie sancti francisci sive sancte marie maioris addandum (sic) soluendum et numerandum dicto magistro georgio residuum sexcentum sexaginta ducatorum aurj<sup>1</sup> eidem magistro georgio promissorum per dictos syndicos et fratres dictis nominibus secundum formam et tenorem dicti Instrumenti promissorum et pactorum. Item dicimus sententiamus pronuntiamus laudamus declaramus et condemnamus dictum magistrum georgium ad expediendum dictum laborerium dicte porte<sup>2</sup> et addandum (sic) et restituendum dictis*

<sup>1</sup> A rassicurarsi che la mercede data a Giorgio per questo lavoro non fu superiore ai seicento sessanta ducati d'oro qui indicati, basta osservare i prezzi da esso Giorgio pattuiti tanto per la facciata della Loggia de' Mercanti, quanto per la porta della chiesa di Sant'Agostino, intraprese nella stessa Ancona, checchè ne abbiano scritto il Bernabei ed il Ricci, i quali col medesimo lavoro confusero anche quello della gradinata fattagli dinanzi e fors'anche il costo delle pietre acquistate per comporla. Piacemi qui riportare i relativi brani di ambedue i cronisti:

“ Verum (così il Bernabei, cap. 24) nel millequattrocentocinquantacinque governanti li reverendi Patri et in Sacra Theologia Maestri Mastro Giovanni de Rogieri et mastro Giovanni Bigozzetti cittadini anconetani, la predicta chiesa [di San Francesco delle Scale, o di S.<sup>ta</sup> Maria Maggiore] fu ornata della degnissima porta composta de pietre vive con fogliami et imagine belle (cioè: di San Francesco d'Assisi, rappresentato ad alto rilievo sopra dell'architrave in atto di ricevere le stimmate; di Sant'Antonio di Padova, di Santa Chiara, di San Bonaventura, di S. Ludovico da Tolosa, di S. Bernardino da Siena, in statue poste a due a due l'una sotto l'altra nelle nicchie dei pilastri laterali, le prime a destra del riguardante, le altre a sinistra; non che di venti teste di personaggi ideali o veri, fra cui par si ravvisino le sembianze di Dante, del Petrarca e della sua Laura, del Boccaccio e non so di qual altro o altra celebre situate lungo la sua riquadratura) come se vede al presente. Fu composta dicta porta per Mastro Giorgio da Sibinicho dignissimo Maestro di tal mestieri. Fò dispeso in essa et scalini retondi li sta denanti ducati de oro mille septecento vel circa secondo ho avuto notitia da fra Domenecho et fra Stefano al presente Rectori de essa chiesa et cittadini de Anchona, li quali laudabilmente se portano nel dicto governo. „

“ Ma nell'anno 1455 (così il Ferretti, Lib. 9, cc. 207 e 208) la Chiesa di S. Francesco delle Scale in Ancona di cui facemmo di sopra mentione mentre era Governatori delli predetti R.<sup>di</sup> Padri in sacra Teologia Dottori M. Giovanni Bigozzetti e M. Giovanni de Rugero Cittadini Anconitani fu adornata della nobile e dig.<sup>na</sup> porta composta di marmi precios.<sup>i</sup> (sic, per *preziosissimi*) d'intorno con le teste di Profeti ed Apostoli riccamente intag.<sup>liate</sup> (il Bernabei ha ommesso questo dettaglio) con forami (o

fiorami?) et statue in concii nobili et belli, si come sinora si vede il tutto conservato con molta custodia et cura. Fu l'Architetto di questa porta e facciata (della facciata non già) il med.<sup>o</sup> sud.<sup>o</sup> M.<sup>o</sup> Giorgio di Sebenico huomo molto pratico et d'ingegno et ad essequire cui magnifica et Religiosa opera fatta per legato de una Donna Margarella. Uno de Commissarii deputati fu il nobile huomo M. Ant. (Antonio) Ferretti il Vecchio, si come io o veduto nelle scritture antiche di quel tempo doue è anco notato come fu speso in quella porta e nell'i scaglioni o scallini posti in giro che le stanno dinanzi intorno a  $\frac{m}{2}$  (sic, per due mila) ducati alla quale pia et generosa opera nò manco di contribuire in buona parte supplimento il liberale e religioso Pub.<sup>co</sup> Ancon.<sup>o</sup> che così anco ne lasciarono memoria li P. F. Domenico et Stefano poco dopo Rettori di quella Chiesa e Città di Ancona i quali lodeuolm.<sup>o</sup> portati se (sic) nel d.<sup>o</sup> offitio tennero particolare raffronto di quel computo di spesa si come dalli loro libri se ne a auta poi come dissi particolare cognit.<sup>no</sup> (cognitione) et notitia. „

V'è chi ha creduto che Fra Giovanni de Rugero o Rugieri fosse quel Fra Giovanni appartenente alla nobile famiglia Fatati che dal 1464 al 1467 tenne la carica di Procurator Generale dell'Ordine de' Conventuali e che morì durante questo secondo anno in San Francesco delle Scale, assistito dal proprio fratello Beato Antonio vescovo di Ancona. Se il detto Fra Giovanni realmente fu fratello del B. Antonio Fatati non poté essergli germano, perchè del B. Antonio non fu padre un Ruggiero ma un Simone.

<sup>2</sup> Ho notato altrove più addietro che nell'anno 1455 la porta della chiesa di San Francesco delle scale di Ancona non poteva essere stata compita dal suo artefice: e ciò vien pienamente confermato da questo tratto di dispositiva. Per difendere adunque in qualche modo da errore il Bernabei, che scrisse: *nel millequattrocentocinquantacinque la predicta chiesa fò ornata de la degnissima porta* e il Ferretti che ciò ripeté, occorrerebbe supporre che tra le parole *fò ed ornata* del primo, cui l'altro quasi copiò, inavvedutamente, si ommettessero queste o altre simili: *ordinato che fosse*; colle quali, per quanto io penso, avrebbe indicata esattamente la vera data dell'istromento di allogagione di tale opera indarno da me ricercato; oppure che, sebbene non finita, si cominciasse a porre in opera fin dall'anno surripetuto.

*sindicis operarijs et fratribus tres columnas lapidum eidem magistro georgio mutuatas per dictos fratres et per eum operatas Indicto (sic) laborerio. Item dicimus sententiamus pronuntiamus (sic) laudamus declaramus et condemnamus dictum magistrum georgium addandum (sic) et soluendum dictis sindicis operariis et fratribus dictis nominibus valorem et extimationem lapidum habitorum a dictis fratribus et per eum positorum in dicto laborerio. Videlicet supra quadam parte dicte porte secundum extimationem dominorum magistrorum Indicta (sic) Arte expertorum. Item condemnamus dictum magistrum georgium addandum (sic) et solvendum dictis sindicis operariis et fratribus dictis nominibus ducatos quindecim aurj pro Interesse dictorum fratrum passo pro portatura lapidum non laboratorum a portella Vsque ad dictam portam et pro deterioratione lignaminum armature. Ab omnibus (sic) alijs vero coram nobis per dictas partes hinc Inde petitis et maxime a lapidibus positis extra pilastros a parte exteriorj<sup>1</sup> contre dictum magistrum georgium petitis et abexpensis (sic) Indicta causa factis ipsas partes absolvimus et liberamus Mandantes hanc nostram sententiam per dictas partes Inviolabiter observari debere sub pena et adpenam (sic) Indicto compromisso expressam omnj meliorj modo Via Jure causa et forma quibus magis et melius definire possumus et debemus.<sup>2</sup>*

*Lata data et Inscriptis sententialiter pronuntiata fuit dicta sententia laudum arbitrium et declaratio et omnia et singula supradicta Inter dictas partes et Indicta (sic) causa per dictos arbitros et arbitratores et lecta per me notarium Infrascriptum de voluntate et commissione dictorum arbitratorum ipsis pro tribunalij sedentibus ad hunc actum Inquodam (sic) banco ligneo*

<sup>1</sup> Queste pietre poste *extra pilastros a parte exteriorj* saranno state quelle che formavano gli *scalini retondi* (ora sono quadri) indicati dai due cronisti? A me pare che no: e riterrei invece fossero le murate rasente ai fianchi della porta come principio di quella cortina che tra il 1859 e il 1860 ricordo aver veduto ampliare sulla facciata ov'essa ritrovasi per mano di soldati austriaci. Del resto: se gli scalini mentovati dal Bernabei e dal Ferretti non fossero stati soltanto tre o quattro aderenti alla porta, ma tutti quelli che occorreano a costituire l'alta gradinata che elevavasi dalla sottoposta strada conducente al Comune, formando in capo al suo ripiano, presso la stessa porta, un largo pavimento, dove il Buglioni avvertì che si vedeva *scolpito a basso rilievo un Religioso giacente prosteso, con il volto rimirante l'ornato superiore come in atto di rimirare l'opera grandiosa fatta da lui erigere*; potrebbonsi loro ammettere per giuste le somme che affermarono siccome occorse per quelle due opere insieme riunite. Sebbene il Buglioni non indicasse il nome del Religioso in detta guisa raffigurato, è da credere altri non fosse, se non il P. Maestro *Giovanni de Rogieri*, oppure il P. Giovanni Bigozzetti. Per questo secondo però sembra minore la probabilità: poichè sappiamo esser venuto a lite con Giorgio. Quel bassorilievo invano nel 1821 fu cercato dal Maggiori. La maestosa gradinata la quale, come ne avvisa la moderna guida di Ancona, con improvvido consiglio fu tolta in questo secolo nella speranza vana di poter trovare sott'essa una sorgente d'acqua potabile per i bisogni della città, forse di già era andata distrutta. Può però anche darsi che lo stesso bassorilievo, dopo essere stato per circa tre secoli esposto ad

ogni intemperie, e quel che è più, al continuo attrito di quanti sopra vi camminarono, rimasto necessariamente del tutto o quasi consunto, o fosse stato di lassù rimosso e chi sa dove adoperato, allorché quando nel secolo a questo antecedente, con altrettanto improvvido consiglio, il pittore ed architetto fanese Francesco Maria Ciaraffoni diè altra forma all'interno della istessa chiesa e ne esiliò i due belli monumenti sepolcrali di marmo che ora adornano la esterna porta d'ingresso del contiguo Ospedale Civile e l'altra interna della sua farmacia. Prima della ricordata riforma praticata dal Ciaraffoni, la chiesa medesima, fondata, come ho mostrato, sin dal 1323 col titolo di Santa Maria Maggiore e poscia, fin da tempo non so di quanto anteriore a Giorgio da Sebenico, denominata pur anco di San Francesco, non dovette esser più alta della cuspidè principale che sollevavasi sulla sua porta. Un consiglio incomparabilmente più improvvido di quelli che produssero i fatti della sua riforma e della distruzione della sua grandiosa scalea, è stato quello che, appunto entro il settimo decennio del nostro secolo illuminato, ha prodotta la sua soppressione e conversione in caserma. Eppure a salvarla da tanta iattura se non fosser bastate le più care memorie di pietà e d'arte cumulatevi dallo spirito e dall'oro anconetano per un lasso d'anni vie più che cinque volte centenario, per quelli che ciò ordinarono avrebbe dovuto essere più che sufficiente un ricordo ad essi tanto più sacro, cioè quello di avere nel 1848 sentita ivi enfaticamente tuonare la patriottica parola di frate Ugo Bassi.

<sup>2</sup> Qui nell'originale è lasciato in bianco uno spazio di due intiere righe.

*existente Imbanco (sic) siue apotheca dionisij Johannis de ancona posito ancone Imparochia (sic) sancti nicolaj iuxta res dicti dionisij res Jacobi Johannis (sic) angeli viam publicam et alia latera Sub anno dominij anatiuitate (sic) eiusdem milleximo (sic) quatringsentesimo (sic) quinquagesimo (sic) octauo Indictione sexta tempore sanctissimi Inchristo (sic) patris et dominij domini nostri pij divina providentia pape secundi die xxj mensis decembris presentibus Johanne dionisij et Jacobo simonis bartoli de ancona testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis Et absente paulo liberij de bonarellis de ancona arbitro et arbitratore electo et deputato vna cum dictis calisto et quiriaco a dictis partibus prout Indicto compromisso continetur et etiam absentibus partibus predictis.<sup>1</sup>*

## 4.

6 febbraio 1459.

Archivio suddetto, l. c., protocollo n. 2, anno 1459, c. 31<sup>a</sup>.

Elezione di nuovi arbitri nelle persone di Giovanni di Biagio (Antici), Leonardo di Pietro Bonarelli d'Ancona, Arcangelo Chiavelli di Camerino, fatta da Giorgio da Sebenico e dai sindaci ed operai della chiesa di San Francesco delle Scale di Ancona per giudicare sul ricorso in appello avanzato dall'una e dall'altra parte contro la sentenza emanata a loro carico dai primi arbitri sotto il 21 di dicembre del 1458.

*Electio facta Inter Magistrum georgium matej et fratres sancti francisci de ancona.*

*Die vi mensis februarj [1459, Indizione VII, Pontificato di Pio II] actum ancone In banco nicolaj leonardj de bonarellis de ancona posito In parochia sancte marie mercati iuxta resantonjacobi macellarij viam publicam et alia latera presentibus Jacobo masscelli (sic) et ser stefano antonij de ancona testibus etc. Cum hoc fuerit et sit quod inter fratres syndicos et operarios ecclesie sancti francisci de ancona ex vna parte et Magistrum georgium matej lapidarium de sibiriquo habitatorem ancone ex alia parte fuerit lata quedam sententia arbitraris scripta et publicata manu mei notarij Infrascripti et dicte partes appellauerint ad magnificum consilium comunitatis ancone et elegerint Ineorum (sic) Judices recursus Johannem blaxij et leonardum petri de bonarellis de ancona et In electione tertij iudicis recursus non fuerint concordantes ipse partes vt ipse partes infrascripte dixerunt et asseruerunt Idcirco nicolaus leonardj de bonarellis et dominus angelus Jacobi de ancona Syndicj et operarij dicte ecclesie ex vna et dictus magister georgius ex alia de eorum concordia et voluntate elegerunt archangelum de clauellis de Camerino habitatorem ancone absentem tamquam presentem In eorum tertium Iudicem recursus et revisorem ad revidendum vna cum dictis Johanne blaxij et leonardo petri dictam sententiam omnia et singula fatiendo secundum formam reformationis magnifici consilij omni meliori modo etc.*

## 5.

1° marzo 1459.

Archivio suddetto, l. c., 1459, c. 47<sup>b</sup>.

Protesta di Giorgio da Sebenico diretta ad ottenere che Giovanni di Biagio Antici e Leonardo di Pietro Bonarelli ambedue anconitani ed Angelo Chiavelli camerinese, arbitri

<sup>1</sup> Dopo la pubblicazione di questo solennissimo documento non che dell'altro che lo precede e dei sei che lo susseguono, amo sperare che nessun nuovo scrittore oserà seguire l'asserto del Filibien. Quegli, se fece bene a non mostrar di voler dire che la porta di Sant'Agostino d'Ancona fosse di Moccio Aretino a

cui l'aveva aggiudicata il Vasari, mancò però di restituirla a Giorgio da Sebenico cui era dovuta: e, per giunta rapì al medesimo (cui non aveva data, è vero, ma neanche tolta il Vasari) questa di San Francesco delle Scale, col gabbellarla per opera di Moccio già morto da oltre un secolo avanti che la si fosse commessa.

eletti a giudicare nella causa di ricorso in appello vertente fra lui ed i sindaci, operai e frati della chiesa di San Francesco d'Ancona, promossa contro la sentenza dai primi arbitri emanata il 21 dicembre 1458, si sbrighino ad emettere la propria decisione.

*Protestatio Magistri georgij matej lapidarij habitatoris ancone.*

*Die prima mensis martij [Anno, Indizione e Pontificato suddetto] actum ancone Impalatio (sic) residentie Magnificorum dominorum antianorum civitatis ancone posito Imparochia sancti egidij iuxta res comunis ancone vias publicas et alia latera presentibus ser toma Jannis et nicolao antonij de ancona testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis. Constitutus personaliter coram me notario Infrascripto et dictis testibus Magister georgius matej lapidarius de sibiriquo habitator ancone et Impresentia (sic) Johannis blaxij de antiquis leonardj petri de bonarellis de ancona et archangeli de clauellis de camerino civis et habitatoris ancone Juditium (sic) recursus electorum et deputatorum in causa appellationis et recursus vertente inter ipsum Magistrum georgium ex vna parte appellantem et recurrentem Et syndicos operarios et fratres conventus et etiam ecclesie sancti francisci siue sancte marie maioris de ancona ex alia parte etiam appellantes et recurrentes vt exactis (sic) apparet dicens qualiter Indicta (sic) causa omnia acta sunt facta et Jura sunt producta coram eis et nil aliud restat agendum nisi ferri sententiam (sic) Idcirco magister georgius ne sibi dicta causa desertetur requisivit dictos Johannem leonardum et archangelum Judices predictos presentes et Intelligentes quibus protestatus fuit quod deberent dictam causam expedire et per sententiam terminare et quod per eum non stetit nec stat quin dicta causa expediatur omnj meliorj modo via Jure causa et forma quibus magis et melius de Jure fieri potest et debet presentibus et Intelligentibus dictis Johanne blaxij leonardo petri et archangelo Judicibus predictis et offerentibus se partes dictam causam expedire et per sententiam terminare. et protestantibus quod per eos non stat.*

## 6.

3 marzo 1549.

Archivio suddetto, l. c., 1559, c. 49<sup>a</sup>.

Protesta di Angelo di Giacomo d'Ancona sindaco ed operaio della fabbrica della chiesa e del convento di San Francesco della stessa città, rivolta a conseguire che Giovanni di Biagio Antici e colleghi arbitri eletti a giudicare sul ricorso fatto da lui e su quello presentato da Giorgio da Sebenico contro la surripetuta sentenza, sollecitino a dare la loro decisione.

*Protestatio domini Angelj sindicj et operarij ecclesie sancti francisci de ancona.*

*Die tertia mensis martij [1459] actum ancone Impalatio residentie dominorum antianorum ancone posito etc. presentibus octaviano lelij et Johanne andree de aleis de ancona testibus etc. dominus Angelus Jacobj de ancona sindicus et operarius ecclesie fabrice et conventus sancti francisci siue sancte marie maioris de ancona protestatus fuit Johanni blaxio de antiquis leonardo petri de bonarellis de ancona et archangelo de clauellis de camerino habitatori ancone Judicibus recursus electis et deputatis Inter ipsum dominum angelum dictis nominibus ex vna (sic) parte et magistrum georgium matej lapidarium habitatorem ancone ex alia quod expedirent causam appellationis et recursus vertentem coram eis Inter dictas partes et quod per eum dicto nomine non stetit nec stat presentibus et Intelligentibus dictis Johanne leonardo et arcangelo Judicibus predictis et offerenti et protestanti etc.*

## 7.

3 marzo 1459.

Archivio suddetto, l. c., 1459, c. 49<sup>a</sup>.

Protesta di Giorgio da Sebenico emessa avanti agli stessi arbitri per il medesimo scopo suindicato.

*Protestatio Magistri georgij matej lapidarij habitatoris ancone.*

*Die dicto [3 marzo 1459] loco et testibus Magister georgius matej lapidicinus (sic) habitator ancone protestatus fuit Johanni blaxij de antiquis leonardo petri de bonarellis de ancona et archangelo de clauellis de chamerino (sic) habitatori ancone Judicibus recursus electis et deputatis Inter ipsum magistrum georgium ex una et fratres sancti francisci ex alia quod expedirent causam coram eis vertentem Inter dictas partes et hoc pro dicta requisitione et protestatione presentibus et Intelligentibus dictis Johanne leonardo et archangelo Judicibus predictis et offerenti et protestanti etc.*

## 8.

4 marzo 1459.

Archivio suddetto, l. c., 1459, c. 49<sup>b</sup>.

Protesta di Angelo di Giacomo sindaco ed operaio dei frati e della Fabbrica della chiesa summentovata innanzi ai detti arbitri per lo scopo suespresso.

*Protestatio dominij Angelj Jacobj sindicj et operarij fratrum sancti francisci de ancona.*

*Die quarta mensis martij [1459] actum ancone Impalatio (sic) residentie dominorum antianorum ancone posito etc. presentibus micaele (sic) ser antonij et antonio paulj rubeo habitatoribus ancone testibus etc. Dominus angelus Jacobi de ancona sindicus et operarius fratrum fabrice et ecclesie sancti francisci de ancona protestatus fuit Johanni blaxij leonardo petri et archangelo de clauellis Judicibus recursus presentibus et Intelligentibus quod deberent expedire eandem [causam] coram eis vertentem inter ipsum dominum angellum (sic) dictis nominibus ex una et magistrum georgium matej lapidarium habitatorem ancone ex alia etc. presentibus et Intelligentibus dictis Johanne leonardo et archangelo Judicibus et offerente et protestante etc.*

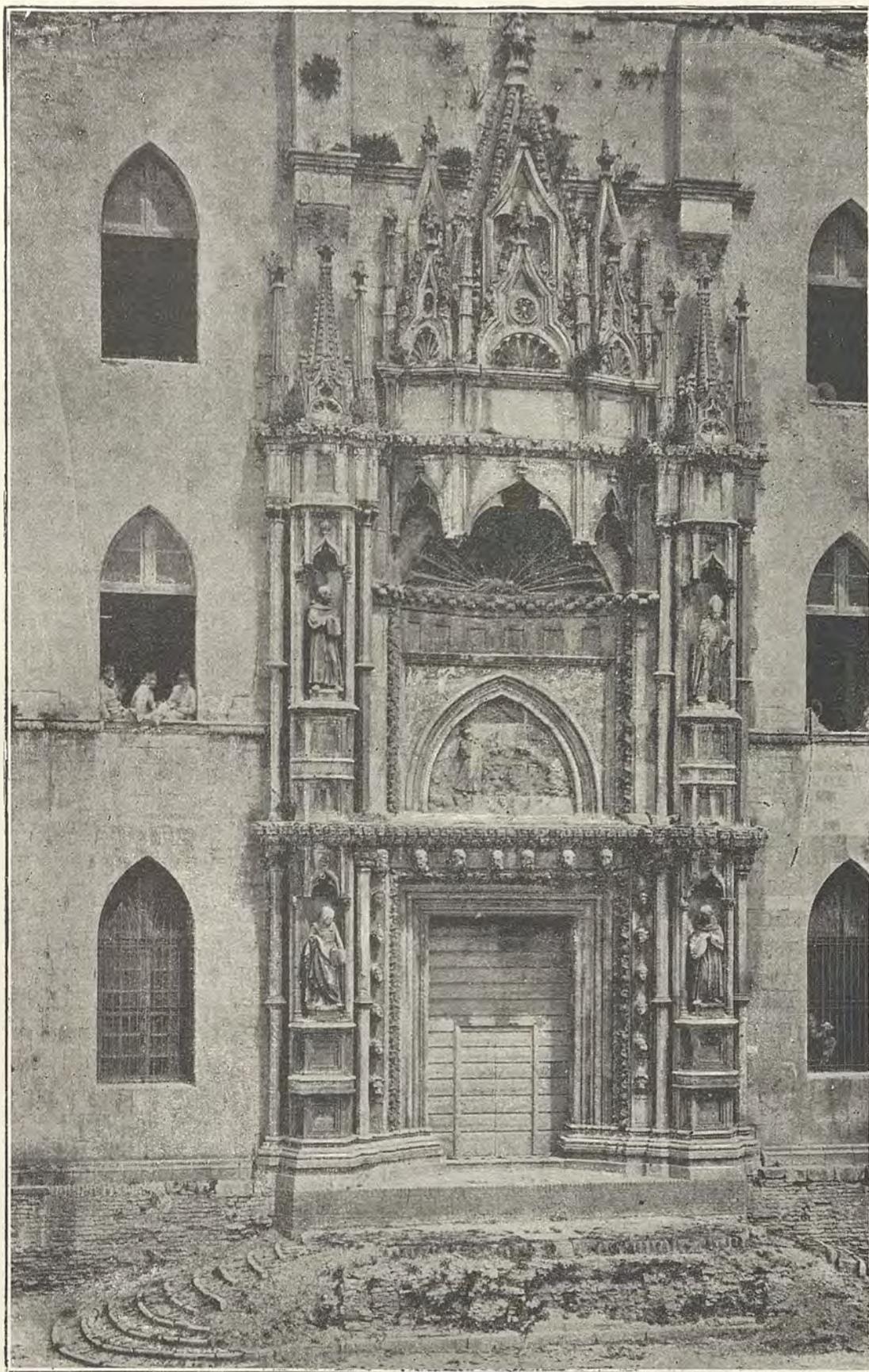
## 9.

14 marzo 1459.

Archivio suddetto, l. c., 1459, c. 53.

Seconda sentenza arbitrale con cui vien confermata la prima pronunciata il 21 di dicembre 1458, e si stabilisce di più, in 5 ducati (ossia zecchini) d'oro veneziani, il prezzo delle pietre che Giorgio da Sebenico, in forza di quella, era tenuto a pagare ai frati, operai e sindaci della chiesa di San Francesco delle Scale d'Ancona, per averle adoperate nel lavoro della porta della medesima chiesa.

*Sententia lata inter syndicos operarios et fratres sancti francisci de ancona et Magistrum georgium matej.*



PORTA DELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO DELLE SCALE IN ANCONA

*In Nomine domini amen. Nos Johanne blaxij de antiquis leonardus petri de bonarellis de ancona et Archangelus declauellis (sic)<sup>1</sup> de camerino civis ancone tertius Judices recursus et revisores communiter electi assumpti et deputati ab Infrascriptis partibus videlicet A Sindicis operarijs et fratribus ecclesie conventus et fabrice sancti francisci sive sancte marie maioris de ancona ex una parte appellantis et recurrentibus et a Magistro georgio matej lapidario habitatore ancone ex alia parte etiam appellante et recurrente ad revidendum sententiam latam per calistum Jacobi benincase et quiriacum Jacchelli de ancona arbitros et arbitratores electos et deputatos Inter dictas partes dictis nominibus scriptam et publicatam manu publici notarij infrascripti vt de electione et recursu In nos facto plene constat manu publici notarij Inde rogati. vnde viso dicto recursu et electione coram nobis productis et contentis in eis. Visa dicta sententia lata Inter dictas partes per dictos arbitros coram nobis producta et contentis in ea. Visis petitionibus et responsionibus dictarum partium dictis nominibus coram nobis productis et contentis in eis. Viso termino per nos dictis partibus dato ad Justificandum et Impugnandum in dicta causa. Visis testibus dictarum partium coram nobis Inductis et productis et per nos examinatis eorumque dictis et attestationibus. Visis testibus examinatis et productis Inter dictas partes in causa principali eorumque dictis et attestationibus. Visis actis et actitatis factis in causa principali coram nobis productis. Visis testibus examinatis ad petitionem magistri georgij in partibus ultra marinis et ad nos transmissis et productis. Visa publicatione processus et testium per nos facta Indicta (sic) causa et termino per nos dictis partibus dato ad opponendum contra processum et testes. Vissis (sic) exceptionibus et oppositionibus factis per dictas partes contra processum et testes Indicta (sic) causa. Viso dicto laborerio facto per dictum magistrum georgium. Visis et auditis Juribus dictarum partium et Instrumento promissorum et pactorum ad Inuicem habitorum coram nobis productorum. Et omnibus alijs visis auditis discussis examinatis et consideratis que per nos Impredictis (sic) circa predicta et quelibet predictorum videnda audienda disstienda (sic) examinanda et consideranda fuerunt et sunt habitaque inter nos matura sollempni et diligenti consideratione per ea que vidimus et cognouimus et nunc videmus et cognoscimus (sic) xpi yesuque beate marie semper Virginis gloriose eius matris nominibus Inuocatis talem Inter dictas partes et Indicta (sic) causa sententiam pronuntiatum et declarationem damus et proferrimus (sic) Inhiscritis (sic) et In hunc modum videlicet. Quia dicimus sententiam pronuntiamus laudamus et declaramus per dictas partes et quamlibet ipsarum dictis nominibus male fuisse et esse appellatum et recursum et per dictos calistum et quiriacum arbitros predictos bene fuisse et esse sententiatum pronuntiatum et declaratum et ipsam sententiam per eos latam ut supra In omnibus (sic) et per omnia prout in ea continetur approbamus et confirmamus Addentes tamen dicte sententie Videlicet quod lapides quorum valorem et extimationem dictus magister georgius fuit condemnatus addandum (sic) et solvendum dictis sindicis operarijs et fratribus ex nunc extimamus ducatos quinque auri venetos et pro extimatis haberi volumus et mandamus omni meliorj modo via Jure causa et forma quibus magis et melius de Jure possumus et debemus.<sup>2</sup>*

*Lata data et Inhis (sic) scriptis sententialiter pronuntiata et promulgata fuit dicta sententia et omnia et singula supradicta per dictos Judices recursus et revisores vt supra electos et deputatos. Et lecta per me notarium Infrascriptum de voluntate et commissione supradictorum Judicum recursus et reuisorum ipsis pro tribunali sedentibus ad hunc actum in quodam banco ligneo existente in palatio residentie magnificorum dominorum antianorum ancone posito Incivitate (sic) ancone Imparochia (sic) sancti egidij iuxta res comunis ancone viam publicam et alia latera Sub anno domini a nativitate eius Milleximo quatringsenteximo quinquagesimo nono Indictione vij<sup>a</sup> tempore sanctissimi Inchristo (sic) patris et dominj dominj pij divina providentia pape II die xiiij<sup>a</sup> mensis martij presentibus michaele Jo[hannis] de rotulis de mediolano et Jacobo magistri nicolaj de bononia habitatoribus ancone testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis et presente et intelligente dicto magistro georgio.*

<sup>1</sup> I Chiavelli furono un tempo Signori di Fabriano.

<sup>2</sup> Nel Protocollo segue uno spazio di due righe vuoto.

## 10.

8 giugno 1459.

Archivio suddetto l. c. 1459, cc. 103<sup>b</sup> e 104<sup>a</sup>.

Istrumento dell'acquisto fatto da Giorgio da Sebenico di una casa situata in Ancona nella parrocchia di Santa Maria del Mercato presso i beni di Leonardo Bonarelli, la via pubblica ed altri lati, per il prezzo di 28 ducati d'oro (zecchini) veneziani, vendutagli dall'anconitano Giovanni di Meo degli Agli.

*Emptio domus Magistri Georgij lapidarij habitatoris ancone.*

*Die viij<sup>a</sup> mensis Junij [1459, Indizione VII, Pontificato di Pio II] actum ancone Inapoteca (sic) ser thome marchecti de ancona posita Imparochia (sic) sancti nicolaj iuxta res episcopatus ancone res ser antonjohannis magistri Jacobi viam publicam et alia latera presente michaele dominicj et magistro petro nerij de ancona testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis. Johannes mei de aleis de ancona maior xx annis et publicus mercator vt ipse dixit cum presentia consensu et voluntate simonis Jo[hannis] de brinciis de ancona eius proximioris consanguinej ex latere matris vt ipsi dixerunt Jure proprio et Imperpetuum (sic) per se et suos heredes dedit vendidit tradidit et habere concessit Magistro georgio matej lapidario habitatori ancone presenti ementi stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus vnam domum positam ancone Imparochia (sic) Sancte marie mercati<sup>1</sup> iuxta res leonardj petri de bonarellis viam publicam et alia latera si qua (sic) sunt veriora cum omnj Jure et actione usu seu requisitis ad ipsam rem venditam sive ipsi rei vendite quomodocumque et qualitercumque pertinentibus sive spectantibus et cum omnibus et singulis que dicta res vendita habet In se super se Infra se seu Inter se habitis In Integrum cum Introitibus et exitibus suis vsque Invias (sic) publicas et cum omnibus suis pertinentijs ad habendum tenendum possidendum fructuandum vendendum obligandum alienandum et quodquod dicto emptori et suis heredibus deinceps placuerit perpetuo fatiendum. Et hoc pro pretio et nomine pretij viginti octo ducatorum aurj Venetorum quod pretium totum et Integrum dictus venditor fuit vere contentus et confexus (sic) habuisse recepisse et penes se habere a dicto emptore Renuntians dictus venditor exceptionj dicte conditionis non facte rei non sic geste et dicti pretij non habiti non recepti sibi que dati soluti et numerati a dicto emptore et predicta omnia non fuisse et non esse vt dictum est et presens contractus continet et exceptioni doli mali condictioni In factum sine causa et omni alij legum et Juris auxilijs. De quo pretio toto et eius occasione dictus venditor per se et suos heredes finem quietationem liberationem absolutionem et pactum perpetuale de ulterius aliquod non petendo nec peti fatiundo. Quam rem venditam constituit se dictus venditor nomine dicti emptoris et pro eo tenere et possidere donec etc.*

<sup>1</sup> Se la parrocchia di Santa Maria del Mercato, detta poi di Piazza, avesse compreso, al tempo di Giorgio, anche l'attuale parrocchia di Santa Maria della Misericordia, sarebbe da pensare che questa casa da lui comperata, potesse essere la ora segnata nella via del Porto col numero civico 99, passata già ai Quintiliani, indi ai Pavani e ultimamente acquistata dai Clementi. Gli indizi che moverebbero a ciò supporre, sono: il portone della stessa casa di stile prettamente veneziano e dell'epoca del medesimo Giorgio, ornato sul fregio di un'armetta con svolazzi e nappi nel cui campo è stata rasa l'insegna per modo che non ne conserva traccia e l'architrave

riposante su due mensole, delle quali, una rifatta da tempo non antico, e l'altra antica ove è scolpito un rosoncino a cinque foglie che rammenta la rosa degli Orsini; e più che mai la tradizione avuta dall'attuale posseditrice che, poco prima dell'acquisto da lei fattone, nei sotterranei siano state trovate delle statue od avanzi di statue in pietra non si sa da chi involate o vendute. Se essa non fosse la casa ricordata in quest'atto, potrebbe reputarsi come un'altra posseduta pure da Giorgio e da lui acquistata per formarvi il suo studio o laboratorio, pel quale dovea essere adattatissima, stante la facilità di condurvi i marmi dal vicinissimo porto.

## 11.

15 giugno 1459.

Archivio suddetto, l. c. 1459, c. 113<sup>b</sup>.

Atto col quale Giorgio da Sebenico elegge per suo procuratore *ad negocia* e *ad lites* Gioanpietro di Ser Gregorio de Monte, da Venezia.

*Procura Magistri georgij matej lapidarij de sibiriquo.*

*Die xv<sup>a</sup> mensis Junij [1459] actum ancone Inapoteca (sic) ser thome marchecti de ancona posita Imparochia (sic) sancti nicolaj iuxta res episcopatus ancone res ser antonjohannis magistri Jacobi viam publicam et alia latera presentibus ser liberio laurentij et antonio tarlocti de ancona testibus ad hoc vocatis habitis et rogatis Magister georgius matej lapidarius de sibiriquo habitator ancone Non reuocando alios suos procuratores nec acta et gesta per eos sed potius confirmando ratificando et approbando fecit constituit et legitime creauit prudentem virum Johannem petrum ser gregorij de monte de Venetijs<sup>1</sup> absentem tamquam presentem suum verum et legitimum procuratorem factorem et certum nuntium specialem uel aliquo alio nomine melius de Jure dici et censeri potest specialiter nominatum et expressum ad petendum exigendum recipiendum recuperandum vel habuisse et recepisse confitendum omnes et singulas pecuniarum rerum et bonorum quantitates eidem constituiti debitas et debendas per quascumque personas quibuscumque de causa Jure et occasione tam cum Instrumentis scriptis et testibus quam sine et quomodocumque et qualitercumque Et de eo uel hijs (sic) quod seu que habuerit et receperit uel habuisse et recepisse confessi fuerint finem et quietationem tam generalem quam spetialem fatiando Instrumenta quecumque cassando et cancellando et cassarij et cancellarij fatiando cum rogatione notarij appositione pene et bonorum dicti constituentis obligatione et cum omnibus et singulis punctis clausulis et sollempnitatibus opportunis plenarie de Jure valituris ad sensum sapientum quorum Intererit. Item ad vendendum tradendum et concedendum bona et de bonis domibus et possessionibus dicti constituentis quibuscumque personis pro quibuscumque pretiis et ipsa pretia recipiendum finiendum et quietandum et Instrumenta venditionis vnum et plura fatiendum et ad promittendum (sic) de euittione (sic) et super predictis fatiendum omnia necessaria et opportuna et pro vt eidem procuratori (?) videbitur et placebit et In omnibus singulis suis causis litibus et questionibus civilibus et criminalibus quas dictus constituens habet uel habere posset seu specialiter cum petro Jannis et generaliter cum omnibus alijs quibuscumque personis in qualibet causa generali et speciali et coram quocumque Judice ordinario etc.*

## 12.

26 settembre 1459.

Archivio suddetto, l. c. 1459, cc. 180<sup>b</sup> 181<sup>a</sup>.

Istrumento della composizione fatta tra Giorgio da Sabenico rappresentato da Don Pietro da Venezia, abate del Monastero di Sant'Apollinare in classe fuori di Ravenna, suo procuratore, e Giacomo di Giovanni d'Angelo capitano del porto di Ancona, ser Tommaso Marchetti sindaco di quel comune ed Angelo di Giacomo sindaco ed operaio di quella chiesa di San Francesco delle Scale, mediante l'accordo fissato che il danaro spettante a Giorgio in forza delle surriportate sentenze arbitrali del 21 dicembre 1458 e del 14 marzo 1459, delle quali esso avea dimandata la esecuzione, statogli sequestrato per circa 180 ducati dai

<sup>1</sup> Costui, come si è notato dinanzi, era fratello della moglie di Giorgio e però di lui cognato.

nominati Giacomo e ser Tommaso, dicentisi per conto del comune suoi creditori, in mano dei frati, sindaci ed operai dell'enunciata chiesa, resti presso il suddetto Angelo, insino a che Giorgio torni in Ancona e saldi il suo conto con esso Giacomo o di lui successori, ovvero presenti idoneo fideiussore che garantisca il suo stare in giudizio ed il pagare quanto dalla sentenza gli sarà imposto.

*Comune ancone et Magister Georgius matej lapidarius.*

*Die xxvj<sup>o</sup> mensis septembris [1459] actum ancone In apotheca ser thome marchetti de ancona posita vt supra presente domino Juliano antonij et Johanne petri de turiglionibus de ancona testibus etc. Cum hoc fuerit et sit quod pro parte magistri georgij matej lapidarij de sibiriquo peteretur executio quarundam sententiarum arbitralium contra fratres syndicos et operarios ecclesie sancte marie maioris siue sancti francisci de ancona pro certa quantitate pecuniarum et pro parte Jacobi Johannis angeli de ancona de ancona (sic) capitanei portus ancone et ser thome marchetti syndici dicti communis ancone asserentium se creditores dicti magistri georgij Inducatis (sic) centum ottuaginta vel circha fuerint sequestrate dicte pecunie pene dictos fratres syndicos et operarios vt ipse partes dixerunt constare de predictis Inactis (sic) causarum civilium comunis ancone Idcircho dominus petrus de venetijs abbas monasterij sancti apollinaris de extra et prope rauennam procurator dicti magistri georgij vt de eius mandato constat manu ser desiderii de spretilis<sup>1</sup> cuius rauenne et pro quo magistro georgio dictus dominus petrus sollemniter de rato et rati habitione promixit ex vna parte et dictus Jacobus Johannis angelj capitaneus portus nomine dicti comunis et dominus angelus Jacobi Syndicus et operarius ecclesie et fratrum predictorum ex alia de eorum communi concordia et voluntate voluerunt super predictis omnibus super sederj debere et jura ipsarum partium sint et remaneant Ineo (sic) statu Inquo (sic) nunc sunt Et promixit et convenit dictus dominus petrus per se et suos heredes et successores dicto nomine dicto Jacobo capitaneo et mihi notario Infrascripto vt publice persone stipulanti et recipienti nomine et vice dicti comunis ancone<sup>2</sup> et domino angelo Jacobi presenti stipulanti et recipienti nomine et vice dictorum fratrum syndicorum et operariorum facere et curare Ita et taliter cum effectu quod intra dictum comune ancone nec contra ipsum Jacobum nec etiam contra dictos syndicos operarios et fratres dictis occaxionibus ad petitionem dicti magistri georgij uel alterius eius nomine non procedatur ad aliquem actum et nulla nouitas fiat donec et quousque dictus magister georgius veniet anconam et saldabit rationem et computum cum dicto capitaneo uel eius successoribus aut dabit fideiussorem idoneum de Juditio sexti et Judicatum solvendo cum dicto capitaneo uel eius successoribus. Que omnia et singula supradicta dictus dominus petrus abbas predictus promixit et convenit per se et suos successores et heredes dicto nomine dicto Jacobo capitaneo domino angelo syndico et operario et mihi notario infrascriptis vt supra stipulantibus et recipientibus attendere obseruare et firma et rata habere et tenere et In nullo (sic) de Jure uel de facto contrafacere uel venire modo aliquo seu Jure occasione aliqua ratione uel causa sul pena xxv ducatorum aurj In quolibet capitulo etc.*

### 13.

28 giugno 1460.

Archivio suddetto, atti a rogito di Antongiovanni di Giacomo, notaio anconitano, protocollo n. 9 dell'anno 1460, cc. 194<sup>b</sup>, 195, 196.

Istromento col quale a Giorgio da Sebenico è allogata dai frati di Sant'Agostino di Ancona e da due dei tre commissari delegati dal Consiglio comunale della stessa città

<sup>1</sup> Spretili, nobile famiglia Ravennate, ancora esistente.

<sup>2</sup> A questo istromento, sebbene non vi sia detto, pare abbia dato origine qualche acconto che il co-

mune di Ancona stimò d'aver antistato in più a Giorgio su quanto gli competeva per il lavoro della facciata della Loggia de' Mercanti.

l'opera della porta della chiesa officiata dai detti frati, per il prezzo di 650 ducati d'oro, de' quali 350 pagabili in moneta e 300 colla cessione di una casa d'eguale valore, posta nella città medesima entro i confini della parrocchia di San Pietro, oltre l'uso gratuito di un'altra casa prossima alla detta chiesa durante il lavoro della porta summentovata.

*Ecclesia Sancti augustini de plano de ancona.*

*Die vigesimo octavo mensis Junij [1460, Indizione VIII, Pontificato di Pio II] Actum ancone subtus campanile Ecclesie et conuentus sancti augustini de plano de ancona que Ecclesia et conuentus positi sunt ancone In parocchia ecclesie sancti Jacobi iuxta res dicti conuentus et vias publicas et alia latera etc. presentibus dominico francisci turianello (?)<sup>1</sup> de ancona et magistro francisco lazari de belforte testibus habitatoribus ancone testibus ad hec vocatis habitis et rogatis Convocato et coadunato capitulo fratrum (sic)<sup>2</sup> ecclesie sancti augustini de plano de ancona in dicto loco ad sonum campane ut moris est de uoluntate mandato presentia consensu sacre pagine magistri alexandri tonellj de ancona in dicto loco ut moris est et absente fratre leonardo priore qui febricitat in quo quidem loco et capitulo interfuerunt frater jacobus francisci de monteolfo fratre filippono dominici de ffonna (sic)<sup>3</sup> fratre barnaba antonij de uiterbio fratre georgio Johannis de segnis fratre Joanne de sciscilia (sic) fratre antonio gasparis de ancona fratre Jacobo cole de ancona et fratre alamanno de alamania qui quidem fratres vnanimiter et concorditer vna cum dicto magistro alexandro de presentia consensu et uoluntate ser tome Innocentij (?)<sup>4</sup> et perelli Joannis dominici (?)<sup>5</sup> duorum ex tribus commissariis consilij ciuitatis ancone super porta infrascripta ex vna et magister georgius mattei de sibirico ex alia ad Inuicem et vicissim dicte partes [et] unaqueque ipsarum devenerunt ad infrascriptum coptimum porte videlicet quia dictus magister georgius per se et suos heredes promisit et convenit dictis fratribus et suis commissarijs presentibus stipulantibus et recipientibus nomine et vice Ecclesie sancti augustini de plano fuisse infra terminum trium annorum proxime venturum Incipiendo in presentem diem (sic) et ut sequitur finiendum vnam portam magnam in Ecclesia sancti augustini de ancona lapideam ad instar et cum laboreris prout est designata in quadam carta membrana subscripta manu dicti magistri alexandri existente penes dictum magistrum georgium et latitudinis ad mensuram porte Ecclesie sancti francisci de scalis de ancona<sup>6</sup> et altitudinis quod vltimus lapis dicte porte vadat usque ad oculum magnum existentem in faccie (sic) dicte Ecclesie vsque ad partem subtaneam dicti oculi. Quam portam teneatur et promisit ipse magister Georgius facere omnibus expensis et maisterio (sic) ipsius magistri georgij Et dicti fratres teneantur dare omnem quantitatem lignaminis pro pontibus fiendis per ipsum magistrum georgium et omnem quantitatem ferramentorum pro pontibus pro dicta porta et pro descarcando lapides et omnem quantitatem plumbi opportuni pro porta predicta et calcem necessariam pro dicta porta et omnem quantitatem mactonorum seu laterum necessariam pro dicta porta et etiam teneantur dicti fratres dare plattas suis sumptibus pro desbarcando lapides dicte porte et omnem quantitatem sartie pro descarcando (?)<sup>7</sup> lapides et item pro fulcimento cum taleis (?)<sup>8</sup> necessariis et vnam domum prope Ecclesiam Sancti augustini sine nauulo in qua possint stare laborantes dicte porte item et facere unum tabulatum in locum (sic) ubi laborabuntur lapides dicte porte ne distrahantur ab aliquo Et hoc pro eo quia dicti fratres nomine et vice dicte Ecclesie et conuentus et de volun-*

<sup>1</sup> Quest'Atto è di lettura difficilissima: e però non si può esser sempre sicuri, specie in fatto di taluni nomi propri di persone e di cognomi che nello stesso s'incontrano.

<sup>2</sup> Questo errore è ripetuto nel presente Atto ogni volta che vi ricorre il genitivo di *fratres*.

<sup>3</sup> Forse da *Fondi*.

<sup>4</sup> È scritto soltanto *Inno*.

<sup>5</sup> Oppure da *Ancona*?

<sup>6</sup> A bene apprezzare la vastità e la versatilità

dell'ingegno di Giorgio, è d'uopo si confrontino i disegni, così vari un dall'altro, delle due porte che fece pel Duomo di Sebenico e delle due di San Francesco e di Sant'Agostino di Ancona.

<sup>7</sup> Oppure *deducendo*?

<sup>8</sup> In italiano *taglie* (istromento meccanico per lo più composto di due od anche di tre carrucole metalliche per muovere grandi pesi) in latino *trachleae*.

*tate presentia consensu dictorum commissariorum promisserunt (sic) et conuenerunt Eidem magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et pro suis heredibus Eidem magistro georgio dare soluere et numerare pro pretio et nomine pretii dicti optimi pro dicta porta sexcentos cujnquaginta (sic) ducatos auri Venetos iusti ponderis sine malitia Et de quo pretio pro parte habuit accepit dictus magister georgius in pecunia numerata in presentia mei notarii et infra-scriptorum testium a Jacobo filio Antonij iohannis de azzonj depositario dicte ecclesie et com-*



PORTA DELLA FACCIATA DEL DUOMO DI SEBENICO

*missariorum et fratrum centum ducatos auri uenetos iusti ponderis sine malitia et pro satisfactione et pagamento tercentum ducatorum partis dicti pretii porte dicti fratres de voluntate presentia et consensu dictorum commissariorum vice et nomine dicte ecclesie et conuentus. sancti agustini de ancona pro eis et eorum successoribus dederunt tradiderunt et realiter concesserunt insolutionem (sic) et pagamentum Eidem magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus quamdam domum dicte ecclesie que fuit olim magistri baptiste mura-toris positam ancone imparrocchia (sic) ecclesie sancti petri<sup>1</sup> iuxta res domini antonij de fata*

<sup>1</sup> Per ora non mi è stato possibile l'accertare quale fosse questa casa confinante, nella parrocchia

di San Pietro, con l'antica che avevanvi i Fatati i quali ora possiedono in via del Guasco l'altra che

*tis*<sup>1</sup> et vias publicas et alia latera si que veriora habeantur cum omni iure actione usu seu requisitione ad predictam rem in solutum et pagamentum datam pertinentibus siue spectantibus et cum omnibus et singulis que dicta res in solutum et pagamentum data habet in se super se infra se seu intra se habet in integrum cum introitibus et exitibus suis usque in vias publicas et cum omnibus suis pertinentiis ad habendum tenendum uendendum obligandum alienandum fruendum possidendum et quicquid (sic) dicto magistro georgio et suis heredibus deinceps placuerit perpetuo faciendum. Quam rem in solutum et pagamentum datam constituunt se dicti fratres nomine et uice dicti magistri georgij et pro eo tenere et possidere donec ipsius rei in solutum et pagamentum date tenutam acceperit et intrauerit corporalem in quam intrandi apprehendendi et retinendi Eidem magistro georgio sua propria auctoritate [facultatem] contulerunt atque dederunt Promittentes et convenientes dicti fratres pro eis et eorum successoribus et nomine et uice dicte ecclesie et conuentus sancti augustini de ancona eidem magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus dictam domum ut supra in solutum et pagamentum datam in totum vel in partem (sic) nemini alii esse datam obligatam uenditam vel alienatam nec alicui conditioni uel grauamini vel seruituti suppositam (sic) uel summissam quod si contrarium appareat seu apparebit promiserunt et conuenerunt dicti fratres pro eis et eorum successoribus eidem magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus laxare (?) et dissobligare (sic) a nexu quolibet et qualibet seruitute liberare et de ipsa re in solutum et pagamentum data nullam litem nullamque molestiam brigam uel questionem eidem magistro georgio uel suis heredibus aut habentibus uel habituris titulum et causam ab eis de dicta re facere mouere uel inferre nec inferenti consentire sed dictam rem in solutum et pagamentum datam et quamlibet eius partem tam in proprietate quam in possessione permunire (?) immo promiserunt et conuenerunt dicti fratres dicto magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus et illi et illis cui seu quibus ipse magister georgius dictam domum dederit legitime stare deffendere (sic) autorizare et dissobligare contra omnes personas homines et universitates in iudicio arbitro (sic)<sup>2</sup> curie et extra et ubicumque necesse fuerit omnibus ipsorum fratruum (sic) conuentus et ecclesie laboribus sumptibus et expensis dandis et faciendis in omnium causarum initio medio atque fine . . . . (?) Aut quando cumque opus fuerit et in se litem iudicium et omnem causam suscipere ferre protrahere . . . . (?) persistere semel et pluries et quoties opus fuerit ad omnem petitionem seu requisitionem ipsius magistri georgij et suorum heredum eidem magistro georgio possessionem dicte rei in solutum et pagamentum date liberam vacuum et exemptam tradere ipsumque magistrum georgium et suos heredes in dicta re in pagamentum data semper [manutenere] alio quolibet [modo] fieri poterit asserentes atque scientes dicti fratres dictam rem in solutum [et] pagamentum datam plus dicto pretio non ualere sed si plus ualeret id plus eidem magistro georgio pure libere absolute simpliciter et irreuocabiliter inter uiuos donauerunt et titulo donationis dederunt pro amore et dilectione quem et quam asseruerunt se habere erga dictum magistrum georgium renuntiantes dicti fratres beneficio ultima lege Codicis de donationibus reuocandis lege sumptus et omni alii legum et iuris auxilio Et de quibus quatringsentis ducatis aureis uidelicet centum ducatis auri ut supra habitis in contanti et tricentis (sic) in pretio dicte domus fecit dictus magister georgius pro se et suis heredibus eisdem fratribus et commissariis presentibus stipulantibus et recipientibus vice et nomine dicte ecclesie et conuentus finem quietationem absolutionem et pactum de non petendo uel peti faciendo et ducatos ducentos et quinquaginta auri residuum dictorum sexcentorum et quinquaginta ducatorum auri promiserunt et

fu degli Stracca. Se però Ancona conserva ancora, come spero, qualche suo antico catasto, credo non sarà difficile il ritrovare non meno essa che l'altra acquistata da Giorgio in parrocchia di Santa Maria del Mercato che confinava con una posseduta dalla pur nobilissima famiglia Bonarelli.

<sup>1</sup> Questo Antonio Fatati era il Beato, vescovo di

Ancona, secondo vedrassi in altro documento relativo a questa stessa casa: sulle rovine della quale, come della sua confinante acquistata da Giorgio, sospetto sia sorto il palazzo del vivente marchese Carlo Mancinforte-Serafini.

<sup>2</sup> Per arbitrio, o arbitramento.

conuenerunt dicti fratres pro eis et eorum subcessoribus (sic) et uice et nomine dicte ecclesie et conuentus de uoluntate presentia et consensu dictorum commissariorum Eidem magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus dare solvere et numerare hoc modo Centum ducatos auri uenetos prout mictit (sic) de lapidibus pro nauilo et bastagiis<sup>1</sup> qui descarcabunt lapides atque pro conducendis omnibus lapidibus ipsius porte erunt soluti dicti centum ducati aurj et ducatos Centum quinquaginta auri soluere Eidem magistro georgio prout laborabit portam predictam atque perfecta erunt soluti dicti centum et quinquaginta ducati aurj Renunciantes dicte partes et unaqueque ipsarum exceptioni dictorum pactorum non factorum ut dictum est et ut presens contractus continet doli mali conditioni actionj in factum sine causa et omni alii legum et iuris auxilio Quod optimum et omnia et singula suprascripta promiserunt et conuenerunt dicte partes et unaqueque ipsarum ad inuicem et uicissim pro eis et eorum heredibus et successoribus uidelicet una alteri et altera alteri a se factum gestum et promissum in presenti instrumento firmum et ratum habere et tenere attendere et obseruare et in nulla contra facere uel uenire modo aliquo ingenio occasione ratione uel causa sub pena ducentorum ducatorum auri in quolibet capitulo huius contractus in solidum solempniter stipulata et promissa et obligando dictus magister georgius omnia sua bona et dicti fratres obligando omnia bona dicte ecclesie et conuentus nobilia et immobilia presentia et futura et dampna Expensas litis et extra eam interesse reficere promisit pars contrafaciens in predictis uel aliquo predictorum parti obseruanti.

Que bona vna pars pro altera se constituit tenere et possidere In quibus bonis in casu contrauentionis predictorum uel alicuius eorum dedit atque concessit pars contrafaciens in predictis uel aliquo predictorum parti obseruanti licentiam et liberam potestatem eius propria auctoritate sine alicuius curie iudicis heredum uel alicuius persone possessionem intrandi tenutam capiendi ipsamque tenendi fructuandi uendendi obligandi alienandi Et in se pro iusto pretio retinendi et quicquid (sic) parti obseruanti et suis heredibus deinceps placuerit faciendi usque ad integram et completam solutionem et obseruantiam omnium et singulorum predictorum dicteque pene dampnorum expensarum ac interesse et voluerunt ubicumque conueniri etc.

## 14.

3 luglio 1460.

Archivio suddetto, l. c., 1460, c. 169<sup>b</sup>.

Atto della presa di possesso fatta da Giorgio da Sebenico della casa cedutagli dai frati di Sant'Agostino di Ancona per parte del prezzo convenuto nel contratto d'allogazione dell'opera della porta della loro chiesa.

Anno domini a nativitate eisdem millesimo [quadringentesimo sexagesimo] Indictione [VIII] pontificatu (sic) [Pii II] et die tertio mensis iulij Actum ancone in suprascripta domo in solutum et pagamentum data ut supra posita et confinata presentibus ser macteo peri gratiani et seragnobus (sic) Joannis de ancona testibus ad hec vocatis habitis et rogatis dictus magister georgius uigore licentie et auctoritatis sibi datarum et concessarum per dictos fratres in suprascripto instrumento cepit et intrauit tenutam et corporalem possessionem dicte domus ut supra in solutum et pagamentum date que olim fuit magistri batiste muratoris in eam intrando stando manendo ambulando ostia tangendo et muros et alia faciendo in signum vere possessionis et tenute quam tenutam et corporalem possessionem uoluit dictus magister georgius sibi realiter retinere uigore auctoritatis predictae et omni alio meliori modo via jure et forma quibus magis sibi valere et tenere auctoritate predicta poterit rogans me notarium infrascriptum ut de predictis presens publicum conficerem instrumentum.

<sup>1</sup> Facchinaggi.

## 15.

4 luglio 1460.

Archivio suddetto. Atti a rogito di Angelo di Domenico da Monsavito notaio anconitano, protocollo n. 3, anno 1460, cc. 148<sup>b</sup> e 149<sup>a</sup>.

Protesta di Giorgio da Sebenico per riavere da Simone di messer Nicolò da Montegrano il proprio cavallo e la propria sella.

*Protestatio Magistri georgij matej lapidarij.*

*Die dicto [4 luglio 1460] actum ancone Instrata (sic) publica ante apotecham (sic) sive bancum residentie angeli boldoni posite Imparochia (sic) Sancte marie mercati iuxta res comunis ancone vias publicas et alia latera presente tiberio dominij carbonj et antonio Johannis tamborlanj habitatore ancone testibus ad hoc vocatis et rogatis Constitutus personaliter coram me notario Infrascripto et dictis testibus Magister georgius matej lapidarius de sibirico Et Impresentia (sic) Simonis dominij nicolaj de ancona exposuit dicens et protestans pro vt In Infrascripta protestatione continetur manu ipsius magistri georgij vt ipse dixit <sup>1</sup> videlicet. E circa giornj xv ouero xx che <sup>2</sup> Simone de mess. nicolo da mo[n]tegranaro me fece uno protesto <sup>3</sup> alfatto de vno cauuallo et Io giorgio tagliapreta de mateo feci resposta ad quello come ne rogito ser <sup>4</sup> nicola de bartolomeo et da poj dicto <sup>5</sup> ser nicolo certo de fare accordo fra de nuj che el dicto simon me deuesse dare elcauuallo Io aluj ducatj octo et che fosse Inmia liberta togliere olamia <sup>6</sup> sella olasua <sup>7</sup> perche <sup>8</sup> diceva esserla <sup>9</sup> sua sella migliore della mia la mia sella era bona arcionata et poco operata et qua[n]do Io o voluto togliere elmio cauuallo et <sup>10</sup> la sella dicendo Io voglio la mia sella arcionata et no[n] voglio sella todesca el dicto simon me deua vna sella rotta Impiu (sic) peri et repezata co[n] lame de ferro siche <sup>11</sup> da belnouo Io <sup>12</sup> dito che me dia adesso el mio <sup>13</sup> cauuallo sano et bello como dice lo scripto de mano de ser bernardo ce[r]retti <sup>14</sup> et la mia sella sana et no[n] rotta ne rapezata et co[n] labreglia bona como laue <sup>15</sup> dame <sup>16</sup> oueramente vna altra sella arcionata dela bontade delamia <sup>17</sup> adesso senza altra dimora altramente Io affermo lo protesto scripto de mia mano rogatone ser nicolo ditto presente <sup>18</sup> rossio danapolj <sup>19</sup> et ser simo[n] dal poro gia spetiale el tenor del quale protesto sie per no[n] auere possuto Io auere el mio cauuallo per lo passato admia <sup>20</sup> richiesta come pare per scripto del dicto ser bernardo Io liprotesto et domando per lo mio Interesse passato ducati <sup>21</sup> xxv cioe ducati <sup>22</sup> xxv et per ognj giorno che atenuto et tenera el mio*

<sup>1</sup> Questa protesta di Giorgio è importantissima dacchè forse è l'unico saggio il quale esista del suo modo di scrivere e quindi ne conservo per quanto è possibile la forma ortografica.

<sup>2</sup> Tutti i *che* sono scritti senza la *e*, con una trattina attraversante l'asta dell'*h*, il cui uncinetto è disteso in basso all'indietro.

<sup>3</sup> È scritto *ptesto* con un taglio sull'asta della *p*.

<sup>4</sup> Ser è scritto sempre con una sola *s* lunga all'antica e attraversata da un taglio. L'archivio notarile di Ancona non conserva atti del Sere qui citato.

<sup>5</sup> È scritto ogni volta *dco*.

<sup>6</sup> Cioè: *o la mia*.

<sup>7</sup> Cioè: *o la sua*.

<sup>8</sup> È scritto *p* col taglio sull'asta e *ch* distaccato col taglio sull'asta dell'*h* e l'uncinetto abbassato e volto all'indietro.

<sup>9</sup> Cioè: *esser la*.

<sup>10</sup> La *et* è rappresentata da una cifra a foggia di un piccolo *z*.

<sup>11</sup> Per *sicchè*.

<sup>12</sup> Per *gli ho*.

<sup>13</sup> Cioè: *el mio*.

<sup>14</sup> È scritto *ceretti*. L'Archivio suddetto non ha rogiti del Cerretti.

<sup>15</sup> Per *la ebbe*.

<sup>16</sup> Cioè: *da me*.

<sup>17</sup> Per *della mia*.

<sup>18</sup> È scritto *pnte*.

<sup>19</sup> Per da Napoli.

<sup>20</sup> Cioè *a mia*.

<sup>21</sup> È scritto *ducat* con un taglio diagonale su quello della *t*.

<sup>22</sup> È scritto soltanto *duc* con un girigogolo sull'uncinetto inferiore della *c*.

cauallo dapoj esse<sup>1</sup> facto lo protesto Io li protesto et domando per ognj giorno bononenj<sup>2</sup> quatro cioe bologninj<sup>3</sup> quatro lo giorno et affermando Io omnj altra cosa che fosse piu apiu<sup>4</sup> nel dicto protesto In mio favore. qui Simon recessit et noluit audire dictam protestationem Rogans me notarium Infrascriptum dictus magister georgius et (sic, per ut) depredictis (sic) publicum conficerem Instrumentum etc.

## 16.

16 settembre 1465.

Archivio suddetto, l. c., protocollo n. 6, anno 1465, cc. 210<sup>b</sup> e 211<sup>a</sup>.

Contratto d'affitto della casa di Giorgio da Sebenico, posta in Ancona in contrada San Pietro, concluso per tre anni a mezzo del suo procuratore Antonio Iacchelli e per 6 ducati d'oro annuali con la signora Ludovica vedova di Leonardo di Nicolò Bonarelli.

*Locatio Domus Magistri georgij matei Lapidarij De Sibiniquo.*

Die xvj<sup>a</sup> mensis septembris [1465, Indizione XIII, Pontificato di Paolo II] actum extra anconam Instrata (sic) publica ante Domum viridarij nicolaj dominij leonardj de bonarellis de ancona posita extra portam sancti petri<sup>5</sup> Incontrada (sic) ubi dicitur lo campo delamostra (sic) iuxta res dicti nicolaj vias publicas et alia latera presente quiriaco bonifatij de ancona et magistro marino stagij de pensauo<sup>6</sup> habitatore ancone testibus ad hoc etc. Antonius Jacchellj de ancona procurator et procuratorio nomine Magistri georgij matej lapidarij de sibiniquo ut de eius mandato plene dixit constare manu publici notarij per se et suos heredes dicto nomine dedit et locavit ad naulum sive pensionem domine ludouice uxori quondam domini leonardj nicolaj de bonarellis de ancona presenti et conducenti domum positam ancone Imparochia (sic) Sancti Petri iuxta res domini antonij de fatatis episcopi anconitani<sup>7</sup> res ser Johannis ser francisci<sup>8</sup> vias publicas et alia latera pro tempore trium annorum proxime futurorum Inceptorum Inhalendis (sic)<sup>9</sup> presentis mensis septembris et finiendo vt sequitur promittens dominus antonius locator dicto nomine eidem domine ludouice conductrici presenti et stipulanti dictam rem supra locatam [vt] toto tempore presentis locationis durante ab ea non auferre nec auferrj facere per se uel alium sed eam eidem conductrici legitime defendere et disobligare contra omnes personas sumptibus et expensis ipsius locatoris dicto nomine Et hoc pro naulo et nomine naulj siue pensionis sex ducatorum aurj venetorum deregistro (sic) pro quolibet anno dictorum trium annorum quem naulum siue pensionem dicta domina ludouica conductrix promixit eidem antonio locatorj presenti et stipulanti dicto nomine dare et soluere quolibet anno secundum formam statuti demateria (sic) loquentis hoc pacto expresso habito Inter dictas partes. Videlicet: In casu quo dictus magister georgius non contentaretur de presenti locatione quod elapso primo anno dicte locationis dictus magister georgius possit et valeat de dicta domo facere et disponere pro suo libito voluntatis et dicta locatio vltorius non duret Que omnia et singula supradicta dicte partes et quelibet ipsarum ad Invicem et vicissim per eas et earum heredes dictis nominibus promixerunt (sic) et con-

<sup>1</sup> Alla latina, per essere.

<sup>2</sup> È scritto *bon*; io ho posto *bononeni* poichè così tale nome di moneta trovai scritto da varii notai.

<sup>3</sup> È scritto *blj* con una lineetta che taglia le aste della *b* e della *l*.

<sup>4</sup> Cioè *a più*.

<sup>5</sup> L'antica *Porta S. Pietro* qui nominata, stando alla moderna Guida di Ancona, sussisterebbe ancora sotto il nome di *Arco Ferretti* e quindi non sarebbe

a confondersi colla *Porta Farina* edificata più tardi e demolita dopo il 1860 per allargare da quel lato la cerchia della città.

<sup>6</sup> Invece di *Pisauo*, Pesaro.

<sup>7</sup> Può leggersi ancora *ancone* poichè è scritto *anc* con taglietto sul *e*.

<sup>8</sup> Altro dato per trovare questa casa, se tuttora si conservi l'antico Catasto anconitano.

<sup>9</sup> Per *in Kalendis*, cioè: *col primo giorno*.

*uenerunt et etiam iurauerunt ad sancta de jure euangelia manibus tactis corporaliter scripturis attendere observare et firma et tuta habere et tenere et In nullo (sic) de Jure vel de facto contrafacere uel venire modo aliquo seu Jure etc.*

## 17.

12 gennaio 1469.

Archivio suddetto, l. c., protocollo n. 8, anno 1469, c. 30<sup>b</sup>.

Quitanza reciproca tra Giorgio da Sebenico e gli eredi di Antonio Iachelli rappresentati dal costui figlio Giacomo su qualunque partita di dare ed avere, meno però su due salme di farina che Giorgio asserisce aver fatto dare per suo conto al detto Antonio per mano di Scipione Gioacchini, della quale farina il mentovato Giacomo dichiara di nulla sapere.

*Quietatio generalis Inter Magistrum georgium matej et heredes quondam antonij Jachellj de ancona.*

*Die xij<sup>a</sup> mensis Januarij [1469, Indizione II, Pontificato di Paolo II] actum ancone In apotheca ser thome marchetti de ancona posita ut supra presentibus ser thoma marchetti laurentio pelegrinj et alouigio Jacobj de ancona testibus etc. Magister Georgius matej lapidarius de sibirico ex vna parte Et Jacobus antonij Jachelli de ancona suo proprio nomine et [uti] filius et heres extestamento (sic) pro parte sua dicti quondam antonii Jachelli et procurator et procuratorio nomine domine casandre eius matris et matris curatricis dominici et francisci filiorum et heredum ex testamento pro eorum partibus dicti quondam antonij vt de eius mandato plene dicitur constare publico Instrumento manu publici notarij Inde rogati ex alia parte Et pro quibus domina casandra et dominico et francisco heredibus predictis dictus Jacobus sollemniter de rato et ratihabitione promixit (sic) se et sua bona principaliter obligando per eos et eorum heredes facere ad Inuicem et vicissim videlicet vna pars alterj et altera alterj generalem finem quietantiam liberationem liberationem (sic) absolutionem et pactum perpetuale de ulterius aliquid non petendo nec peti fatiando de omni eo et toto et occasione (sic) omnis eius et totius quod vna pars contra alteram et altera contra alteram dicere petere et exigere posset tam per Instrumenta scripturas quam sine et quomodocumque et qualitercumque usque impresentem diem. Et hoc pro eo quia dicte partes et quelibet ipsarum fuerunt vere contente et confesse fuisse et esse ad Inuicem et vicissim videlicet vna pars ab altera et altera [ab una] Integre solutas et satisfactas de omnibus et singulis supradictis quietatas et liberatas exceptis saluis et reservatis duabus salmis farine quas dictus magister georgius asseruit fuisse datas dicto quondam antonio Jachelli per Scipionem Joacchinj de ancona nomine ipsius magistri georgij et dictus Jacobus asserat se nescire que due salme farine non intelligantur Indicta (sic) quietatione Renunciantes dicte partes et quelibet ipsarum exceptionj dolj malj conditionj actioni in factum sine causa et omnj alij legum et Juris auxilio Quam quietationem et omnia et singula supradicta dicte partes et quelibet ipsarum ad Inuicem et vicissim etc.*

## 18.

. . . . giugno 1470.

Archivio suddetto, l. c., protocollo n. 9, anno 1470, c.

Giorgio da Sebenico conviene con Luca di Antonio dallo stesso luogo.

*Georgius matej lapidarius cum luca Antonij de Sibiniquo*c. 149.<sup>1</sup>

## 19.

23 aprile 1471.

Archivio suddetto, atti di Antongiovanni di Giacomo notaio anconitano, protocollo n. 20, anni 1471-72, c. 96<sup>a</sup>.Mandato col quale Giorgio da Sebenico nomina suoi procuratori *ad lites* Piergiacomo di ser Antonio, Nicola Persanti e Nicola Bittoli, tutti tre assenti d'Ancona.*Procura magistri georgij mactej de Sibinico.**Die vigesimo tertio mensis aprilis [1471, Indizione IV, Pontificato di Paolo II] actum ancone inapotheca notarie mei notarij ut supra posita et confinata presentibus dominico Lunardo augustini et Jeronimo antonij simonis de ancona testibus ad hec vocatis habitis et rogatis magister georgius mactej de Sibinico lapidicina (sic) civis et habitator ancone non reuocando alios suos procuratores fecit firmavit procuratores gestores per Jacobum ser antonij absentem nicolam (sic) persanti absentem et nicolaum bictoli absentem et quemlibet ipsorum in solidum suos procuratores ad lites omnes undique (sic) sustinendum.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Questa carta così indicata dalla rubricella del sopraindicato protocollo, manca nel medesimo insieme alle 146, 147, 148 e 249. Il carattere col quale detta rubricella è scritta, è della medesima mano che scrisse gli Atti contenuti nello stesso protocollo. La data dell'ultimo istromento esteso a c. 145 che precede quest'atto, è del 1° giugno 1470, e quella del primo che lo sussegue a c. 150, è del 5 dello stesso mese ed anno, Indizione III, Pontificato di Paolo II.

<sup>2</sup> Questo è l'ultimo atto di Giorgio che ho potuto trovare in Ancona: e, molto probabilmente, egli, poco più oltre la data di quest'atto medesimo, fermossi in quella città, cui lasciò entro lo stesso anno, e dove non si ha memoria che più ritornasse.

Ho accennato già indietro al supporre che io faccio Giorgio autore eziandio del primo disegno ed impianto dell'attuale sontuoso Tempio loretoano, ed ho invitato il cortese lettore a riportarsi a questa nota. M' incombe adunque l'obbligo di esporre qui i motivi che a siffatta opinione mi hanno condotto; ed io sono ben lieto di soddisfarlo. Di questo tempio che, per un primo impulso dato da me all'egregio vescovo diocesano monsignor Tommaso Gallucci nel gennaio del 1878 e per l'iniziativa data alla vasta impresa dal medesimo monsignore, alla quale si sono

concordemente uniti a prestare aiuto il Pontefice, la Casa Reale, il Governo, l'Amministrazione della Santa Casa e l'intera Cattolicità, ora si è già in parte ripristinato e abbellito e si anderà in seguito a ripristinare ed abbellire del tutto, mercè il genio dell'illustre architetto conte Giuseppe Sacconi, gloria vivente di questa Marca, che, intorno a cinque secoli fa, ha dato al mondo ed all'arte un Bramante ed un Raffaello, per nessun documento finora si conosce l'artefice primitivo. Che egli sia stato Giorgio io lo desumo indiziariamente dai seguenti fatti:

1° Che Pietro Barbo, tuttavia cardinale del titolo di San Marco, guaritosi in Loreto dalla peste che in Ancona lo avea colto, mentre vi era di transito per recarsi a Roma all'elezione del papa che dovea succedere a Pio II defunto nella stessa Ancona, fu quegli il quale, prima di lasciar la medesima Loreto, per riconoscenza verso la Vergine della sanità prodigiosamente restituitagli (*ob magna et stupenda et pene infinita miracula quae ibidem*, cioè in Loreto, *ciusdem almae Virginis opera apparent* ET NOS, così nella sua Bolla del 29 ottobre 1464, *EVIDENTER EXPERTI SUMUS*) e del Papato predettogli ivi, diè commissione di costruire il detto tempio. *Templum* (sono le parole del suo Breve 12 novembre 1469, da me

## 20.

23 giugno 1487.

Archivio suddetto, atti a rogito di Giacomo Alberici, notaio anconitano, protocollo degli anni 1486-87 e 88, c. 79.

Mandato col quale Paolo figlio di Giorgio da Sebenico nomina a suo procuratore Nicolò di Bartolomeo de Scacchis di Ancona nella lite che, nella sua qualità di figlio ed erede del detto Giorgio, ha od è in procinto di avere contro i frati, gli operai ed i sindaci della chiesa di Sant'Agostino d'Ancona avanti monsignor Benincasa dei Benincasa, vescovo

per la prima volta pubblicato nel 1888 a carte 321 del 1° vol. di questo *Archivio Storico*) *beatissime virginis de laureto quod digniori structura ornare instituimus.*

2° Che lo stesso cardinal Barbo, poi Paolo II, per essere veneziano e vescovo di Venezia, molto facilmente, fin da prima che capitasse per l'accennata occasione in Ancona, dovea, fors'anche da più anni, conoscere, Giorgio da Sebenico, il quale in Venezia appunto avea studiato, aveva tolto moglie, e possedeva case, e per l'età di pochissimo avanzata più della sua poteva anche essere stato condiscipolo di lui.

3° Che il medesimo Barbo, allorquando nel 1464 capitò in Ancona, più che probabilmente vi dovè ammirare le facciate del palazzo Benincasa e della Loggia de' Mercanti e la porta di San Francesco delle Scale, già compiutevi da Giorgio e fors'anche la iniziatavi porta di Sant'Agostino, opere tutte sì vivamente ritraenti il gusto architettonico, allora in voga nella sua Venezia, e specialmente la terza ricordante la famosissima porta del Palazzo dogale detta della Carta che Giovanni Bon padre e Bartolomeo figlio aveano presa nel 1438 a scolpire e in breve, forse pur con l'aiuto di Giorgio, avevan finita.

4° Che Giorgio facilmente dovea essere noto ad esso Barbo come architetto valentissimo, per la già ben oltre sviluppata fabbrica del duomo di Sebenico e per la recente chiamata di lui fatta dal Senato di Ragusa allo scopo di affidargli la riparazione e ricostruzione del palazzo di quel Rettore e della torre allora detta di Minze, presentemente Minieta.

5° Che nel surripetuto anno 1464 e per gli altri sei anni consecutivi, non solo non è nota la presenza nella Marca e dintorni di alcun architetto eccellente al pari di Giorgio, ma neanche di alcun altro che, almeno per poco, al suo merito si approssimasse.

6° Che il Barbo, prima di partir da Loreto per Roma, affine di ordinarvi il nuovo tempio monumentale, ebbe certo bisogno di aver subito presso di sé un molto sapiente architetto, e Giorgio trovavasi nella vicinissima Ancona.

7° Che la pianta della cattedrale di Sebenico,

nella disposizione e proporzione specialmente delle sue tre navi, ritrae molto di questa del tempio loreto; e, se avesse le braccia prolungate, come la testata della sua croce che finisce con tre absidi precisamente al pari della testata e delle braccia di questo, dovrebbe dirsi più piccola sì, ma di forma presso che eguale.

8° Che la porta di Sant'Agostino d'Ancona, quantunque allogata nel 1460 a Giorgio, benchè egli non abbandonasse definitivamente quella città se non nel 1471, ad anno inoltrato non restò da esso finita.

9° Che, se Giorgio nel 1464, dopo l'esaltazione del Barbo al papato, dovè passare a Ragusa e trattenersi per vari mesi del 1465 e quindi nell'anno medesimo tornò a Sebenico, nel 1466 passò di là a Pago e a Ossero per le opere di cui dietro si è parlato; nel 1467 assunse bensì a Pago la costruzione della cappella di San Nicola, ma nel contratto stabili di farla eseguire in sua vece dal suo allievo Radmillo; e, tornatosene a Sebenico, non si sa se vi s'intrattenesse più oltre dell'aprile, ovvero si recasse di nuovo in Ancona.

10° Che, la quitanza fatta a Giorgio da Pietro Radinovich nel 1468, non si sa in qual mese, in Sebenico, resta ignoto se ivi dallo stesso Giorgio fosse di persona accettata o per mezzo di procuratore.

11° Che la fabbrica del tempio loreto fu intrapresa nel 1468 piuttosto avanzato.

12° Che nel 1469 Giorgio apparisce soltanto in Ancona e per un unico atto; ma non mai in Sebenico.

13° Che nel 1470 lo stesso Giorgio riapparisce di nuovo in Ancona, ma soltanto per un atto e lo si sa antecedentemente nel maggio dell'anno stesso in Roma incaricato di trattare innanzi a Paolo II la causa sorta sull'attribuzione delle elemosine del vescovo di Sebenico, Vignaco, defunto nella città di Porto.

14° Che nel 1471, riapparso Giorgio durante l'aprile col presente atto per l'ultima volta in Ancona e morto il 28 luglio improvvisamente in Roma

della stessa città e della città di Umana, scelto a giudice dell'accennata lite dal legato della Marca anconitana, ed in ogni altra lite che gli convenga di sostenere contro chicchessia ed innanzi a qualunque Curia non meno spirituale che temporale.

*Procura paulj magistri georgij lapidarij.*

*Die 23 mensis Junij [1487, Indizione V, Pontificato d'Innocenzo VIII]. Actum In apoteca (sic) mei notarij infrascripti posita ut supra<sup>1</sup> presentibus dompno petro Johannis tintj et fratre peregrino ser nicolaj de scacchis de ancona testibus ad hec vocatis habitis et rogatis Paulus filius et heres quondam magistri georgij mathei lapicide de Sibirico Non reuocando alios suos procuratores nec acta facta et gesta per eos sed illos potius confirmando ratificando et approbando fecit constituit vocavit et legitime ordinavit ser nicolaum bartolomei de Scacchis de ancona presentem et acceptantem suum uerum et legitimum procuratorem actorem factorem et certum nuntium specialem uel siquo alio nomine melius de Jure dici et censerj potest specialiter nominatum et expressum In quadam causa quam dictus constituens dicto nomine habet siue habiturus est seu sperat habere<sup>2</sup> cum fratribus et operarijs ecclesie sancti augustinj de plano de ancona et eorum Sindicis coram Reuerendissimo Domino Domno Benincasa de benincasis de ancona dei et apostolice Sedis gratia Episcopo anconitano et humanensi tamquam giudice delegato In causa predicta Reuerendissimi domini legati marchie ancone<sup>3</sup> et generaliter in omnibus et singulis ipsius constituentis causis litibus et questionibus contra quascumque alias personas*

Paolo II a soli 54 anni, il 3 del susseguente ottobre il proseguimento della costruzione del tempio lorentano, con solenne istromento celebrato in Recanati a rogito, ser Jacopo di maestro Petruccio, ivi notaio fu affidato dal dottor Angelo da Sutri, commissario del nuovo papa Sisto IV, a maestro Marino di Marco Cedrino (ivi per errore è scritto de Jadrino) veneziano: e il Fosco ci assicura che Giorgio, tornato a Sebenico (avrebbe dovuto dire non *fin dal 1470*, ma dal 1471) qual che ne fosse la cagione, di là più non si mosse.

<sup>1</sup> Cioè: "in parrochia sancti nicolai juxta res laurentii peregrini, res ser antoniohannis Jacobi de auximo viam publicam et alia latera.,"

<sup>2</sup> Questa curiosa frase trovasi anche in altre procure alle Liti.

<sup>3</sup> La lite che dette occasione a questo mandato di procura dovette certamente nascere dal non aver Giorgio, padre di Paolo, condotto a termine la porta della chiesa di Sant'Agostino d'Ancona, siccome avea promesso nel contratto stipulato il 28 di giugno del 1460. Qui non è detto chiaro chi promovesse tal lite, ma pare che ciò facessero i frati e non già Paolo: poichè, quando questi rilasciò il presente atto, evidentemente la causa, che non sappiamo qual esito avesse, era già stata accesa e si era persino destinato dal legato della Marca il giudice avanti al quale aveva ad esser trattata.

Lazzaro Bernabei nel capitolo 40 della sua *Cronaca*, così lasciò scritto: "Questo maestro Giorgio [da Sebenico] fo quello el quale ad plenum fece la porta degnissima de sancto Francesco de le Scale, et el quale comenzò la porta de sancto Augustino,

Verum morte preventus eam adimplere non potuit unde adhuc pendent opera interrupta.,"

E Lando Ferretti, cambiando ed aggiungendo sol qualche parola, a carte 204 della propria, in questa guisa uniformemente al Bernabei si espresse:

"Questo M. Giorgio fu egli (come di sopra dicemmo) che Certamente lavorò la ricca e nobil porta del tempio di S. Franc° della Scala in Ancona e quegli che parim<sup>to</sup> incominciò la porta della Chiesa di S. Agostino, ma prevenuto dalla morte non avendola potuta finire rimanè quel opera finora imperfetta.,"

Ho già accennato ai fatti che dovettero formare la vera cagione per la quale questa seconda porta rimase trascurata e incompleta: nè è duopo nuovamente ripeterli. Se altri lavori ancora più urgenti non avessero distratto Giorgio da essa, in più che quindici anni (quanti ne passarono, dal giorno in cui egli la assunse, al finir di sua vita) la morte certo non gli avrebbe impedito di finirla. Errò adunque il Bernabei, ascrivendo al mentovato doloroso accidente ciò che a ben altre contingenze avrebbe dovuto attribuire. Ed è pur da rimproverarsi allo stesso cronista il non aver cambiate o corrette le parole: *unde adhuc pendent opera interrupta*; perchè, se dicevan vero quando egli le scrisse, più nol dicevano, dopo il 14 agosto 1493 in cui, come si vedrà nel seguente documento, la stessa porta di Sant'Agostino era stata data a finire ad altri artisti; e molto meno dopo che, ancora lui vivente (poichè la sua *Cronaca* narra ancor fatti accaduti nel 1497), questi l'avean del tutto finita o poco o punto loro mancava a finirla. Ma assai maggior rimprovero deve farsi al Ferretti il quale, scrivendo tanto più tardi del

*In qualibet alia cura spiritualj et temporalj et coram quocumque alio iudice ordinario commissario dato uel dando auditore delegato uel sub delegato et quolibet alio tam Ecclesiastico quam seculari ad agendum et defendendum etc. Item ad substituendum etc.*

## 21.

14 agosto 1493.

Archivio suddetto — Atti a rogito di Troilo di maestro Francesco Leoni notaio anconitano, protocollo n. 1, dall'anno 1492 all'anno 1500, cc. 24, 25 e 26<sup>a</sup>.

Contratto col quale a Michele di Giovanni da Milano e a Giovanni Veneziano i frati del convento di Sant'Agostino di Ancona con Ciriaco Massioli, Giovanni di Nicolò Torriglioni e Giovanfrancesco Buscaratti, commissari a ciò eletti dal Consiglio comunale anconitano, allogano, per 250 ducati d'oro (ossia zecchini) veneziani, il proseguimento e compimento del lavoro della porta della loro chiesa incominciato e lasciato imperfetto da Giorgio da Sebenico.

*Coptimum Porte Ecclesie Sancti Augustini.*<sup>1</sup>

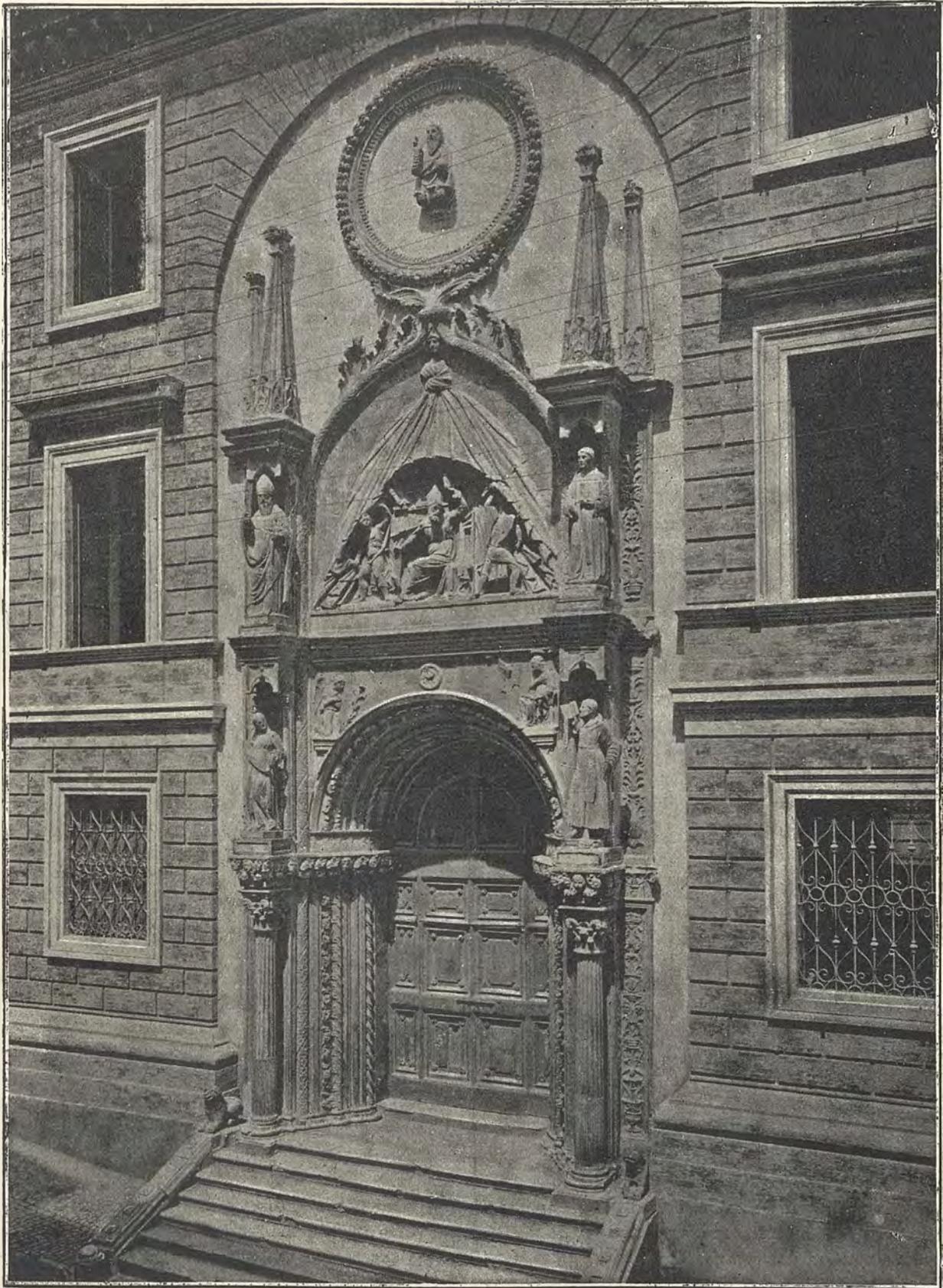
*Die xiiij mensis Augusti: Actum ancone In Renclauastro dicte ecclesie sancti Augustini: Presentibus Francisco Antonij Cole: Bartolomeo Angeli: et Petro dominico Petri poli Testibus etc. Conuocato et Coadunato Capitulo Fratrum ecclesie sancti Augustini de ancona ad sonum Campanelle vt Moris est de presentia Consensu voluntate R<sup>at</sup>i patris fratris Augustini Antonelli de Corneto prioris dicte ecclesie: In quo etiam Inter fuerunt Infrascripti fratres videlicet Frater Filippinus Frater Dominicus de Ferraria: Frater Simon de Urbino: frater Vasinus de Casali: Frater angelus de Alexandria: Frater Sebastianus de Vtino: Frater franciscus de Corinaldo: frater Antonius de Ancona: Frater bartolomeus de Caravaggio: frater Marianus de Roma: Frater Johannes baptista de Asti: Frater Nicolaus de Caieta: Frater Marchus de Cicilia: Frater Johannes Alamarinus, sacerdotes: et Confessores: Frater Apollonius: Frater Johannes antonius: Frater Matteus de Vurbino et frater Alexander de Arimino Clerici: ac etiam cum presentia ser*

Bernabei, si contentò di tradurre pedantesamente il costui passo latino: *Verum morte, etc.*, indicando ai posteri questa porta come rimasta ancora al suo tempo, cioè fin oltre la prima metà del secolo XVI, tal quale Giorgio l'aveva lasciata fino dal 1471. Pazienza, se il Ferretti non fosse mai stato in Ancona od altrove avesse scritta la sua *Cronaca*. Ma invece è notissimo che egli nacque proprio in quella città dalla nobilissima famiglia dei conti di tal casato che probabilmente fin d'allora posseditrice del patronato di una cappella eretto appunto in detto tempio di Sant'Agostino e conservato sin dopo la metà del nostro secolo in cui vandalicamente il medesimo tempio fu ridotto a caserma del militare distretto, e che in quella città lungamente visse, nè potè a meno di non vedere e ammirare le mille volte l'istessa splendidissima porta trionfante proprio nel cuore della città medesima sulla facciata di quel sacro edificio entro il quale leggevasi, credo ancor tutta intiera, la vetusta iscrizione tramandataci nel

seguinte modo dal Bernabei:

“ Ad laudem et reverentiam Omnipotentis Dei et sue Matris Gloriose Virginis Marie B. Augustini et Nicolai Confessor. et omnium Sanctor. eius ad perpetuam rei memoriam Uniuersus populus Ciuitatis Ancone dedicauit et fundauit hanc Ecclesiam Ordinis S. Augustini de Ancona nomine et vocabulo Sancte Marie Populi etc.... Anno a natiuitate eiusdem Dei et Dom. Nostri Christi 1338 indictione sexta die VIII. Mensis nouembris tempore Dom. Benedicti Pape XII. in cuius rei testimonium Frater Jacobus de Ancona Prior dicti loci et ordinis presentes litteras fieri fecit. „

<sup>1</sup> Della somma importanza di questo documento, da cui si rivelano i nomi degli scultori che compirono l'opera di Giorgio da Sebenico finora affatto ignorati e si denotano tutte e singole le parti di essa che Giorgio fece e quelle che gli restarono a fare, nessuno vi sarà che, leggendolo non si avvegga.



PORTA DELLA FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'AGOSTINO IN ANCONA

*Corradi Nicolaj de ancona uni (sic) ex sindicis dicte ecclesie sancti Augustini: nec non cum presentia: Consensu: et declaratione Nobilium Civium Quiriaci Massioli de ancona: Johannis Nicolai de Turriglionibus de ancona et Johannis francisci buscaratti de ancona commissariorum electorum a magnifico Consilio Civitatis ancone<sup>1</sup> super Infrascripta fabrica Porte Conventus ecclesie beati Augustini<sup>2</sup> de Plano de ancona seu Sancte Marie del Populo<sup>3</sup> vulgariter Nuncupate. Comunicato Consilio minorum Antianorum: et Regulatorum presentium Magnifice Civitatis ancone: Nec non quamplurimorum Comensualium dicte ecclesie: ac Civium dicte Civitatis: Qui omnes Concorditer ad Infrascripta deucerunt ex vna: et famosissimi Lapidicine Magister Michael Johannis de Mediolano:<sup>4</sup>*

<sup>1</sup> La nomina di questi tre commissari ebbe luogo nella pubblica e generale adunanza del Consiglio comunale anconitano, tenutasi il 29 di aprile del 1493, e trovasi così registrata nel libro delle Riformanze del medesimo anno:

“ Item decretum et obtentum fuit in eodem concilio quod infrascripti tres cives sint deputati et assistant ad fabricam et erectionem porte sancti augustini in omnibus opportunis operi dicte porte videlicet.

“ Quiriacus masioli, Joannes nicolai de turiglionibus, Joannes de buscarattis de Ancona. „

Lo stesso Consiglio comunale, nella precedente pur generale e pubblica adunanza tenuta il 15 del mese ed anno testè enunciati, si era egualmente occupato di codesta porta, come rilevasi dal seguente brano, registrato del pari nel suddetto libro delle Riformanze.

“ Item dispensatum decretum et obtentum fuit in dicto Concilio non obstantibus quinque fabis nigris in contrarium quod amore dei dentur in duana (dogana) de pecuniis comunis Ancone Conventui Sancti Augustini florenos centum monete pro erectione porte ecclesie Sancti Augustini sed non possi habere dictas pecunias donec non fuerit incepta erectio et edificatio dicte porte. „

<sup>2</sup> Più esattamente il notaio avrebbe dovuto scrivere: *Porte Ecclesie Conventus beati*, etc.

<sup>3</sup> Si vede di qui essere stato costume proprio dell'Ordine Agostiniano l'intitolare le sue chiese destinate alla Vergine coll'appellativo di Santa Maria del Popolo, appunto come quella di Roma, da cui è a credere che siasi denominata la contigua bellissima piazza.

<sup>4</sup> Questo maestro Michele di Giovanni da Milano, non ricordato dal Bernabei, è quel medesimo che il 28 aprile del 1493, insieme al proprio figlio Luigi, prese a cottimo dal comune di Ancona il lavoro dei due pilastri intieri e dei due mezzi pilastri del portico che vedesi nel cortile del Palazzo detto un tempo *de' Signori* ed ora della *Prefettura*, non che di ogni altro occorrente per lo stesso palazzo. Eccone la memoria quale testualmente trovasi scritta (eccettuate soltanto le abbreviature che ho creduto di sciogliere)

nel sopracitato libro delle Riformanze dell'anno suddetto.

“ Die XXVIII aprilis 1493.

“ Li Magnifici Signori Antiani Regolatori et li deputati ala fabrica del palazzo coptumarono a fare li pilastroni de la logia nela intrata del palazzo (*tale entrata, che dà nella grande scala, ancora conservasi, abbenchè posteriormente siasene aperta un'altra sulla piazza di San Domenico detta ora del Plebiscito, servendosi della porta dell'attigua torre*) a mastro michele de Joanne de milano taglia pietra li quali pilastri hanno da esser di pietra dura (*ossia di pietra d'Istria*): et innumero tre pilastri cioe doi interi in mezo la logia: e doi altri mezi pilastri dalle bande, cioe mezo pilastro da una banda et mezo altro da l'altra: li quali doi pilastri interi in mezo de la logia hanno da esser de doi colonde (*colonne*) tonde et intere et una piana pur intera: luno de dicti pilastri con soi basi et capitelli secondo lo disegno sta in cancellaria: et dal canto de dreto ala logia appoggiato alli dicti pilastri a pezi (*ossia, pilastri composti di pezzi*) secondo el disegno et la grosseza del pilastro de la porta de la duana et de alteza secondo sua proporzione corrispondente alle volte (*cioè agli archi acuti*) quale se hanno a fare secondo indicherà maestro petro amoroso (*Anconitano che, al dire del Bernabei, non era l'architetto di tale palazzo disegnato da un INGEGNERE DEL DUCA DI URBINO [ossia FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI DA SIENA] che ne ingrandì la fabbrica, meschinamente incominciata dal muratore GIOVANNI ALBERTI DA MONTAGRINO [chiamato dal Bernabei semplicemente e scorrettamente MONTEGRINO e peggio dall'attuale Guida d'Ancona MONTENEGRINO], ma semplice capomastro, o tutt'al più costruttore cottimario*). Et li altri doi mezi pilastri dale bande pur de pietre intere base et capitelli secondo el disegno ad soi pietre de mastro michele et ad tucte sue spese excepto de bastasia (*scarico o facchinaggio, termine non registrato nei vocabolari, nei quali è notato soltanto BASTAGIO derivante dal latino BAIULUS, cioè FACCHINO, ma frequentissimo nelle scritture della età di questo documento nella nostra Marca*) et componitura tucte le dicte cose per septantacinque ducati d'oro.

“ Item li capitelli de dicti pilastri in su se ha

admisurar al piè del comune d'ancona et hase a far de pezi et nel modo sta nel disegno per pregio de octo bolognini al piè mesurando tanto el lavoro che se vede fino ala prima cornice: et la cornice a lo pregio dela cornice ha facta et fa maestro Matheo (MATTEO DI ANTONGIACOMO DI ANCONA, *del quale già qui più innanzi ho fatto cenno e su cui pure qui in appresso darò parecchi documenti*) ma a piè de comune d'Ancona et merlatura (*che più non esiste*) et omni altro lavoro se fosse in dicta facciata de la loggia a lo pregio facta con mastro Matheo ma sempre se in tenda (*sic*) a piè (*veramente è scritto sempre A PIÈ*) commune de ancona et li canali siano per modo commessi che l'acqua non habia a penetrar per li dicti canali presentibus Cortesio de Grimaldis et petro de madensio familiare dominorum Antianorum Et che dicto lavoro se intenda obligato a dicto Maestro Michele con alovisio suo figliolo. „

Ambedue questi artisti nel 31 di ottobre dell'anno susseguente, avendo con tutta probabilità terminato il suddetto lavoro (*detto dal Leoni OPERA DEL 1503*), ebbe dal Comune anconitano un'anticipazione di denaro per ulteriori lavori da fare per lo stesso Palazzo de' Signori, come si sa da quest'altro documento che ho trascritto dal libro delle Riformanze dell'anno or ora indicato.

“ Ultimo Ottobre 1494.

“ Pateat come li Magnifici Signori Regolatori hanno dati et pagati a magistro Michele da Milano et alovisio suo figliolo tagliapietra ducati trentaquattro de oro et bolognini sexanta otto: com appare in ragioneria del comune d'ancona per dover seguir lavoro al comune dal qual habia a meritar dicti denari: sia de che se voglia ma maximamente al lavoro delli archi volti et facciata sopra li pilastri nela intrata del palazo con le condition convenute con la dicta Comunita per la mano de miser Marcoantonio Scalamonte e compagni Signori Regolatori a quello tempo o in qualunque altro lavoro havessino a far per lo comune Et ancora la Comunita sia ben cauta che epso magistro michele et figliolo observin quanto de sopra se contiene et che lo comune non habia a perdere. Joanne de francesco turiglion se obligho in solido restituir dicti denari al comune quando dicti magistri non observasse ut supra presenti nicolo Rinaldini de ancona et Ciriaco de la pera testimoni chiamati nella ragioneria del Comune de Ancona. „

Dello stesso maestro Michele e del suo figliuolo Aloisio si hanno pure due documenti notarili fra gli atti celebrati a rogito di Giacomo Alberici nei protocolli 10 e 12 del suo tabellionato, custoditi nel rispettivo Archivio anconitano; e dei detti due atti ancora qui sotto do il testo. Il primo, è una dichiarazione di obbligo di pagare 27 ducati d'oro che essi rilasciano a maestro Giorgio di maestro Lom-

bardo per lavori che questi fece per loro conto. Il secondo, è un contratto col quale maestro Antonio, fratello di maestro Giorgio Lombardo da Carona, defunto, a nome di maestro Michele, altro suo fratello e dei figliuoli del mentovato maestro Giorgio, concede ai sopradetti Michele di Giovanni ed Aloisio da Milano la facoltà di soddisfare il suddetto debito di 27 ducati d'oro veneziani, che essi Milanesi aveano verso il surricordato Giorgio, col pagarlo in mano di Bernardino del fu maestro Pietro della Scala pur esso da Carona dimorante in Sinigaglia ed accettante la condizione di ricevere tal somma in tre uguali rate da ducati nove ciascuna scadibili nel giorno 25 di aprile degli anni 1497, 98 e 99.

Prot. X, cc. 6<sup>b</sup> e 7<sup>a</sup>.

“ Magister Georgius magistri Lombardi de Carona.

“ Die dicto [3 gennaio 1494, indizione XII, Pontificato di Alessandro VI] actum ancone In quodam splatio Johannis francisci petrj de turriglionibus de ancona posito In parrochia sancte nastagie iuxta res dicti Johannis et fatiolj de fatiolis de ancona vias publicas et alia latera presentibus magistro luca primi de ragusio gipsario et magistro georgio luce de sibirico lapicida habitatoribus ancone testibus ad hec vocatis habitis et rogatis facta calculo rationis de datis et receptis hinc Inde Inter magistrum georgium magistrj lombardj de carona de lacu luganj partibus lombardie habitatorem ancone ex vna et magistrum michaellem Johannis et alouisium eius filium lapicidas habitatores ancone ex altera de omnibus et singulis que dicte partes pro preterito et usque ad Kalendas nouembris proxime preteritas habuerunt agere seu petere et exigere possent tam cum Instrumentis scripturis et testibus quam sine et quomodocumque et qualitercumque et maxime de ducatis octo aureis solutis per dictum magistrum georgium pro dictis michaelle et alouisio cuidam magistro berardino de mussiano ut constat Inquodam (*sic*) scripto manu dicti magistri michaelis quod dicte partes Inpresentia (*sic*) mei notarij et dictorum testium lacerauerunt et etiam de quodam alio scripto rate (?) grani exacte per dictum magistrum georgium et de omnibus aliis que habuerunt agere simul pro preterito usque ad dictas Kalendas nouembris exceptis tamen a dicto calculo et penitus reseruatis omnibus laboreriis factis per dictum magistrum georgium dictis magistro michaeli et aloisio a dictis Kalendis mensis nouembris antea in quo calculo dicti magistri michael et aloisius remanserunt et remanent veri debitores dicti magistri georgij Inducatis (*sic*) uiginti septem aurj venetis [boni (?)] et Justi ponderis: et quos vigintiseptem ducatos auri calculum predictum dicti magistri michael et aloisius ipsi et quilibet ipsorum principaliter se Insolidum obligando renuntiantes in hoc

toto contractu beneficio nouarum constitutionem de fideiussoribus de pluribus reis debendj epistole diui adriani et omni alij legum et Juris auxilio per eos et eorum heredes promiserunt et conuenerunt dicto magistro georgio presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus eidem magistro georgio dare solvere et numerare sine aliqua lite questione vel molestia et omni exceptione Juris et facti remota ad omnem terminum et petitionem dicti magistri georgij sub pena dupli dicte quantitatis In quolibet capitulo huius contractus Insolidum sollempniter stipulata et promissa et obligatione omnium suorum bonorum presentium et futurorum etc. Que bona etc. In quibus (*sic*) bonis etc. voluerunt ubique locorum mundi posse conueniri et capi etc. Jarauerunt etc. „

Prot. XII, c. 60.

“Magister antonius filius quondam magistri lombardi de carona (*Non credo che questo Antonio Lombardo da Carona sia il celebre ANTONIO figlio del famosissimo PIETRO e fratello del non men reputato TULLIO LOMBARDO, sebbene ancor essi CARONESI*) et magister berardinus quondam magistri petri de Scala de carona habitatores Senogalie.

“die xxv mensis aprilis [1496, indizione XIV, Pontificato di Alessandro VI] Actum ancone In apoteca residentie mei notarii infrascripti posita vt supra [in parrocchia di San Nicolò presso i beni di Lorenzo Peregrini de Turresis, di ser Antonio di Giovangiacomo di Ancona, la via pubblica ed altri confini] presentibus peregrino arcangelj de bocca maioris de ancona et dominico marinj alias gineurino(?) de varano testibus etc. Cum hoc fuerit et sit prout infrascripte partes dixerunt quod magistri michael Johannis lapicida habitator ancone et aloysius eius filius fuerint et sint veri debitores quondam magistri georgij magistri lombardi de carona In quantitate viginti septem ducatorum aurj venetorum bonorum et Justi ponderis sine malitia vigore publici instrumenti manu mei notarii infrascripti sub anno domini [millesimo] quatringsentesimo nonagesimo quarto et die tertia mensis Januarij occasionibus et nominibus Indicto (*sic*) Instrumento descriptis: Et cum fuerit et sit etiam quod dictus magister georgius mortuus fuerit et sint superstites [aliqui?] ex quibusdam suis filijs et magistro antonio (*sic*) magistri lombardi eius frater et magistro Michaeli (*sic*) etiam frater dicti quondam magistri georgij et cum fuerit et sit etiam quod dictus magister Antonius venerit ad ciuitatem ancone ad exigendum dictam quantitatem a dictis magistro michaeli et aloysio, et dicti magistri michael et aloysius non habeant modum solvendi dictam quantitatem pro nunc et rogauerint dictum magistrum georgium (*sic, invece di Antonium*) vt velit ipsos magistrum michaeli et aloysium habitare ad solutionem dicte quanti-

tatis: Idcirco dictus magister antonius et frater carnalis dicti quondam magistri georgij tam suo nomine proprio et pro eius parte et portione sibi tangente de dictis xxvij ducatis auri quametiam vice et nomine dicti magistri michaelis eius fratris carnalis et etiam vice et nomine dictorum filiorum dicti quondam magistri georgij et pro quibus omnibus videlicet magistro michaeli et filijs dicti magistrj georgij dictus magister antonius de rato et rati habitatione promisit se et sua bona principaliter et Insolidum obligando etc (?) facere et curare Ita et taliter cum effectu quod dicti magister michael et filij dicti quondam magistri georgij ratificabunt et simul omologabunt presens instrumentum et omnia et singula in eo descripta et stabunt taciti et quieti de omni eo et toto quod pro parte dicti magistri antonij factum fuerit et gestum In presenti Instrumento cum dicto magistro michaeli Johannis et aloysio eius filio de supradicta quantitate xxvij ducatorum aurj alias de suo proprio attendere et obseruare promisit, volens ut dicti magistri michael et aloysius habilis soluere possint dictos xxvij ducatos aurj prorogauit tempus et metam solutionis dictorum xxvij ducatorum aurj restituendorum a magistro michaeli et aloysio presentibus et stipulantibus hinc ad tres annos proxime futuros videlicet vt quolibet anno soluere debeant tertiam partem dictorum xxvij ducatorum aurj videlicet ducatos nouem aurj quolibet anno: Et hoc pro eo quia dictus magister michael et aloysius ipsi et quilibet ipsorum principaliter et Insolidum obligando Renunciantes etc. per eos et eorum heredes promiserunt et conuenerunt de voluntate et commissione de presentia et consensu dicti magistri antonij nominibus quibus supra per eos et eorum heredes dare soluere et numerare sine aliqua lite questione vel molestia et omni exceptione juris et facti remota berardino quondam magistri petri de schala de carona (*anche questo Caronese, da me non è tenuto per figlio del celeberrimo PIETRO LOMBARDO*) habitatore senogalie (*saranno stati appunto questo Bernardino e i suddetti Giorgio Antonio e Michele coloro che scolpirono i bellissimi stipiti esistenti entro la Rocca di Sinigaglia, attualmente protetti dalla sola calcina che li ricopre contro gli eventuali sfregi che ad essi possono arrecare i detenuti ivi rinchiusi?*) presenti stipulanti et recipienti pro se et suis heredibus dictos viginti septem ducatos aurj Intermino (*sic*) dictorum trium annorum proxime futurorum videlicet quolibet anno ducatos nouem aurj et deinde Inposterum ad omnem requisitionem et petitionem dicti magistri berardinj et hoc pro eo ipso dictus magister berardinus vt dictus magister antonius ipsi et quilibet ipsorum in solidum vt supra presentes etc. promiserunt et conuenerunt dicto magistro michaeli et aloysio presentibus stipulantibus et recipientibus pro eis et pro eorum heredibus facere et curare Ita et

*et Magister Jhoannes Venetus<sup>1</sup> omnes Morantes In Ciuitate ancone ex alia: ad laudem summi et eterni dei eiusque Matris gloriosissime Virginis Marie: hereticorum que (sic) extirpatoris beati Augustini: ac totius Curie Celestis: Laudemque, gloriam, et famam ecclesie Inclite Ciuitatis ancone deuenerunt ad Infrascriptam Compositionem et Infrascripta pacta porte*

taliter cum effectu quod dicti magistri michael et aloysius occaxione dicte solutionis xxvij ducatorum aurj vt supra promissorum et solvendorum per eos dicto berardino villo unquam tempore non molestabuntur nec Inquietabuntur a dictis filijs dicti quondam magistri georgij nec a supradicto magistro michaelae fratre carnale dicti quondam magistri georgij nec ab aliquo alio eorum nomine et damnum aliquid (sic) de predictis non recipient alias receptum magistro michaeli et aloysio dictus berardinus et magister antonius de eorum proprio attendere et solvere promixerunt pro quibus omnibus et singulis supradictis sic tenendis et inuolabiliter obseruandis dicti magistri michael et aloysius et quilibet ipsorum principaliter et Insolidum obligando vt supra voluerunt et pacto expresso obligauerunt posse et debere ad petitionem dicti magistri berardinj et sui procuratoris posse debere realiter et principaliter conueniri capi detinerj et carcerarj ancone auximj firmi esculi (Ascolì) etc. Renuntiantes dicti magistri michael et aloysius. „

<sup>1</sup> Credo di non errare pensando che il *Magister Johannes Venetus*, il quale con quest'atto, insieme a maestro Michele di Giovanni da Milano, assume l'incarico di compiere la porta di Sant'Agostino non finita da Giorgio da Sebenico, fosse la stessa persona che trovasi appellata *maestro Jannetto* nella seguente memoria da me rinvenuta nel più volte citato libro delle Riformanze comunali anconetane del 1493, memoria assai interessante non meno pel suo nome che per quelli di altri artisti intagliatori di pietra i quali lavorarono per quel palazzo dei Signori.

“ Die 17 Decembre 1493

“ Li Magnifici Signori Regulatori et li tre deputati a la fabrica del palazo con consenso et voluntà de li Magnifici Signori Antiani coptumarono a maestro piero de Stefano (o Sante?) venitiano et a maestro pasqualino de Joanne tragolino (o Regulino?) de ancona tucti li balconi del palazo (che sono ventotto, cioè diciotto sul cortile e dieci sulla piazza del Plebiscito e chiamati dal Bernabei FENESTRE FATTE A CROCE DE PIETRA UIUA A LA USANZA MODERNA UT DICITUR, ma che ora veggonsi privati tutti della croce) che restano a fenirse de la qualita de li altri et piu presto migliori et piu belli et de bone pietre i quali gia forono coptumati a maestro Jannetto et a maestro Matheo (figlio di Antongiaco al quale il Bernabei attribui LA MAGGIOR PARTE di tale lavoro) et non li hanno possuti fare: per ducati decesepte doro: (sic)

luno (sic) de dicti balconi a tucte loro spese excepto de bastasie et di ponerli in opra. „

“ Item coptumarono a maestro Matheo de Antongiaco de Ancona taglia pietra de far lo poggiolo ad architti de lo portone nouo (il vecchio, ossia quello intagliato soltanto verso la piazza di San Domenico, o, come scrisse il Bernabei LA PORTA DI PIETRA DE ESSO PALAZO VERSO CAPEDEMONTE, sul cui fregio fu inciso MCCCC FIDES ET VNIO LIBERTATEM ANCONITANAM CONFICIUNT LXX (sic), fu composto, sono sue parole, PRIMA FOSSE REASSUMPTO DICTO EDIFICIO CIOE NEL MILLEQUATROCENTO SEPTANTA, [la cifra LXX è andata perduta colla sua pietra che forse per essersi frantata, è stata sostituita da altra liscia]. ET MAESTRO DE LAUORARLO FO MAESTRO PIETRO TAGLIAPIETRA, che par debba essere il medesimo PETRUS SANCTIS CIUIS ET HABITATOR ANCONE, ricordato in un istromento del 10 febbraio 1452 a rogito di Nicolò di Bartolomeo Scacchi notaro anconitano e perciò diverso dal qui sopra mentovato Pietro Veneziano, ET MAESTRO MATTHEO SUO FIGLIASTRO, il quale fu proprio lo stesso Matheo del presente documento, IN SIEME (sic) CON QUELLO LO COMPOSE): dove ha da esser lo Corredore da una facciata a l'altra per pregio et pagamento che li fo dati li archetti et grondaia (o cornice?) del tetto: secondo appar nel desegno. „

Ed ora, poichè in questa nota, per dare tutte le notizie che mi è stato possibile di ritrovare intorno ai due maestri che compirono la porta di Sant'Agostino ho dovuto recar documenti risguardanti ancora altri maestri che con loro presero parte ai lavori di pietra fatti pel Palazzo dei Signori di quella città, ove esiste la stessa porta e tra questi altri maestri, già ripetutamente si è fatta menzione di Matteo di Antongiaco anconetano, soggiungerò col Bernabei che: “ Questo etiam medesimo Maestro Mattheo fece el portone de pietra viva (quello appunto chiamato nouo nel documento immediatamente qui sopra riportato) nel dicto palazo verso il Vescovato, „ ossia pure verso l'attuale Comune. Ed io aggiungo e verso il cortile del palazo medesimo; poichè anche la mostra di esso portone, che guarda quel cortile, parmi fatta in un sol tempo insieme con l'altra; e stento a credere alla moderna Guida di Ancona che dice: “ L'arco, per cui si entra (ben inteso, scendendo per la via del Comune) nella piazzetta o cortile fu fatto erigere con bel lavoro nel 1542 dal Governatore della città, Lionello Pio da Carpi. „ Infatti se ciò fosse vero, bisognerebbe pensare, o che il portone, ovvero arco, di Matteo sia andato distrutto e sostituito dal-

*prefate ecclesie, sequendo principium: et Compositionem factam per olim Magistrum Georgium Lapidicenam Cum Infrascriptis additionibus seu aggiunte, videlicet: Ponendo duos Leones subtus dictam portam Que nunc est composita. videlicet vnum Leonem a quolibet Latere. Magnitudinis et altitudinis, ad Instar: et pro vt sunt leones Importa (sic) Conuentus sancti dominici de Rachaneto<sup>1</sup> et Maioris altitudinis et magnitudinis medij pedis et plus si erit Co-*

l'attuale; o che l'attuale, essendo pur di Matteo, fosse eretto 49 anni dopo di essere stato lavorato; o, infine, che la mostra dello stesso arco posta verso il Comune, nella cui cartella rilevata sul fregio del cornicione leggesi:

SINT PROCVL INSIDIAE FRAVDIS DISCORDIA BELLVM

HAC HONOR ET VIRTUS CUM IOVE CAPIT ITER, sia di Matteo, e l'altra verso il cortile in cui parimenti leggonsi incisi questi altri versi:

ALMA FIDES PROCERES QVAE VESTRAM CONDIDIT VRBEM

GAVDET IN HOC SOTIA VIVERE PACE LOCO, fosse stata fatta aggiungere colle relative spalle ed imbotte dal detto Lionello Pio. Tale ipotesi sarà respinta da chiunque osservi l'arco medesimo. Chissà che dello stesso Matteo ancor non sia l'insegna anconitana del cavaliere armato in sul cavallo, intagliata in un quadro di pietra situato in alto nel suddetto cortile di fronte al mentovato portico?

L'asserto del Bernabei, è del resto fondato sul vero, come si dimostra dal seguente brano di Riformanza consiliare.

“ 21 aprilis 1493.

“ Item decretum et obtentum fuit in dicto consilio non obstantibus otto (sic) fabis nigris in contrarium quod Magister Matheus lapidarius habeat terminum totius mensis Maij ad perficiendum opus portoni iuxta palatium dominorum et quod interim deponantur floreni centum quod si non perficeret (sic) et expediret ipsum opus perdat dictos centum florenos. „

Non meno di altri cinque documenti possiedo intorno allo stesso Matteo da me trovati in diversi archivi ed intieramente trascritti, oltre a parecchi che tengo soltanto appuntati; ma poichè non riguardano i lavori qui sopra ricordati, mi astengo dal qui riprodurli.

<sup>1</sup> Qui il notaio più esattamente avrebbe dovuto scrivere *In porta Ecclesie Conuentus Sancti Dominici*; giacchè la porta qui indicata, non è quella del convento, ma della chiesa contigua che i Domenicani avevano in Recanati insieme collo stesso convento. Tale chiesa in origine fu dedicata a San Gregorio papa e quindi, come lo è tuttora, al santo patriarca Domenico, il cui Ordine, dal suo nome pur anco si intitola e conserva tuttavia, ma non perfettamente intiera, la stessa porta; dappoichè vi manca l'imbotte dell'arco di cui alcuni pezzi sono murati nel

campanile della chiesa medesima a sostegno dei perni o bilichi che reggono le campane, e la mezza figura di san Gregorio benedicente, situata già sopra il mentovato imbotte, trovasi riposta in uno dei vani della sagrestia. Il municipio Recanatese, a cui ora appartiene la detta chiesa, che è parrocchiale, dovrebbe, e per decoro patrio, e per amore dell'arte, fare reintegrare la stessa bellissima porta il cui disegno non può essere a meno che non sia di Giuliano, da Maiano, il quale, al tempo in cui fu lavorata, dirigeva ancora in quella città la fabbrica del palazzo Venieri (poi Carradori ed ora Garulli) ideata da lui, e in Loreto, proseguiva la costruzione dell'attuale Basilica. Chi ne fossero gli esecutori ci vien detto da due istromenti inediti, che qui riproduco, da me ritrovati nel 1885 fra gli atti di Lodovico Federici notaio recanatese, conservati nel ricchissimo Archivio notarile della città medesima.

“ Die 26 septembris (1481, indizione XIV, Pontificato di Sisto IV). Actum in Ciuitate Rachanati in quarterio Sancti Angeli in loggia conuentus Sancti Dominici da Rachanato posita iuxta (sic) bona dicti conuentus undique presentibus baptista francisci pelipario et amico joannis testibus. etc.

“ Matheus pauli de Rechanato sponte etc. fuit uere contentus et confessus hauisse (sic) et recepisse in depositum et ex causa depositi a magistris baldisarj thadeo et gaspari de . . . (sic) (Taddeo, che morì prima del settembre del 1485, fu dei contorni del Lago Maggiore seppure non fu anch'esso di Carona, come so essere stati i suoi consoci nei lavori di pietra del tempio di Loreto Baldassare e Gaspare l'uno dell'altro fratello) marmorariis ducatos 38 monete et bolonenas 20 quos ipse matheus erat obligatus dictis magistris pro residuo ducatorum nonaginta . . . [quatuor] auri venetorum quos ipse matheus erat obligatus predictis magistris pro fabrica porte ecclesie sancti dominici prout patet manu ser pergeorgii antonii notarii inde rogati quem depositum dictus matheus promittit dictis magistris et mihi notario ut publice persone presenti stipulanti et recipienti etc. tenere custodire et conseruare ad omne eius risicum periculum et fortunam etc et ipsos reddere ac restituere dictis magistris aut eorum procuratori habens plenum et largum mandatum a dictis magistris in festo omnium sanctorum proximorum futurorum (sic) et casu quo dictus matheus aut eius heredes non soluerent dictam quantitatem dicto tempore pacto expresso promisit et conuenijt dictis magistris et mihi notario dare

*nueniens: et opportunum dicte porte: Item duos babinos seu spiritellos super dictos Leones spichatos videlicet plus medio Pulmo:<sup>1</sup> et super dictos babinos sequendo Vnum Vas Cum vna*

et soluere illo tunc bolonenos uiginti pro die per tot dies quos perdent uel perdet in hac coniunctura (?) pro exigendo dictam quantitatem pecunie Renuntians etc. et pro quibus sic obseruandis obligauit se et omnia eius bona libro Justitie Ciuitatis Rachanati omni modo etc. et Ita Jurauit et promissit (*sic*) etc obligauit et ipsum magistrum baldisarem constituerunt (*sic*) procuratorem ad exigendum dictas pecunias. „

“ Die IIJ octobris (1481, indizione XIV, Pontificato di Sisto IV). Actum in Ciuitate Rachanati in Quarterio Sancti Angeli in domo berardini cecilianii posita iusta (*sic*) bona mathei pauli ab uno latere uiam comunis a parte ante et alios fines presentibus noffrio bartolomei et filipo (*sic*) per Jacobi et ludo uico perne testibus etc.

“ Magister baldissar (*sic*) marmorarius nomine et ipsius baldisaris et nomine magistri thadei et gasparis suorum sociorum habens plenum mamdatum provt patet [manu] mei notarii pro quibus de rato promissit sponte etc. facit generalem finem et quietationem et pactum de vltierius non petendo petro mathei pauli nomine et vice dicti mathei presentis et recipientis et nomine et vice omnium quorum interest et interesse poterit de ducatis nonaginta quatuor auri auri (*sic*) venetis (?) quos dictus matheus tenebatur dictis magistris pro fabrica porte sancti dominici de Rachanato prout patet publico instrumento manu ser pergeorgii antonii inde rogati computatis ducatis xx vii j monete quos habuit et recepit a dicto petro nomine et vice dicti mathei eius procuratoris in monetis argenti pro ultimo et complemento dictorum nonaginta quatuor ducatorum auri predictorum et de omni eo et toto quod idem baldisar suo nomine et nominibus quibus supra recipere tenerentur et petere possent usque in presentem diem quam quantitatem ipse magister baldisar habuit et recepit in presentia mei notarij et testium infrascriptorum uel quacumque alia de causa liberans et absolvens eundem matheum et omnes ad quos interest et interesse poterit per aquilianam stipulationem et aceptillationem (*sic*) legiptime (*sic*) interuenientes et hoc ideo facit quia sponte confessus fuit sibi ipsis (*sic*) esse integre satisfactum a dicto matheo etc. Renuntians etc. ac promittit etc. Jurat etc. obligat etc. „

E poichè ho riportato questi due istrumenti relativi alla porta della chiesa di San Domenico di Recanati, non so astenermi dal riprodurne un altro egualmente inedito, risguardante però la porta di quella di Sant'Agostino della medesima città, il cui disegno, senza alcuno scrupolo, ritengo del pari essere stato fornito da Giuliano da Maiano. Altra

differenza infatti non avvertesi nell'organismo architettonico di ambedue se non che, le colonne della prima sono sostenute sul dorso da due leoni, e da due grifi quelle della seconda. Questa seconda porta recanatese può dirsi integra, non avendo di mancante, se non soltanto i becchi dei grifi; di consumato, se non qualche dettaglio delle loro teste, e di rotto, unicamente una piccola parte di un capitello, fatta da me provvisoriamente assicurare con una legatura di fil di ferro zincato. È da notarvi però che, per essere stata, non so il quando, rimossa dal primitivo suo posto, che era sul fianco destro della detta chiesa, e ricollocata sulla facciata della medesima, la parte destra del suo imbotte fu messa a sinistra e la sinistra a destra; sicchè, i Serafini che vi sono scolpiti, stranamente veggonsi capovolti: inconveniente gravissimo, che di leggieri potrebbesi, e prontamente dovrebbe riparare. L'artista che la lavorò e il prezzo che ne ritrasse apparisce dall'Atto relativo alla medesima per me trascritto dai protocolli del suenunciato notaio Lodovico di Federico.

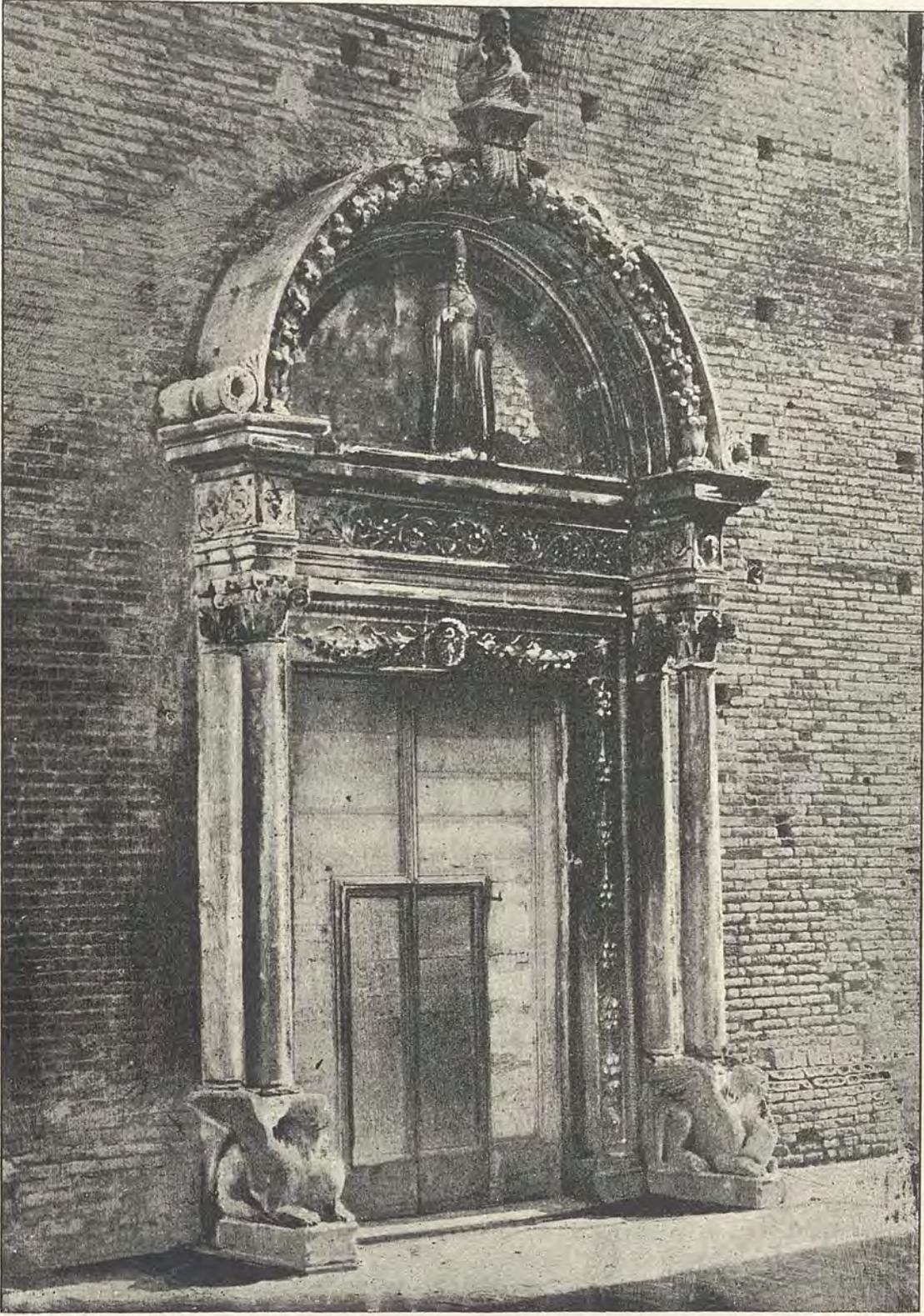
“ Die 19 Junii (1484, Indizione II, Pontificato di Sisto IV). Actum in Q. S. A. (cioè, quartiere di Sant'Angelo) in strada comunis ante Ecclesiam Sancti augustini ab uno latere et ab alio bona dicte Ecclesie et aliis finibus presentibus fratre vito ordinis sancti dominici at dominico lombardo testibus.

“ Magister Jacobus Joannes de partibus flandere (*sic*) habitator Rachanati sponte promissit et conuenjt fratri nardo presenti et recipienti ut sindaco conuentus sancti augustini facere et fabricare ac intagliare unam portam ecclesie sancti agostini versus stradam prope domum honofrii omnibus sumptibus dicti conuentus hinc per totum mensem septembris proximi futuri et hoc pro pretio et pretii nomine ducatorum XX<sup>ti</sup> monete de quo pretio dictus magister Joannes fuit contentus et confessus habuisse et recepisse a dicto sindaco ducatos duodecim monete et residuum dicti pretii dictus syndicus promissit eidem magistro Joanni dare et soluere facta dicta porta renumptians etc. promittens etc. jurans etc. et obligans etc. „

<sup>1</sup> Questi putti, o angioletti, insieme con i loro leoni, scolpiti assai probabilmente come quelli di Recanati, su pietra bianca della stessa qualità di cui è composta la porta, sono, non si sa da quanto, ma certo da lungo tempo, scomparsi. I piccoli leoni (lunghe cent. 70. alti cent. 30 circa) sostituiti ai disegni di Giorgio, sono di forse più che due secoli a lui anteriori e scolpiti in rosso di Verona, nè portano traccia d'aver mai avuto putti sul loro dorso, su cui hanno invece ripiegate le proprie code.



PORTE DI SAN DOMENICO IN RECANATI



PORTE DI SANT'AGOSTINO IN RECANATI

vite, prout designatum est In quodam alio designo Certo.<sup>1</sup> ut sequitur ad Cornicem: Que nunc est posita Importa Importa (sic): et super dictam vitem, sequendo usque ad Cornicem dicte porte, ponendo foleam<sup>2</sup> cum suo pileri:<sup>3</sup> pro vt designatum est In designo: Item ponere Inter Columnnam et pilastrum porte In illo (sic), vachuo (sic) lapillos Coloris Rubei, uel nigri ad placitum dictorum fratrum et commissariorum lissi<sup>4</sup> (sic) Latitudinis Vnius palmi hominis Communis<sup>5</sup> apud dictam portam usque ad Cornicem super portam a pede primi pileri:<sup>6</sup> Super Columnnas vero facere duas figuras Magnitudinis et latitudinis prout sunt Initiate per dictum Magistrum Georgium<sup>7</sup> et super secundam figuram facere vnum pilerium lapideum: pro ut designatum est In dicto designio (sic) ponendo pilerium factum ad presens Imprimo Pilerio: et secundum pilerium faciendo de nouo pro vt designatum In designo:<sup>8</sup> et ponere supra Archum dicte porte figuras Virginis Marie: et angeli annuntiantis perfectas finiendo eas:<sup>9</sup> et super Cornicem que erit posita super dictas figuras annuntiationis, vnam Cornicem que fuit facta per dictum Magistrum Georgium:<sup>10</sup> et super dictam Cornicem Litteras epitaphij descriptas in dicto designo<sup>11</sup> et super dictas litteras Vnum bastonem Cum duobus (sic) foleis designatum In dicto designo<sup>12</sup> et super dictum bastonem ponere figuram Beati Augustini cum parviglione:<sup>13</sup> et duobus

<sup>1</sup> Se la parola *Vite* si volle qui usata in senso proprio, gli artisti che, col presente contratto, s'assunsero l'obbligo di seguire il disegno di Giorgio da Sebenico, non vi s'attennero fedelmente nè in questo nè in altri dettagli qui appresso specificati. E difatti, quanto a questo della *Vite*, s'osserva che in sua vece eseguirono delle candelieri sul pretto stile del Rinascimento.

<sup>2</sup> Per *foleam* qui s'è voluto dare ad intendere quelle parti del cornicione a fogliame aventi nel mezzo una testina umana, situate tra l'abaco dei capitelli delle piuttosto tozze colonne a striatura e bastoncini e gli zoccoli o soppedanei delle due statue collocate sui fianchi dell'arco.

<sup>3</sup> Colla parola *pileri*, ablativo di *pileris*, come meglio si vedrà in seguito, s'è inteso indicare *tabernacolo*.

<sup>4</sup> *Lissi*, ossia liscio o pulimentato, è stato accordato stranamente con il sostantivo *coloris*, anzichè, come si sarebbe dovuto, con l'altro sostantivo *lapillos*. Di marmi colorati, nè dietro le colonne, nè altrove vedesi avanzo, anzi sembra che mai vi sieno stati.

<sup>5</sup> Le parole *Latitudinis*, ecc. si riferiscono a *lapillos*.

<sup>6</sup> *Pileri* sarebbe genitivo di *Pilerus* o *Pilerum* e non di *Pilerium*, come si legge dopo, o di *Pileris*, come s'è osservato prima.

<sup>7</sup> Queste due figure iniziate da maestro Giorgio, rappresentano Santa Monica, madre di Sant'Agostino, e San Nicola da Tolentino, frate del suo Ordine. L'una, che sta a sinistra del riguardante, ha un rotolo di pergamena spiegato fra le mani; l'altra, che è a destra, mostra il sole sul petto e un libro aperto con la man dritta.

<sup>8</sup> Ecco per tre volte la parola *Pilerium* adoperata in caso accusativo ed una in ablativo. Ma quale è il *Pilerium* che era già fatto, e perciò detto *primum*,

e quale l'altro che restava a fare, detto *secundum*? Parrebbe doversi credere il primo, quello ov'è la statua di Santa Monica; ma potrebbe pur darsi il contrario, poichè quello, ov'è San Nicola, sta sulla destra dell'osservatore ed ha vicino la figura della Vergine Annunziata. I pilieri o tabernacoli di questa porta, fino alla cornice, mi sembrano similissimi per disegno a quelli del monumento di Paola Bianca Malatesta, lavorato nel 1413 da maestro Filippo, tagliapietra da Venezia.

<sup>9</sup> Parrebbe dall'espressione qui usata dall'Attuario, che le figure della Vergine, la quale è rappresentata seduta innanzi ad un leggio su cui posa un libro aperto, e dell'Angelo che le sta dinanzi inginocchiato, colle mani cancellate sul petto ed ha presso il mistico giglio, dal fiore verso di lei alquanto inclinato, fossero già state abbozzate da Giorgio. Tra mezzo ad esse, entro un circolo, è lo Spirito Santo in forma di colomba volante verso la Vergine. L'arco sopra il quale veggonsi scolpite queste figure parmi somigliantissimo a quello inferiore dell'edificio chiamato in Venezia *Arco Foscarei*.

<sup>10</sup> Tale cornice è decorata con dentelli.

<sup>11</sup> *Epitaphium* qui non è in senso d'iscrizione funeraria, come sarebbe nel significato suo proprio, ma semplicemente d'iscrizione, la quale è questa: NL EXCEPTO IIX TIBI VNO FVIT SIMILIS IVENCTVS (sic).

<sup>12</sup> Di questo bastone *cum duabus foleis*, cioè a doppia lista di foglie, disegnato da Giorgio, non v'è traccia nella esecuzione, la quale presenta invece uno zoccolo perfettamente liscio, con un semplice listello piatto sporgente lungo la sua cima.

<sup>13</sup> Cioè: sotto un padiglione di forma schiettamente veneziana, più d'uno de' quali si vede inciso nell'opera di Pietro Selvatico, qui dietro altra volta citata. Detto padiglione, come pur la figura mitrata

*angelis perfectis et perficiendis:*<sup>1</sup> *et super Padiglionum Capud (sic) cum foleis:*<sup>2</sup> *pro vt apparet In designo: Item a pede dicte porte usque ad oculum dicte porte Vnum bastonem Cum foleis*<sup>3</sup> *provt apparet In dicto designo: Et super Infine circum circha oculum dicte ecclesie facere Circum Circha (sic) dictum oculum vnum bastonem cum foleis:*<sup>4</sup> *et Intus dictum oculum archettos Lapideos:*<sup>5</sup> *et super oculum mediam figuram dei patris,*<sup>6</sup> *altitudinis Quatuor pedum venetorum: et plus et minus pro vt erit Incompositionem (sic): et super vnum florem*<sup>7</sup> *et omnes alias Res descriptas, et designatas Infoleis existentibus penes dictos Commissarios, sequendo portam Inceptam et lapides Incisos et ponendo In dicta porta; et tot Magistros sumptibus, ponere In dicto edificio Lapides que ad presens deficiunt, bonitatis Coloris, et duritiei et de loco vnde venerunt lapides conducte per dictum Magistrum Georgium: et pro vt laborabunt Lapides Ita ponere In dicta fabrica: Et predicta promiserunt dicti Magistri In solidum et ex dictis fratribus et commissarijs duxisse ad perfectionem dictam portam Infra tempus hinc ad Calendas septembris usque ad vnum annum tunc proxime secuturum*<sup>8</sup> *Et dicti Magistri ponere conductos et positos ad portam: Et Inlaborerio omnibus sumptibus et expensis, Muratura, et Magisterio ipsorum magistrorum, Ita quod dicta porta Cum effectu sit pulerior quam Incepta per magistrum Georgium et designata. In dicto designo:*<sup>9</sup> *Item promiserunt dicti Magistri perficere figuras, seu Capita Incepta: et non perfecta per dictum Magistrum georgium:*<sup>10</sup> *et Lapides dicte porte bene*

di Sant'Agostino che, seduta, col braccio destro in posizione quasi orizzontale, sostiene pendente un semisvolto rotolo di pergamena e, con l'avambraccio sinistro ritto in alto solleva un libro, sta in atto d'espressione vivacissima, anche da questo contesto sembrano opere, seppur non intieramente finite da Giorgio, certo condotte assai innanzi da lui.

<sup>1</sup> Le due figure di angeli, delle quali quella a destra del santo, si presenta quasi intieramente di faccia e quella, a sinistra, si mostra col dorso, par s'atteggino a sollevare il padiglione, una sembra fosse finita, o quasi, da Giorgio, e l'altra per lo meno abbozzata.

<sup>2</sup> Che cosa esprima la figurina muliebre a men che mezzo busto, la quale è in capo al padiglione, non sarebbe facile lo spiegare; nè facile sarebbe il credere ciò che afferma la *Guida di Ancona*, vale a dire che, col gruppo ora descritto (da essa malamente chiamato *bassorilievo*, mentre è *quasi di tutto rilievo*) siasi inteso di rappresentare *Sant'Agostino in atto di fulminare gli eretici*, se il santo, con il rotolo di pergamena non dimostrasse d'indicare la verità rivelata dalla Sacra Scrittura, e col libro la propria sua opera, per la quale si meritò il titolo ricordato in questo stesso istrumento di *Haeticorum Extirpator*. Quella figurina adunque altro non esprime se non la Rivelazione che solleva il velo ottenebrante l'umanità.

<sup>3</sup> Questo bastone, che par certo non fosse finito, se era incominciato potrebbe decidersi, attentamente osservandolo per discernere se tutto quanto sia d'un solo stile.

<sup>4</sup> Il detto bastone, per quanto forma arco sopra il padiglione, è superiormente ricorso da una fila di lunghe e ritorte foglie e, dal punto ove è annodato sopra il capo della interpretata figurina, si

converte in due assai più lunghe foglie atte ad abbracciare la base dell'occhialone che su di esse dovea essere aperto e circondato, com'è, da un altro bastone a fogliame.

<sup>5</sup> Tali archetti entro l'occhialone, è a credersi che in realtà siano stati eseguiti; ma ora non vi sono più; e tutto il suo circolo interno è chiuso da muro continuo.

<sup>6</sup> Questa figura dell'Eterno Padre presentemente vedesi, anzichè sopra l'occhialone, pessimamente collocata nel suo centro.

<sup>7</sup> La mensola destinata a sostenere la mezza figura dell'Eterno Padre benedicente, chiamata qui *unum florem*, perchè senz'abaco apparente e formata a foggia d'un ceppo di foglie, trovasi ora egualmente posta insieme con esso nel centro del circolo del detto occhialone.

<sup>8</sup> Dallo spazio di soli dodici mesi e mezzo, concesso qui agli artisti che doveano compiere l'opera lasciata interrotta da Giorgio, abbastanza chiaro apparisce essere la medesima già stata portata innanzi da lui per due buoni terzi, se non più.

<sup>9</sup> Veramente questa clausola scioglieva i nuovi artisti dall'obbligo, qui innanzi punto per punto loro ricordato, di mantenersi in tutto e per tutto fedeli ai disegni lasciati da Giorgio; ed essi se ne approfittarono ove poterono, tanto più che, per l'avvenuta mutazione di gusto, dovea sembrare *pulerior*, ossia più bello, ciò che risentiva del novello stile del Rinascimento.

<sup>10</sup> Quasi sicuramente in questo passo si tratta delle altre due statue finora non nominate, che sono sulla stessa porta nei due tabernacoli fiancheggianti l'alto rilievo di Sant'Agostino; cioè quello del Beato Agostino Trionfi anconitano, che scrisse tra parecchie dotte opere teologiche, quella rinomatissima *De Po-*

*Laborare et coniungere Insimul Ita quod quasi non videantur Rimule, seu Juncture In toto laborerio dicte porte a pede usque ad summum: pro vt sunt Coniuncti lapides Qui sunt ad presens positi Importa per dictum Magistrum georgeum<sup>1</sup> Et hoc pro eo quia dicti fratris et Commissarij vice, et nomine dicti Conuentus per eos et eorum successores In dicto offitio promiserunt, et conuenerunt dictis magistris dare apud dictam portam Lignamina Cum ferramentis, Taleas, Arganas (sic) sine Cordis: plumbum Ramen pro Ligando Lapidem Laboratos: Calcem, sabolum et mattones: Et pro eorum salario, et Mercede omnium predictorum dictis Magistris dare et soluere, sine aliqua Lite etc. ducatos ducentos quinquaginta aureos Venetos Iusti ponderis,<sup>2</sup> uel Valorem ipsorum ducentorum quinquaginta ducatorum auri ad Terminum Infra-scriptum: videlicet: In fra (sic) Vnum mensem Centum florenos Monete datos per Commune ancone et Residuuum dicte mercedis pro vt ponent In Laborerio Lapidem, Ita quod perfecta dicta porta sint Integre soluti, et satisfacti dicti Magistri de dicta mercede: Et quod Terminum dicte porte Fiende Incipiat a die qua habebunt dicti magistri dictos denarios. Hoc etiam pacto quod si opus erit (ultra per altitudinem Remouere dictum oculum et eleuari in altum teneantur dicti magistri eorum magisterio destruere dictum oculum<sup>3</sup> et facere alium oculum altitudinis trium pedum uel Circha si opus erit: Renuntiantes etc. Que omnia et singula superscripta promiserunt dicte partes ad inuicem et uicissim per eos et eorum heredes et successores. videlicet vna pars alteri, et altera alteri etc. Ad tenendum et obseruandum etc. Sub Pena dupli etc. et obligatione bonorum dicti Conuentus etc. et bona dictorum Magistrorum etc. Que bona etc. In quibus bonis etc. Iurauerunt etc.*

PIETRO GIANUIZZI.

*testate Ecclesie*, situata sopra la detta di San Nicola da Tolentino e mostrante un libro aperto tenuto al petto, e l'altra d'un mitrato collocata sopra Santa Monica, che reputo rappresenti san Valerio, vescovo d'Ippona, il quale investì Sant'Agostino della sua medesima dignità e condivise con lui il governo spirituale di quella illustre sede. A tali statue, è chiaramente detto che mancavano d'esser finite le teste, che però può credersi fossero già state abbozzate.

<sup>1</sup> La cura avuta dai committenti di questa porta, perchè fosse in modo composta da non lasciar travedere neanche le commessure de' suoi marmi, do-

vrebbe essere di stimolo a cui spetta di gelosissimamente conservarla insieme alle altre splendide ed esattissime opere di Giorgio che sono in Ancona, le quali non sono certo perfettamente custodite come si meritano.

<sup>2</sup> Anche la somma qui pattuita con i nuovi artisti mostra chiaro che, per compiere questa porta disegnata e iniziata da Giorgio, non mancava che un terzo, poichè, per tutta, s'era convenuto di dare a lui 650 ducati.

<sup>3</sup> Intendasi bene: l'occhialone di murato che era già sulla facciata, non già l'ornamento di marmo che vi dovea esser posto in capo alla porta.

## MARCO PALMEZZANO E LE SUE OPERE

(Continuazione e fine, vedi n. precedente).



ER i PP. MM. Osservanti di Brisighella, il Palmezzano dipinse anche nel 1520 una bella tavola, la *Madonna degli Angeli*, quale ancora si conserva all'altar maggiore di quella chiesa. Come dicemmo, essa ha molta parentela, per la composizione sua e per alcune figure, con l'altra della Pinacoteca forlivese, classificata col n. 25.<sup>1</sup>

Degli anni compresi tra il 1516 ed il 1520 non conosciamo altra pittura certa del Palmezzano, ma riferendoci alle sue opere più prossime a questo periodo, come, ad es., alla splendida *Sacra Famiglia* (tavola XVI) del marchese Albicini e a questa pala d'altare in Brisighella, crediamo di non errare assegnando a tale periodo l'*Incontro della Vergine con santa Elisabetta*, oggi nella sacrestia della chiesa di Sant'Antonio abate in Forlì; quindi, per ordine cronologico, il primo lavoro, dopo quello di Brisighella, appartiene al 1523; nel quale anno figurò, al naturale, *Cristo benedicente, con ai lati i santi Rocco e Sebastiano*. Ai piedi del pilastro, reggente la principale figura, è un angelo musicante. La scena si svolge sotto un portico, dietro cui si vede un paese con due eremiti, lontano. Questa pittura che si ammirava in Ravenna in casa Rasponi, munita del solito polizzino e della data, dev'essere stata venduta da non molto con la collezione de' quadri, dal conte Ferdinando Rasponi.

Nella più volte ricordata galleria Regoli, di cui al presente ben poco è rimasto in Forlì, vedevasi un'altra pittura del Nostro, del 1528: lo *Sposalizio di Santa Caterina*. Dietro

<sup>1</sup> Fra gli appunti nostri dell'aprile 1893, leggiamo: Madonna in trono, identica a quella di Forlì, col San Valeriano; lineamenti però più belli, perchè colorito ben conservato. Baldacchino con tende rosse, sostenute da due angeli peruginesi. Alla destra San Francesco e Sant'Antonio, il quale regge un libro aperto, che egli legge. Dall'altra parte San Valeriano, coperto dalla corazza, con catenella e medaglia d'oro al collo; con la sinistra sostiene un lembo del manto, allacciato alla spalla destra. Davanti a lui, più in basso, San Girolamo. In uno de' tre gradini è un angelo che suona il violino. Cartello col nome e la data M<sup>o</sup>CCCCXX. — San Girolamo, tunica verde

scura, manto rosso; la destra al petto, una lunga e sottile croce è tenuta dalla sinistra. — I gradini del trono con arabeschi su fondo d'oro; angelo, ali aperte, tunica giallo-rosa, manto verde, sottoveste rossa. — La scena è sotto un'arcata terminante con l'arco spezzato nel taglio della tavola. Nella lunetta Dio Padre con glorie d'angeli.

In complesso è uno dei più ricchi e bei quadri che abbiamo veduti del Forlivese. È però posto così in alto che ben poco si può gustare dagli intelligenti. Noi dovemmo salire sopra una scala per osservarlo con diligenza. — Ottimo acquisto per una Pinacoteca!

la figura della santa erano San Giovanni e San Giuseppe, mentre la Vergine reggeva il Bambino porgente l'anello di sposo. Il signor Minghetti, negoziante romano, aveva ancora nel 1853 una tavoletta: un *San Girolamo*, portante la scritta e la data del MCCCCXXIX. Così nella raccolta Giuseppe Vallardi di Milano vedevasi un'altra pittura del Palmezzano:



TAV. XVI. - SANTA FAMIGLIA, DI M. PALMEZZANO

(favoritaci dal marchese Livio Albicini, Forlì)

*Cristo con la Maddalena ai piedi, la Vergine a destra, e San Giovanni a sinistra.* Il nome dell'autore era a' piè della croce con la data MCCCCXXXI. Tale pittura ricordava assai, specialmente per la disposizione delle figure, il magnifico quadro dello stesso maestro nella Galleria degli Uffizi (vedi a p. 288), e del quale diamo qui la riproduzione (tav. XVII). Anche una *Sacra Famiglia con i Santi Domenico e Caterina* trovavasi presso il signor Pellegrino Brunetti, colla data del 1532. " Peccato, scriveva il Giordani, che il quadretto dipinto



TAV. XVII. - GESÙ CROCIFISSO E QUATTRO SANTI, DEL PALMEZZANO  
(Firenze, Galleria degli Uffizi)

con molta morbidezza, sia alquanto patito. „ E a proposito di questo quadro, scrive il Casali e ripete il Milanese, che nelle figure dei santi Domenico e Caterina si è creduto di ravvisare i ritratti di Bianca e di Ottaviano figliuoli di Girolamo Riario. Ma come può essere ciò se la tavola mostra la data del 1532? Già da circa trent'anni la famiglia Riario erasi ritirata dalla Romagna, nè sappiamo indovinare per qual ragione il vecchio pittore dovesse raffigurare nel volto di detti santi due personaggi che da un terzo di secolo non risiedevano più in Forlì. Bianca era andata sposa ad Astorgio Manfredi sino dal 1495, cioè trentasette anni prima che il pittore eseguisse il lavoro, ed Ottaviano trovavasi lontano da Forlì sino dal 1504.

Al 1533 appartiene l'*Annunciazione* colorita per la chiesa dei Servi in Forlimpopoli, notevole per la bellezza degli arabeschi e la lucentezza del paese. Tutto il resto appare inferiore al pennello del pittore forlivese anche in causa del tristissimo stato di conservazione e dei restauri, più che indecenti, a cui è stata sottoposta.

Dello stesso anno è un *San Girolamo* non privo d'interesse, se non per altro, per lo stile che vi s'appalesa, quasi che l'artista, già vecchio d'anni e nell'arte provetto, si compiacesse di operare con l'antica maniera, benchè più corretto e più proporzionato. La piccola tavola fu comperata in Roma, or non è molto, dal marchese Raniero Paolucci, forlivese, residente in Londra.<sup>1</sup> Che sia quella già posseduta dall'antiquario signor Minghetti?

Di un'altra pittura consimile ce ne dà notizia il noto critico d'arte Fritz Harek, in *Quadri italiani nelle Gallerie private di Germania (Archivio storico dell'Arte, anno VI, p. 390)*. Egli scrive: "La sala germanica del castello di Sigmaringen contiene un altro dipinto, di pregevole pennello italiano (n. 207): un *San Girolamo*, che contempla il Crocefisso 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 sopra un lontano paesaggio montuoso. 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 attrattiva straordinaria. „

#### XIV.

Per tanto tempo giudicata opera autentica del Melozzo, perchè appunto ne porta il nome, è l'interessantissima tavola del Palmezzano presso la famiglia Croppi di Forlì. Misura m. 0.98 × 0.64, ed era proprietà dello stampatore Scipione Casali. Figura il *Battesimo di Gesù* nelle acque del Giordano. Il nudo del Redentore è modellato egregiamente; dura invece è la figura del San Giovanni; graziosa e fortemente colorita al contrario è una terza figura d'uomo, in atto di bagnarsi nel sacro fiume. Il paesaggio, mosso e roccioso al solito, è di una verità sorprendente; in alto, a sinistra, un cielo ariosissimo. Sul cartellino senza data si legge: *Marchus de Melotius pictor foroliviensis facebat*. La forma del carattere mostra però chiaramente che esso non è dell'epoca. Anche altra volta noi l'as-

<sup>1</sup> Misura m. 0.66 × 0.48. Il Santo inginocchiato tiene sulla destra un sasso e con esso si batte il petto; guarda un piccolo crocefisso avanti a sè, la cui croce è piantata sul terreno; indossa una veste logora giallo-castagna, foderata pur di giallo più chiaro; la veste è aperta sul petto e lascia anche nude le spalle, le braccia e le gambe, coprendogli appena la vita. Dietro, alla sua destra, il leone, in piedi, par che guardi attentamente nel piccolo fiume vicino. A' piè della croce è il cappello rosso; a sinistra, massi e roccie elevansi fino all'altezza del quadro; poca parte di cielo in un angolo e i soliti monti e stradicciole tortuose, oltre una casetta piantata

sur un arco sotto cui passa l'acqua del fiume. Per la composizione e per l'identica attitudine del Santo avanti al crocefisso, e per le roccie nel paesaggio che arrivano pure all'orlo del quadro dividendo il cielo in due parti, questa del Palmezzano ha molta parentela, o almeno ci rammenta subito un'altra tavola in cui è rappresentato il medesimo soggetto, quella cioè di M. Zoppo esistente oggi nella collezione Frizzoni a Milano. Vi si riscontrano persino alcuni accessori identici. Del resto nulla di più probabile che il nostro Marco conoscesse, come accennammo ancora, le opere del pittor bolognese.

segnammo al periodo nel quale maestro e discepolo lavorarono insieme (1486-94) che la maniera deriva certamente da quella facile e larga del maestro, ma nessun'altra prova d'altronde abbiamo per ciò convalidare.<sup>1</sup> Simili a questa bellissima si hanno alcune repliche. La prima, secondo il Milanese, trovasi a Manchester, presso il signor Richols, col nome del Palmezzano e la data M<sup>o</sup>CCCCXXXIII. Un'altra trovasi qui nella quadreria Albicini, povera di colore, ma senza alcun restauro, e con la data del 1536. Una terza fu venduta dal notaio Nannerini a Bologna nel 1837; la quale tornò poi nelle mani del forlivese conte Savorelli e da questi finalmente mandata all'estero. Che sia quella di Manchester? In tal modo due soltanto sarebbero le repliche dell'importante tavola posseduta dalla famiglia Croppi.

Il Milanese scrive che nella quadreria del fu Carlo Del Chiaro, venduta poi in più tempi, era nel maggio del 1852 una tavoletta con *Gesù che porta la croce in ispalla, con tre altre figure*. Nel fusto della croce era il nome del pittore e questa data M<sup>o</sup>CCCCXXXIII. Non ci è noto ove si trovi presentemente. Dell'anno dopo è la preziosa tavola, sullo stesso argomento, che ammiriamo nella pinacoteca forlivese (n. 116). Quasi ottantenne, il Palmezzano vi dipinge con una bravura, una franchezza mirabili; prova evidente che anche in arte le opere meglio pensate, e, talvolta, più vigorose, sono quelle di chi all'amore e all'alto concetto dell'arte stessa sa unire la sicurezza e l'esperienza dell'uomo provetto.

Quanta semplicità di composizione, quanta grazia, quanta espressione! Sono quattro mezze figure, grandi poco meno del vero: Gesù, coronato di spine, ha sulla spalla destra la croce. Un manigoldo tira la fune che gli ha legata al collo, mentre, dietro, è un vecchio a mani giunte che pare supplichi il divin maestro di cedergli il grave peso. Di fianco a costui è una quarta figura di fronte, un vecchio con barba rasa che guarda la bella e generosa immagine del Cristo. Nel fondo, il cielo azzurro, degradantesi in luce chiara; il paese è nascosto quasi completamente dai quattro personaggi. Sulla croce è dipinto il solito cartellino, lacerato, col nome del Palmezzano e l'anno M<sup>o</sup>CCCCXXXV.

In questo bel lavoro (tav. XVIII) è l'anima dell'artista devoto. Nella maniera di colorire c'è qualche cosa della forte scuola veneta, e, quanto al disegno, principalmente nei tipi de' due vecchi, ci si domanda se il forlivese non abbia avuto qualche contatto con artisti di scuola tedesca. Ad ogni modo è notevole la differenza che corre tra questo dipinto e alcuni altri dello stesso maestro, anche eseguiti negli ultimi suoi anni. Ciò prova una volta di più l'errore di quei critici i quali vorrebbero proclamare nelle opere del forlivese, eseguite dopo la morte del maestro, una decadenza sempre più sensibile. Lo dicemmo ancora; decadenza sì, ma non continua, se ci è dato d'incontrarci così di frequente in opere veramente belle. Ma tornando all'interessantissima pittura proveniente dalla chiesa della Missione in Forlì, vi notiamo anche la verità e la trasparenza delle carni, qualità piuttosto rara nel nostro artista, la bellezza delle teste ben disegnate, ben lumeggiate e molto espressive. Davvero che per un vecchio di ottant'anni, anche a volere essere incontentabili e noiosi, c'è da appagare l'occhio e lo spirito. Per noi, considerata l'età del vecchio Palmezzano, quest'opera non solo è tra le più notevoli pitture sue, ma tra le più eccellenti cose prodotte in quel tempo (1535) dall'arte in Romagna; essa basta anche da sola a rispondere ben alto a chi lasciò scritto tanto leggermente, e quasi con disprezzo, che Marco Palmezzano è artista *mediocrissimo, vuoto, o dalle teste di legno*.

Dal numero straordinario di repliche, di detto lavoro, devesi argomentare come anche a' suoi giorni molto piacesse questa gita di Gesù al Calvario, per la nobiltà del soggetto e per la valentia del maestro. Una assai bella senza data è nella galleria di Faenza, attribuita sino a pochi anni addietro al Giambellino, e sotto quel nome riprodotta in una incisione; un'altra, come si disse, vedevasi a Firenze nella collezione di Del Chiaro, del 1534,

<sup>1</sup> Non è molto potemmo assicurarci, dalla voce glielo dipingesse il noto rimaneggiatore Reggiani, di chi ne fu testimonia oculare, come il cartellino circa 40 anni addietro.

uguale a questa di Forlì; una al museo Correr di Venezia; un'altra trovavasi a Crema, secondo il Lanzi, nella galleria dei conti Tadini; una quinta è nella galleria Albicini di Forlì, sulla tela, con la data del 1536; un'altra pure a Forlì, nella quadreria del conte Domenico Guarini (con due sole figure, il Cristo e il manigoldo) senza data e col nome dell'autore; una è nella Galleria dei quadri del palazzo Ranghiasci-Brancaleoni a Gubbio,<sup>1</sup> del 1535; due a Roma, con qualche variante nel numero delle figure, nella Galleria del palazzo Spada; e un'altra ne comperò, anche in Roma, il Klachzko, distinto scrittore d'arte, con la data del 1535.<sup>2</sup> Comprendendo quindi anche quella di Berlino (del 1503), l'altra a Padova nel Museo Civico (collezione Cavalli n. 67), quella nel Museo Comunale Martinengo in Brescia ricordataci dal Frizzoni<sup>3</sup> e questa della pinacoteca forlivese, troviamo ben quattordici tavole di questo maestro rappresentanti sempre lo stesso soggetto, ed eseguite quasi tutte negli ultimi tre o quattro anni della sua vita.

Un altro caso di due lavori simili, se non perfettamente uguali, l'abbiamo in una *Sacra Famiglia*. La Vergine a mani giunte contempla il Divin Figliuolo in atto supplichevole; più indietro, a sinistra, è San Giuseppe, e, davanti a lui, il piccolo San Giovanni. Quale sfondo, una campagna montuosa ed il cielo azzurro, ariosissimo. La prima di queste tavole è nella Galleria del conte Campi (erede il Protonotari, direttore della *Nuova Antologia*) portante il nome del Palmezzano e la data M<sup>o</sup>CCCCXXXVI. L'altra è posseduta dai marchesi Paolucci anche di Forlì. Quest'ultima è migliore della prima per la vaghezza delle carni e per la bellezza delle teste più dolci e più espressive; come in generale, gli è superiore per il disegno, per l'eleganza delle estremità e per la leggiadria e varietà del paese.

Nella Galleria Campi sono altri due frammenti di sott'altare, molto belli: *San Pietro*, il primo; e l'altro *San Paolo*. Misurano m. 0.42 × 0.24.

\*  
\* \*

Dalle nostre vecchie guide e da alcuni mss. dell'Oretti rilevammo come per la chiesa degli Agostiniani di Cesena, il Palmezzano dipinse una grande tavola con la "B. Vergine sotto ad un baldacchino, al bordo del quale è scritto *Ave Regina Coeli*, e il Bambino Gesù a sedere sulle ginocchia della madre, in atto di porgere l'anello di sposo a Santa Caterina, la quale divotamente genuflessa presenta la palma del di lei martirio. Ella ha appresso, in piedi, Sant'Agostino,<sup>4</sup> che legge; all'incontro, San Domenico, pur leggente, e dinanzi a lui l'Arcangelo Raffaele che guida il piccolo Tobia, che colla sinistra si tira dietro un pesce. Ai gradi del trono tre puttini che suonano. Il fondo è adornato da architettura. Ai piedi della Santa è un cartellino con *Marcus Palmezanus 1537*, ed ai piedi di Tobia, un altro cartello con questa leggenda: *Dña Lucia ux. Magistri Ioannis Calzolarij<sup>5</sup> spenditoris de Cesena fieri fecit anno Dñi MDXXXVIJ*. Appiedi dei tre puttini, che sono disegnati con stile secco e meschino, vi è un libro aperto nel quale si leggono laudi alla Madonna. Passò nella quadreria Hercolani di Bologna. „ La ricordano infatti anche le guide di Bologna: quella del 1776 a pagg. 521-22, e l'altra del 1782 a pag. 286.

Non avevamo altra notizia sull'esistenza o meno di detta tavola e ci accingevamo a porla tra le opere sue perdute; quando in una nuova visita alla Pinacoteca faentina, più fortunati che in altre ricerche, trovammo, non quanto avremmo desiderato, ma la prova più sicura che il quadro di Cesena esisteva infatti, ma che, non sappiamo in quale anno,

<sup>1</sup> Tale replica ci fu indicata dal carissimo nostro amico prof. G. Mazzatinti; al quale anche dobbiamo la fotografia del quadro a Monaco, gentilmente favoritaci, per suo mezzo, dal ch. E. Simonsfeld.

<sup>2</sup> È forse quella stessa che monsignor Giuseppe De Conti Milesi, Delegato pontificio in Forlì, morto

a Roma, acquistava qui verso il 1850.

<sup>3</sup> *Archivio storico dell'Arte*, anno II, p. 32.

<sup>4</sup> Il Milanese scrive San Tommaso arcivescovo Cantauriense, mentre il manoscritto che abbiamo sott'occhio lo dice Sant'Agostino.

<sup>5</sup> Esiste ancora in Cesena una famiglia Calzolari.



TAV. XVIII. - GESÙ CHE PORTA LA CROCE, DEL PALMEZZANO  
(Pinacoteca di Forlì)

era stato ridotto pur troppo in tanti piccoli quadri. Non tutte le figure però furono conservate. Il primo frammento alto m.  $1.50 \times 0.63$  rappresenta Sant'Agostino o San Tommaso, come vorrebbe il Milanese; bella figura il cui tipo, dalla candida barba, ricorda quello del vecchio nel Gesù che porta la croce, nel quadro di Forlì. Il Santo ha in capo la mitra bianca con due grosse gemme, orlate d'oro, piviale rosso e veste scura; sulla destra tiene un libro aperto, che legge; nell'altra, il pastorale. Di notevole, l'esecuzione diligente dei paramenti sacri, ma la figura è inferiore ad altre consimili dello stesso maestro. Dietro, sono alcuni pezzi delle solite candeliere con arabeschi su fondo d'oro.

Della medesima grandezza è la tavola col piccolo Tobia e l'Arcangelo Raffaele, grande più della metà del vero, interessantissima; l'angelo ha il manto scuro, foderato giallo e la veste color marrone, scura. Lo sfondo, uguale a quello del primo pezzo. Tobia porge l'indice della destra all'Arcangelo; ha una vestina succinta, con bordo verde, e sovrapposta alla prima, ne ha un'altra bianca con guarnizione dorata; nella sinistra tiene il pesce. Tutte e due le figure leggiadre hanno scoperte le dita dei piedi, e i calzari gialli ricamati in oro, alti sino alla metà della gamba: prezioso frammento questo, della vecchia tavola, vigoroso per disegno e colore e per la esecuzione fine, elegantissima.

Altri due frammenti del Palmezzano, più piccoli ( $0.66 \times 0.64$ ) possiede la stessa Galleria: un Sant'Antonio abate, appartenente forse ad altro quadro; ed una figura vestita di rosso, quella probabilmente del San Domenico, dipinta presso a Santa Caterina, nel vecchio quadro, e che non potevasi tagliare intera avendo davanti a sé la detta Santa.

Del principale gruppo della tavola costituito dalla Vergine in trono col Bambino e Santa Caterina non abbiamo notizia. Così dei tre putti musicanti.

Della stessa mano col nome del maestro e l'anno 1537, conservasi una grande tavola nel Museo di San Giovanni Laterano (all'ingresso della 4ª sala del Museo Cristiano) proveniente da Cesena, ove trovavasi presso certo Ragazzini in una sua raccolta di quadri nell'ex convento del Carmine. La Madonna in trono col Bambino benedicente è circondata dai Santi Pietro, Antonio e Domenico da un lato, e dai Santi Lorenzo, Giovanni e Francesco dall'altro. Le due figure più innanzi, San Giovanni, bellissima e che tanto ricorda il fare del Melozzo, ed il San Pietro, posano sul piano; le altre stanno sul gradino sostenente il trono. Questo, ha la base in forma ottagonale a due ripiani. In basso è un angelo, leggiadro, che suona il violino. Nello sfondo, un portico terminante in abside con pilastrate semplici, senza decorazioni (tav. XIX).

All'uscita della stessa sala è un'altra pittura anche del nostro maestro, eseguita nell'anno 1510, e di cui demmo la riproduzione con la tavola XIV. Il solito gruppo della Vergine col Bambino, in mezzo ai Santi Girolamo e Gio. Battista. Il piedestallo del trono per la sua forma caratteristica ricorda, anche pel colore del marmo, il trono della Vergine nella descritta tavola del San Valeriano, nella Pinacoteca forlivese. Come sfondo al quadro, in quella al Laterano, è una arcata ricca d'arabeschi. Ai piedi del trono è anche un angelo che suona il liuto. Le due pitture, sino a pochi anni addietro, erano attribuite erroneamente al Francia. Vi si ammirano alcune teste di santi veramente belle per la verità e correttezza di contorno, ma non debbonsi tuttavia confondere con le figure soavi, dolcissime dell'amico di Raffaello. La tavola del 1537 è certo la migliore, forse l'ultima pittura del Palmezzano, chiudente la bella e lunga serie dei suoi lavori.

## XV.

Crediamo di averlo detto ancora, che un altro carattere dell'artista da nessuno sin qui rilevato, lo abbiamo nella grande facilità con la quale egli dalla maniera di altri maestri del tempo traeva, imitandoli, il colore o il disegno, per le sue figure; la lucentezza del cielo, o la festività del paese, per gli sfondi, ecc. Di qui ne conseguono le fre-



TAV. XIX. - LA MADONNA COL BAMBINO GESÙ E SANTI, DEL PALMEZZANO  
(Roma, Galleria Lateranense).

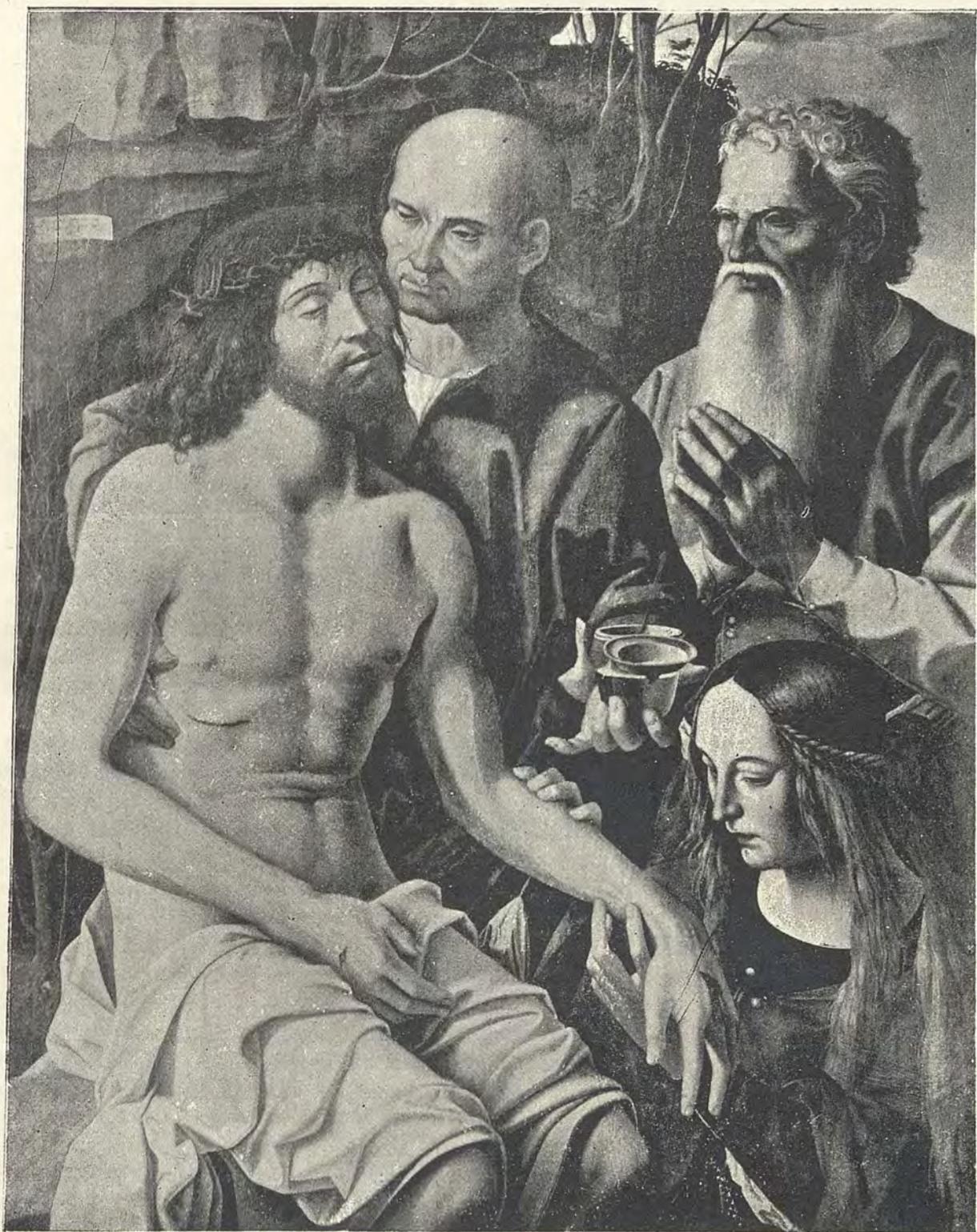
quenti attribuzioni erronee intorno ad alcuni lavori suoi, i quali fino a non molti anni fa, passarono per opere di Cima da Conegliano, di Giambellino, di Melozzo, di Francesco Francia, e fecero persino pensare, a taluno, alla nobile scuola del grande Leonardo. Bisogna vedere, ad esempio, il frammento di una piccola tavola esistente in Forlì, e di cui parleremo tra poco, per giudicare a quale altezza sapeva giungere, e con quale verità, nel colore chiaro, trasparente delle carni. Senza essere molto frequente, non è punto raro il caso, nel quale noi constatiamo nel viso di alcuni suoi personaggi, specialmente muliebri, un impasto di colore più vago, e più vero del solito, da doverci chiedere talvolta se quei dati volti appartengano proprio allo stesso pennello. Ma procediamo con ordine.

Al n. 121 della Pinacoteca di Forlì è una lunetta del nostro pittore e non del Melozzo, come diceva tempo fa la scritta: vi è figurato l'*Eterno Padre* benedicente. Essa apparteneva a un quadro già esistente nella chiesa di San Varano, quadro che non si è mai saputo come di là sparisse. Due candelliere, facenti parte della cornice, le abbiamo riconosciute del Palmezzano, presso il signor Amadio Giovanni, forlivese, insieme ad un altro pezzo della scansia, uguale in lunghezza alla base della lunetta, ove, entro tre tondi, sono le figure: dell'*Arcangelo Gabriele*, a sinistra di chi guarda; nel centro un *Ecce Homo*, veramente bello, e a destra l'*Annunciazione*. L'*Arcangelo* e la Vergine sono state ritoccate quasi completamente e hanno perduto molto. Ove sarà andata la tavola centrale? A qual tempo apparteneva il dipinto? Certo la bella e nobile figura del Dio-Padre, quantunque molto restaurata, ci assicura che il lavoro doveva appartenere al miglior periodo dell'artista: così la semplicità elegante delle candelliere, e più ancora gli arabeschi della lunetta, parrebbero confermare il nostro giudizio. Ma c'è qualche cosa di maggior rilievo che ci fa sospettare, non senza qualche fondamento, di poter ricostruire, in parte almeno, il quadro di San Varano. C'è quel frammento cui accennavamo più sopra e che proviene certamente da una tavola eseguita per qualche chiesa campestre, poichè esso frammento, confuso tra altri pezzi di legname vecchio, fu venduto, or sono molti anni, da persone del contado forlivese e per una piccola somma, al defunto dottor Rossi, medico di San Martino in Strada. Questa tavoletta che oggi non misura che m. 0.90 × 0.65 figura la Vergine col Bambino sulle ginocchia, dritto e affatto ignudo, in atto di benedire. Nella sinistra tiene due spiche di grano; particolare ripetuto nella bella tavola del 1508, descritta dal Crespi. È della più bella e larga maniera del Palmezzano forse appartiene al principio del xvi secolo; e per quel fare libero, elegante nelle forme e nel colore robusto, ricorda la scuola veneta insieme alla grazia della scuola romana.

Il viso tondeggiante di questa Madonna è contornato da uno scialle bianco e dal manto turchino sovrapposto e leggermente rovesciato dalle parti; il manto è allacciato al petto per mezzo di due nastri, fermati alla lor volta da una grossa gemma; la veste rossa termina al collo, orizzontalmente, all'altezza della fontanella come le Madonne di Raffaello, con un bordo ricchissimo. Essa si scosta alquanto dal tipo tradizionale muliebri del Palmezzano; quella larghezza di forme, que' lineamenti così veri mostrano, anche all'occhio del profano, lo studio diligente e amoroso del modello; gli occhi grandi che guardano lo spettatore, la fronte serena e spaziosa, il naso breve e dalle narici dilatate, mobilissime, la bocca piccola, colle labbra sottili, ci dicono chiaramente che noi ci troviamo dinanzi ad un ritratto di persona tanto gentile quanto cara al nostro pittore. Non asseriamo ch'ella rappresenti le fattezze della sua giovane sposa, o quelle della sorella Ghida, come un ottimo amico nostro, vedendo il quadro, osò sospettare; certo però ch'essa deve essere il ritratto di persona amica al pittore.

Così il Bambino è senza dubbio tra le più belle cose colorite dal Palmezzano, condotto con molta bravura e con diligenza grande, ne' particolari come nell'insieme! <sup>1</sup> È da

<sup>1</sup> Il bel frammento passò nel '94 alla Pinacoteca di Bologna per 2000 lire.



TAV. XX. - GESÙ CRISTO MORTO FRA NICODEMO, GIOVANNI E LA MADDALENA, DEL PALMEZZANO  
(Museo Civico di Vicenza)

sospettarsi che il frammento già posseduto dal defunto dottor Rossi derivi dal vecchio quadro di San Varano?

\*  
\*\*

Di un'altra tavoletta del Palmezzano, oggi nel Museo del Louvre, al n. 1400, dobbiamo la notizia all'illustre E. Müntz, che gentilmente ce la descrisse: Rappresenta il *Cristo morto*, seduto su di una balaustrata. Due angeli, in piedi, trovansi ai lati del Cristo sostenendogli le braccia. Nello sfondo si scorgono delle rupi in un paesaggio. Nel cartellino si legge: *Mar. Pal... 510*. Altezza cent. 83, larghezza cent. 80. La tavoletta fu acquistata nel 1863 a Venezia, presso il signor Richetti, per la somma di lire 4000.

Qui in Forlì, vedemmo ancora, sono pochi giorni, un'altra piccola tavola, frammento di un sott'altare dello stesso maestro, in casa del signor Pericle Romagnoli. Vi è figurata la morte del Battista ed appartiene certamente al secondo periodo del pittore, al secolo xvi. Sparse in altre città italiane si conservano ancora varie opere del Palmezzano; e noi qui, di ciascuna, daremo un brevissimo cenno.

Nella quadreria del conte Giulio Giusti a Verona è una tavoletta (0.57 × 0.47) con il *Cristo morto*, la *Vergine* e *San Giovanni* ai lati; nello sfondo è dipinto il solito paese. Il cartellino porta questa iscrizione: MARCO PALMIZANO FVLINSE (?), ma non la data. <sup>1</sup> Nel Museo civico di Vicenza c'è ancora, discretamente conservata, benchè reclami tuttavia l'opera del riparatore coscienzioso, la bella pittura ricordata dal Lanzi. Dietro le figure è uno scoglio con qualche pianta; a destra, in alto, un lembo di cielo. A sinistra vedesi il Cristo morto, nudo, seduto sopra un sasso sporgente dallo scoglio; un lenzuolo lo copre dalla cinta in giù. Lo sorregge con la destra un vecchio in piedi, San Giuseppe d'Arimatea, che veste una tunica color caffè; è calvo ed ha la barba assai corta; nella sinistra tiene un vaso d'unguenti, scoperchiato. Ha di fianco un altro vecchio a mani giunte, coi capelli e barba perfettamente bianchi. Ai piedi di esso sta ginocchioni la Maddalena che con ambe le mani sostiene la mano sinistra del Redentore, la cui destra abbandonata poggia sulla coscia destra. Tutt'e quattro le figure sono quasi al naturale. In questa il cartellino è posto in alto, col nome del maestro, ma anche senza data. Il Lanzi dice di aver visto nel palazzo Vicentini il "quadro bellissimo (tav. XX), ove il morto par veramente morto, e vivi i vivi." <sup>2</sup> Una terza pittura, sempre sullo stesso argomento, possiede il dottor Costantino Canella di Venezia. A sinistra, in basso, si legge, su tre righe, questa semplice scritta: MARCHVS—FOROLIVIEN—SIS. <sup>3</sup> Nella galleria Lochis, presso Bergamo, vedevasi col nome del Palmezzano e la data MCCCCXXXV, la *Presentazione al tempio*; <sup>4</sup> un'altra tavoletta sullo stesso argomento trovasi a Londra nella vendita Malborough Gallery (firmata); a Milano nel Museo Poldi-Pezzoli, è segnato col n. 62 un *ritratto d'uomo* attribuito al nostro Marco (tavola alta m. 0.39, larga m. 0.31); nella chiesa dei Cappuccini della stessa città è una lunetta: l'*Ecce Homo fra due angeli*, che il chiarissimo critico d'arte

<sup>1</sup> È alla cortesia del cav. G. Biadego di Verona che dobbiamo questi particolari, al quale esprimiamo qui i sensi della nostra gratitudine.

<sup>2</sup> La tavola misura m. 0.90 × 0.69. Il comm. professor B. Morsolin, di Vicenza, ci procurò notizie del quadro, e noi di ciò lo ringraziamo affettuosamente.

<sup>3</sup> Cristo è seduto sul monumento con le braccia stese e le mani rovesciate, appoggiate sul monumento stesso. Aureola dorata; capigliatura e barba bionda. Dietro la figura di Gesù morto vedesi una roccia bassa con alberelli senza fronda; più indietro

altra roccia che s'inalza sino alla sommità del quadro. Più indietro ancora monti azzurri ed il firmamento con poche tavolette.

MARCHVS  
L'iscrizione FOROLIVIEN trovasi nel monumento.  
SIS

La tavola misura m. 0.88 × 0.61. Ne è proprietario il dottor Costantino Canella, avvocato erariale. Campiello del Piovan 3765. Parrocchia San Giovanni in Bragora. Lo stato di conservazione della pittura è buono.

<sup>4</sup> *Galleria Lochis*, presso Bergamo. Milano 1846, pag. 143.

Adolfo Venturi attribuisce al forlivese. Di essa il cav. Carotti, segretario della R. Accademia di Belle Arti di Milano, ci offrì la bella fotografia (tav. XXI) che qui riproduciamo. La pittura di questo mezzo tondo, armoniosa, come giustamente osserva il Carotti, " sente l'influenza veneta, ma gli elenchi lo danno d'autore ignoto. Il Redentore (due terzi di figura) è ritto, le braccia incrociate, la testa leggermente inclinata a destra, guarda innanzi a sè. La sua figura risalta su di un drappo di color verde scuro, che pende dalla croce. Più che un *Ecce Homo* è questo un Cristo risorto. Notevole è la sua capigliatura a ricci metallici. Ai lati stanno due angeli in adorazione, biondi di capigliatura, con vesti di intonazione chiara; piuttosto dura. — Il profilo dell'angelo di destra è forte, ricorda il Palmezzano e fa presentire i Cotignola. „ Così il noto scrittore dell'Accademia di Milano.



TAV. XXI. - GESÙ RISORTO, ATTRIBUITO AL PALMEZZANO

(Chiesa dei Cappuccini, Milano)

E infatti la figura bella del Cristo ha molti caratteri che ricordano il maestro forlivese; non altrettanto sicuri invece li vediamo negli angeli che gli stanno ai lati. Quando mai il Palmezzano, tanto per notare alcune differenze di maniera, disegnò le ali degli angeli con le *penne maestre* staccate una ad una, quali si vedono in questa lunetta? Non sappiamo donde provenga alla chiesa dei Cappuccini, nè in quale anno sia stata dipinta. Essa misura m.  $1.48 \times 0.73$ , ed è proprio peccato che il colore vada distaccandosi e cadendo.

Delle tre fotografie espressamente ordinate pel nostro studio dalla gentilezza del cav. Carotti ve n'ha una rappresentante la *Madonna in trono col Bambino, M. Maddalena, Sant'Antonio di Padova e San Giovannino*; in alto, ai lati del trono, due angeli. La tavola misura  $1.91 \times 2.08$  ed è oggi a Casate Nuovo, in provincia di Como. Proviene dal convento di San Francesco in Serra San Quirico e fu portata a Milano nel 1811. " Negli elenchi figura di scuola incerta. Ma per quanto ridipinta appalesa a sufficienza i caratteri della scuola marchigiana di Melozzo e del Palmezzano. „ Così dagli appunti del Carotti stesso. Noi riportiamo la fotografia (tav. XXII) riprodotte l'opera di maestro romagnolo, ma non forse quella della scuola del Melozzo, o del Palmezzano. È ben vero che la figura della Maddalena, a tutta prima, si direbbe di quest'ultimo maestro, specie pel contorno delle estremità dalle dita sottili, secche; ma come dovremo pensare allo stesso artista

guardando allo sfondo del quadro, ai putti, e, più ancora, alla Vergine tutt'affatto diversa dalle immagini consimili del Palmezzano? Se da una semplice fotografia non fosse arduo giudicare, noi penseremmo, a preferenza, ai fratelli Zaganelli da Cotignola, Francesco e Bernardino. Ad ogni modo però, mentre pubblicamente ringraziamo il chiarissimo cav. Carotti della cortesia squisita con la quale volle comunicarci notizia di alcune cose del pittore forlivese, tra cui la descrizione della tavola di Bulciago, teniamo a dichiarare che noi non vedemmo del quadro in discorso altro che la riproduzione fotografica e che non avendo potuto osservare il dipinto potremmo sbagliarci.

Altre due pitture del maestro romagnolo trovansi al Monte di pietà in Roma, rappresentanti: la prima, in una lunetta, *Dio-Padre* benedicente fra undici testine alate di cherubini; la seconda, *San Girolamo* seduto sur un tronco d'albero con la testa appoggiata sopra libri e con la sinistra in atto di additare il Crocifisso. L'iscrizione:

*Marcus palmezanus  
pictor foroliviensis  
faciebat MCCCCIII*

è così svanita che riesce difficile la lettura. Resta ad esempio qualche incertezza sul III della data.<sup>1</sup> Anche un'altra *Sacra Famiglia* adorna il ricordato Museo di Padova, firmata dall'autore e con la data MCCCCXXXVI. La tavoletta, di cui offriamo la riproduzione (tav. XXIII), è alta m. 0.60 × 0.52, e provenne al Museo dall'ex Raccolta Piazza (di Padova) acquistata da quel Municipio.<sup>2</sup>

Tra le diverse opere d'arte donate alla Pinacoteca forlivese dal conte Pietro Guarini, quegli che diè il massimo incremento sin dalla sua fondazione (1838) alla Pinacoteca medesima, evvi una tavoletta (0.53 × 0.40) comunemente attribuita (sino almeno a pochi anni addietro) al Giorgione. È una bellissima testa, fortemente colorita, piena d'espressione, e credesi sia il ritratto di Cesare Borgia. Oggi si aggiudica a Marco Palmezzano. Noi, ritenendola di scuola veneta, l'attribuiremmo invece a Nicolò Rondinello, il valoroso discepolo di Giovanni Bellini, del quale abbiamo qui alcuni caratteri nei contorni e nella maniera di colorire, mentre non ne vediamo altri da poter stabilire confronti con le opere del Palmezzano.

Così nella chiesa arcipretale di Casteldimezzo, in provincia di Pesaro e Urbino, è una notevole pala d'altare che ha fatto pronunciare a taluno il nome del Melozzo e quello del Palmezzano. Andammo colassù anche noi, unicamente per vedere la tavola in discorso, e non ci pentimmo; per quanto il salire quel monte, per una via che in qualche punto reclama mani e piedi, non fosse troppo comodo; ma non trovammo l'opera del Melozzo nè del suo allievo. La pittura rappresenta la Vergine col Bambino seduta in trono in mezzo ai Santi Apollinare e Cristoforo. Essa misura 1.90 × 1.45 ed appartiene certamente ad artista romagnolo, ma di scuola veneta; non avendo però potuto stabilire ancora certi confronti per noi indispensabili, non azzardiamo qui il nome di alcun pittore. Ciò sarà fatto per mezzo di un breve studio che intendiamo pubblicare quanto prima, intorno a detta tavola, ove ci lusinghiamo di additare l'autore del dipinto con fondamento sicuro. Per ora basti il dichiarare che la pittura di Casteldimezzo non appartiene al Palmezzano nè al suo grande maestro Marco Melozzo.

Di un'altra grande tavola minutamente descritta dal Collio nel *Raffaello* (anno XI,

<sup>1</sup> Di queste due tavolette, come di alcune altre pitture del Palmezzano in Italia e fuori, dobbiamo la notizia alla gentilezza dell'illustre amico cavalier A. Venturi; al quale porgiamo i più vivi ringraziamenti, con l'espressione della nostra amicizia più

sincera e devota.

<sup>2</sup> Di alcune notizie rispetto alle due tavolette in Padova, porgiamo i nostri ringraziamenti all'egregio conservatore di quel Museo civico.

n. 9)<sup>1</sup> diamo la fotografia per mostrare l'errore in cui caddero il Serra, il Buccolini, il Raffaelli ed altri quando l'aggiudicarono al Melozzo ed al suo allievo. La interessantissima pittura proviene dal convento detto di *Sperimento*, vicino a Camerino, costruito dalla comunità a' tempi di San Francesco per *provare* i nuovi suoi alunni. Fu trovata colà, così ci scrive il ch. can. Santoni, all'epoca della soppressione, ed ora sta nelle sale del Municipio.



TAV. XXII. - LA MADONNA CON SANTI ED ANGIOLI, ATTRIBUITA AL PALMEZZANO

(Casate Nuovo)

Ci pare perfettamente inutile descrivere la pittura in discorso: la riproduzione di essa (tav. XXIV) parla assai chiaro, e meglio della parola. Quanto al suo autore, il Santoni stesso ci scrive che alla scuola forlivese *certo si accosta assai*. Noi invece pensiamo che l'autore del dipinto si debba cercare in qualche pittore dell'Italia settentrionale, specialmente veneto. Gli studiosi marchigiani che hanno la fortuna di possedere molte cose di Carlo Crivelli sarebbe opportuno che con esse stabilissero confronti. Non è improbabile che la bella tavola di Camerino appartenga ai primi anni di quell'artista. Certo è che nè alla scuola marchigiana nè a quella romagnola devesi esso attribuire. Sarebbe poi opportuno indagare se i due ritratti inginocchiati non rappresentino qualche personaggio illustre:

<sup>1</sup> Vedi anche in *Archivio storico dell'Arte*, anno VII, fasc. II, p. 69.

taluno, ad esempio, della famiglia dei Varano. Il Santoni, interrogato in proposito, risponde: " Chi siano i committenti è pure mistero. „ D'altronde, secondo noi, è proprio da quelli che si può attendere molta luce; la parte più importante, storicamente, essendo costituita da quelle due figure, le quali dal costume, specie per quello della donna, sembrano rappresentare personaggi assai distinti. E però persistiamo nell'idea che in quelle figure, per mezzo di ricerche pazienti e amorose, si debba, molto probabilmente, scoprire la chiave che ci permetta di conoscere il resto.



Tale è l'importante numero delle pitture di M. Palmezzano, tuttora esistenti. Solamente Forlì ne possiede trentasette, comprese quelle del Civico Museo e le altre sparse nelle chiese e nelle piccole gallerie private. Dopo di Forlì ne hanno il maggior numero: Roma, Milano, Faenza, Padova, Venezia, Bologna, Ravenna, Vicenza e Verona. Diverse ne conservano all'estero le Gallerie di Berlino, Parigi, Londra, Amburgo, Dublino, Monaco, ecc. Compresi quindi i dieci o dodici frammenti di pitture da cavalletto, le opere oggi note del Palmezzano ascendono a centosette, non contando la tavola di Casteldimezzo e l'altra di Camerino, attribuitegli senz'ombra di fondamento, nè quella di Casate Nuovo in provincia di Como. Però di dodici di tali pitture non ci fu possibile sapere dove attualmente si trovino, ma siamo certi ch'esse esistono tuttavia, trattandosi nella massima parte di opere vendute da circa un terzo di secolo addietro e delle quali è ancor viva la memoria qui nella sua città natale. Ad ogni modo quelle di cui abbiamo dato indicazioni particolareggiate e sicure salgono al bel numero di novantacinque: una serie quindi di gran lunga superiore a quella già nota (circa 30 lavori e non tutti accertati); e che noi siamo ben lieti di presentare agli studiosi dell'arte, più che triplicata.

## XVI.

In quale anno morì il Palmezzano?

Nessuna cronaca del secolo XVI ce lo dice. Il Bonoli, in principio di questo studio più volte citato, si limita a scrivere che il buon vecchio cessò di vivere *in età decrepita* e che *fu sepolto in San Domenico, ove è visibile tuttavia il suo ritratto dipinto di propria mano.*<sup>1</sup> Sui vecchi cartellini indicanti le sue opere nella Pinacoteca forlivese si leggeva, or non è molto, l'anno 1540; ma quale prova ne avvalorava l'asserto? Nessuna. Dovendo quindi rimanere nel campo delle congetture noi pensiamo invece ch'egli morisse nel 1538, ottantaduesimo del maestro, anche per la ragione che sotto quella data non si riscontrano altre opere sue.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Storia di Forlì*, II, pag. 196. Oggi, il prezioso dipinto trovasi, come si disse, nel Museo civico.

<sup>2</sup> D'altronde a quella età e in un uomo operoso quale fu il Palmezzano (nel 1537 dipinse già varie tavole d'altare, oltre diverse altre pitture minori), non ci par ragionevole sospettare una lunga malattia che per alcuni anni (se si vuol giungere al 1540) lo costringesse al letto, infermo, inoperoso, lui che nel lavoro assiduo visse per più di due terzi di secolo. Ne' vecchi della tempera di M. Palmezzano non è raro constatare invece una morte quasi improvvisa: a un tratto spengono in essi le facoltà dell'intel-

letto con la vigoria del corpo e, siccome vissero, soccombono da valorosi, operando sino all'ultimo momento dell'essere loro.

L'artista pio e modesto ebbe sepoltura, come si è detto, in San Domenico, nel vecchio sepolcro degli avi. La lapide chiudente l'arca la quale, molto verosimilmente, doveva offrire tanta luce sull'età e sulla data della morte sua, venne tolta nel 1781 quando si rammodernò la chiesa. Per più di mezzo secolo, anzi sino al 1860 o '62 circa, servì, rovesciata, di lastra alla fontana fuori porta Schiavonia; e quando la stessa fonte fu trasportata ov'è ora, più vicino alla strada, la vecchia pietra, già spezzata,



Tav. XXIII. - LA MADONNA COL BAMBINO E SANTI, DEL PALMEZZANO

(Museo municipale di Padova)

\*  
\* \*

Spesse volte il biografo nel concludere il suo lavoro è tratto a considerare se nella fama o nella sorte di colui del quale scrisse, ebbero parte soltanto i meriti, le virtù peculiari dell'uomo o non piuttosto il soccorso di circostanze favorevoli, la fortuna amica,

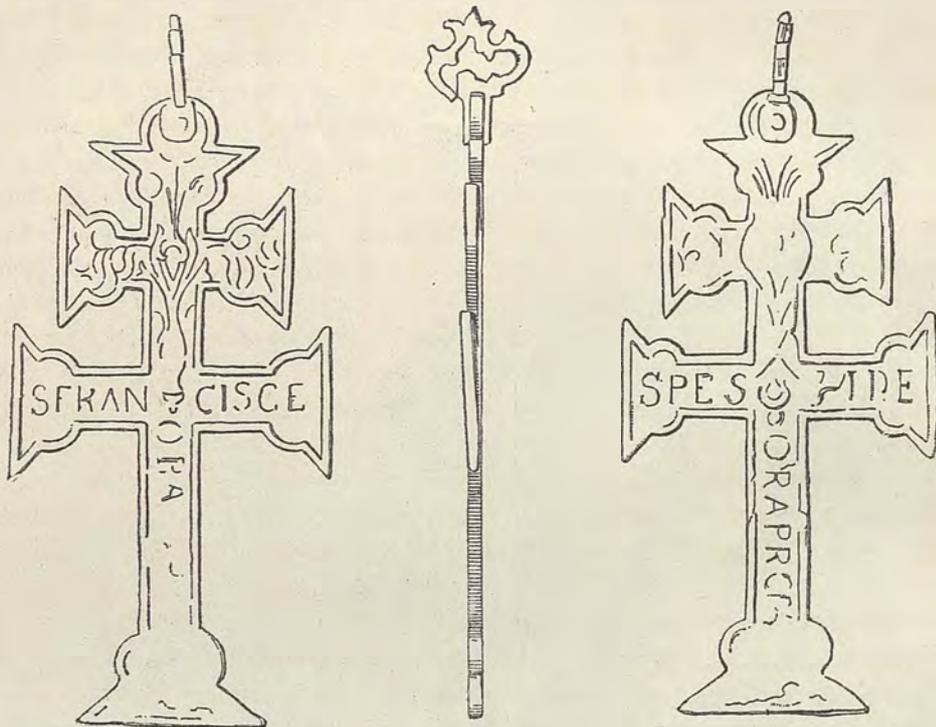
andò miseramente perduta. Si fecero in seguito alcune ricerche, ma tutte infruttuose.

Il ritratto invece ch'era sopra il sepolcro del pittore, del quale abbiamo dato già la riproduzione, nello stesso anno 1781 fu ritirato dalla famiglia e da essa ceduto poi nel 1854, al Municipio, per 969 scudi. Abbiamo sott'occhio le pratiche occorse per l'acquisto del prezioso dipinto, tra la famiglia Palmezzani e il Gonfaloniere conte Pietro Guarini; pratiche che qui non è il caso di riportare.

Quattordici anni sono, nel giugno cioè del 1880, le ossa del Palmezzano insieme a quelle di altri della sua famiglia, furono trasportate (tutto ciò è brutto

In quella stessa circostanza, nell'antica sepoltura vicino alle ossa del pittore, fu trovata questa piccola croce di bronzo di Corinto che noi disegnammo al naturale. Essa è oggi custodita dalla famiglia Palmezzani, alla quale ci è grato porgere i nostri ringraziamenti anche per quelle poche notizie ch'essa potè offrirci a corredo del nostro studio.

Dove morì il pittore? A Forlì pare certamente, ma in quale delle sue case non è detto. Giovanni Casali, basandosi su notizie di un certo Pietro Vallicelli *della Mora*, agente di casa Palmezzani, scrive che il buon vecchio morì nella già ricordata *Casa dei Galleppini*, presso la demolita chiesa di San Pier in



a dirsi, ma è vero) in una umile carriola sino al pubblico cimitero, ove furono seppellite, con quelle degli altri suoi congiunti, sotto questa iscrizione:

XXIII GIUGNO MDCCCLXXX  
I FIGLI DI FILIPPO PALMEGGIANI  
DALL' AVITO SEPOLCRO  
NELLA CHIESA DEI DOMENICANI  
TRAMV TARONO QVI LE CENERI  
DEI LORO MAGGIORI  
TRA CVI  
NANNE TOMMASO MARCO  
NELLE GVERRESCHE E PACIFICHE ARTI  
E NELLA PITTURA  
FECERO OVVNQVE CELEBRATO  
IL NOME DE LA PATRIA

Scotto (oggi Valeri, in Borgo Mazzini), nella quale dalla parte che guarda a settentrione, aveva fatto costruire lo studio. Ma si noti che codesto agente dei Palmezzani, vivente ancora or non sono molti anni, non poggiava il suo asserto su alcun fatto o documento preciso. Quanta fede adunque dobbiamo prestare alle parole del Casali? Ragionando in tal modo, non sarebbe più giusto, perchè più verosimile, sospettare che il vecchio maestro morisse invece nella casa paterna, nel rione di Santa Croce (oggi Rione Garibaldi), o nella sua villa prediletta delle *Banzole*, a pochi chilometri dalla porta di Ravaldino?

Qui volevamo produrre l'alberetto della famiglia



TAV. XXIV. - L'ANNUNZIAZIONE, ATTRIBUITA AL PALMEZZANO

(Municipio di Camerino)

l'aiuto dei potenti, od altro; ma nel caso nostro la lunga e laboriosa vita del Palmezzano va immune da qualunque dubbio. Dotato di un alto sentimento di bontà e di delicatezza, egli sortì da natura, insieme all'indole sua dolce e tranquilla, un amore intenso per lo studio e per il lavoro. Della fortuna non ebbe i favori, se si eccettua quello, grandissimo, d'incontrarsi col suo grande concittadino e maestro; nè dei potenti godette la protezione. Se il nome suo uscì dall'ordinario e seppe rendersi chiaro fra gli artisti del tempo, lo si deve, più che al suo talento, al desiderio vivissimo di bene apprendere l'arte prediletta, e ad una operosità straordinaria, la quale non ha riscontro nella storia artistica romagnola.

Marco Palmezzano non fu certamente un ingegno precoce; nella sua giovinezza non si presenta con un carattere personale; è un quattrocentista incerto e senza forme proprie, il quale segue la maniera dei pittori più vicini a lui e a preferenza quella degli artisti ferraresi. Con quei maestri infatti, sin dalle prime opere mostra certe identità di forme e di colore, nel quale del resto riesce subito valente. Fu dopo al 1480 ch'egli subì l'influsso del Melozzo, incominciando allora per lui la fase più bella, più alta della sua vita artistica. Ma trascorsi una diecina d'anni dalla morte del maestro, l'allievo più non mostra l'ardore che quegli gli infondeva, e incomincia a declinare. Sparita la luce che, del maestro, gli era rimasta negli occhi, *così come rimane sulla retina l'impressione d'un effetto luminoso*, gli era venuta meno la guida sapiente, sicura, è vero; ma non è giusto asserire che la decadenza in lui si manifestasse sempre più forte. Non infrequenti anzi sono i lampi del suo talento anche dopo la morte del Melozzo. Lo provammo già a suo luogo parlando delle pitture appartenenti al secolo xvi. La sua tavolozza semplice, vivacissima, specie negli abiti e nel paese luminoso, è sempre attraente, caratteristica anche da vecchio. È difficile che dopo quasi quattro secoli, pitture d'altra mano possano mantenersi con tanta solidità e freschezza di colore. Le composizioni sue del Cinquecento, se non presentano molta varietà, rivelano però un senso di delicatezza squisito per la esecuzione; l'artista non vi appalesa una grande intelligenza, ma vi si mostra sempre scrupoloso, monotono se vuoi, ma diligente e accurato. Il *caro allievo* non ebbe il tratto ardito e sciolto del maestro; i tocchi del suo pennello, egli, li nasconde sotto una gradevole fusione di colori lucenti, spesso raggiunta con velature ripetute, pazienti. È sempre l'arte del Quattrocento che noi vediamo in lui: l'artista del buon Quattrocento che vegeta in pieno secolo xvi.

Del lavoro ebbe la febbre, ma non visse in fretta: l'abito della temperanza, le consuetudini sue pacifiche, l'indole sua gentile, serena, lo condussero agli 82 anni. Guardiamolo nel suo ritratto: simpatico vecchio sorridente! Chi non vi scorge il modello della sanità, della dolcezza e della modestia?

Più laborioso che fecondo, fu soprattutto, ed essenzialmente, pittore religioso. Tutte le tavole e gli affreschi suoi rappresentano soggetti sacri; egli predilesse l'arte cristiana, a' suoi tempi la sola in voga, scevra d'ogni tendenza pagana.

La sua scuola? Non è inverosimile ch'egli avesse imitatori più che discepoli, come a noi pare di vedere dalle opere di quel Giov. Battista Rosetti che debolmente gli somiglia, e da quel poco che ci rimane di Bartolomeo da Forlì, che il Francia aveva già notato

Palmezzani, ma la non continuità degli artisti in quella casa ci ha fatto desistere dal pensiero; non trovandolo necessario in uno studio come questo, che si limita alla ricerca e alla descrizione delle opere di Marco.

Lo stemma della nobile famiglia de' Palmezzani consiste in uno scudo diviso in due parti uguali, orizzontalmente: nella inferiore è il campo verde e nella superiore, nel mezzo, un'aquila nera in campo

d'oro, con due palmette verdi, l'una a destra e l'altra a sinistra. Quando avremo aggiunto che Maria di Giorgio, moglie di Marco, morì secondo alcuni nel 1531, e secondo altri nel 1533, e che i figli Fabrizio e Pamfilo (quest'ultimo si sposò Bernardina Fabri di Bertinoro) sopravvissero ai genitori, avremo detto quanto v'è di certo, biograficamente, nella vita del vecchio pittore e dei suoi figli.

tra i suoi scolari, quello stesso cioè che nel 1538 vediamo in Roma, in lite con certo Cesare mercante di Milano (Cfr. A. Bertolotti, *Documenti e studi*. Bologna, 1886, p. 37). Quanto alla influenza del Palmezzano sugli artisti romagnoli del tempo, è innegabile che diversi pittori, specialmente faentini e ravennati, subirono, a quei giorni, il fascino della scuola forlivese irradiata ancora dal nome glorioso del Melozzo.<sup>1</sup>

Ma qui terminiamo, nella dolce lusinga di avere scritto dell'artista sincero e diligente, secondo era giustizia; senza nascondere cioè nulla de' suoi difetti, come senza aggiungere nulla a' molti suoi meriti, veri e considerevoli. Non potendo seguire l'uomo nella intimità della sua vita, per l'assoluta deficienza di documenti che ne attestino, limitammo l'opera nostra ad una accurata indagine intorno alle pitture di lui, onde raccontarne con pienezza l'operosità sua meravigliosa, traendo, in mancanza d'altro, i caratteri dell'artista dalle sue tendenze, seguendo cioè l'anima, non potendo seguire la persona. E mercè questa nostra familiarità con le opere sue, ci confermiamo sempre più nell'idea che M. Palmezzano, senza asserire che molto contribuì all'incremento dell'arte, molto invece ed efficacemente giovò, su tutti gli altri maestri contemporanei romagnoli, a tener vive le belle tradizioni dell'arte stessa in Romagna, proprio in quell'epoca di decadenza, per vincere la quale inutilmente si lottava nelle principali scuole italiane e persino in Roma, ov'eran già spariti, dopo Raffaello, quasi tutti i maggiori astri della Rinascenza.

<sup>1</sup> Ma di ciò diremo forse più e meglio in uno studio speciale che non si farà molto attendere.

## APPENDICE

### Guglielmo Organi.

Dicemmo già come in Forlì la rifioritura dell'arte si manifestasse, sibbene con intervalli, sin dai tempi di Giotto. E scolaro di Giotto <sup>1</sup> fu il forlivese Guglielmo Organi nato da antica famiglia <sup>2</sup> nella prima metà del secolo xiv, se è vero ciò che scrisse il Vasari, che avesse cioè a maestro il pittore da Vespignano, il quale morì nel 1336. Ma accettando questa data bisogna supporre che assai per tempo il nostro giovane Guglielmo si dedicasse alla pittura e visse circa un secolo; noi pensiamo invece, perchè più verosimile, ch'egli, conosciuto appena il maestro, debba aver tenuto in conto di tale taluno de' suoi numerosi condiscipoli, di lui più anziano e provetto, altrimenti non si potrebbe ammettere ch'egli operasse fino al principio del secolo xv, come vedremo più avanti. Comunque sia è proprio peccato che incerte e scarse siano le opere rimaste di questo artefice; ciò nullameno quelle poche che restano, e che a lui sono attribuite, si vedono ancora in Forlì.

Un affresco suo, ritoccato e guasto, si vede nella sacrestia di San Pellegrino: *La Madonna che allatta il Bambino*; pittura che ricorda invero l'altra consimile in Duomo, sotto il titolo di *Madonna delle grazie*. Anni sono, erroneamente, gli si attribuiva ancora il *Crocifisso, con due mezze figure ai lati*, grandi al naturale, condotto sulla principale parete della medesima sacrestia di San Pellegrino; ma esso trovasi oggi alla Pinacoteca comunale fra le opere di scuola senese, e più precisamente come lavoro del capo di quella scuola: Duccio Boninsegna.

Un terzo dipinto assegnato a Guglielmo vedesi in un pilastro interno, a sinistra, dell'antica chiesa di San Mercuriale, rappresentante con piccole figure *Gesù risorto dal sepolcro*. Queste pregevoli pitture, pregevoli relativamente al tempo nel quale furono dipinte, conservano il carattere del trecento inoltrato, e tutte hanno le figure con aureole rilevate e dorate. Peccato però che l'opera di tristi restauri vi abbiano lasciato larghissima traccia.

Niente altro ci resta del giottista Organi, o almeno niente altro ci vien notato dalle Guide di Forlì, nè dalla recente magistrale opera del Cavalcaselle, che gli assegna quelle stesse da noi ricordate. Sappiamo però come egli vivendo a lungo molto lavorasse in patria, tanto che nel 1408 non aveva ancora terminate le pitture, ricordate anche dal Vasari, del coro di San Jacopo dei PP. Predicatori (San Domenico); e come nel giorno di San Matteo apostolo, dello stesso anno, un fulmine caduto nel campanile della chiesa guastò le pitture del coro ch'egli stesso volle poi restaurare. Sembra però che l'artista morisse nello stesso anno, imperocchè frate Girolamo da Forlì, dell'ordine predetto e cronista contemporaneo, dopo aver narrato il fatto, raccomanda a Dio l'anima del pittore: segno evidente questo della già avvenuta sua morte. <sup>3</sup>

<sup>1</sup> VASARI, Vita di Giotto.

<sup>2</sup> La famiglia Organi diè, anche nel successivo secolo, distinti cittadini e medici reputatissimi.

<sup>3</sup> *Cronicon Fratris Hieronymi de Forliviis*, ecc.

“Anno Domini M CCCC VIII, die XXI mensis Septembris, quasi XXIII horâ diei Veneris, in festo beati Matthaeci, sagitta de aëre descendit tempore nubiloso super Campanile Fratrum Praedicatorum de Forlivio, et descendit in Capellam majorem et percussit hinc inde, et laesit picturas de novo ibidem

pictas, et demum pervenit ad Capellam Sanctae Ursulae, et ibi fumo obscurans imaginem Sanctae Mariae, quae est picta in tabula altaris; et quia Capella major adhuc non erat completa pingi, Magister, qui pinxit illas historias, scilicet Magister Guilielmus de Forlivio, cuius anima requiescat in pace, reparavit laesas figuras quo ad aliquas, quae potuerunt reformari. „ MURATORI, *Rerum italic. scrip.*, vol. XIX, p. 877.

Gli affreschi, secondo il solito, andarono perduti <sup>1</sup> nella ricostruzione della chiesa (soppressa anche questa nel 1880 e trasformata in cavallerizza) eseguita nella prima metà del secolo scorso.

Però nel magazzino della Pinacoteca è una Madonna col Bambino poppante, ancora sul muro, la quale ricorda la Madonna nella canonica della Chiesa dei Servi. La veste, come il manto, è turchina, e quest'ultimo è adorno di piccole stelle. Sul petto ha un sole con raggi dorati; così le aureole della Vergine e del Putto rilevate, portano incisioni e sono dorate. Il Bambino è vestito di bianco, ha nudo il braccio destro e le spalle. Il tipo delle figure con gli occhi tagliati a mandorla non si scosta molto dal tipo abituale alla così detta scuola greca, comune nel trecento. Attorno all'aureola della Madonna sono quattordici piccole stelle, uguali a quelle del manto, inflatate da un cordoncino a guisa di ghirlanda. L'affresco, scoperto molti anni addietro dal P. Angelo Ancarani, esisteva appunto sotto il quadro del santo cui era dedicata la chiesa, in San Domenico, laddove l'Organi condusse negli ultimi suoi anni i lavori del coro. Peccato che anche tale affresco (m. 1.00 × 0.75) sia sciupato per turpi restauri e tenuto in nessun conto. Noi lo crediamo, sicurissimamente, della stessa mano che dipinse la Madonna in San Pellegrino e l'altra *delle grazie* in Duomo.

### Baldassarre Carrari, il vecchio.

Dagli storici locali si disse discepolo di Guglielmo Organi, ma senza prove che ne avvalorino l'asserto, Baldassarre Carrari il vecchio; a distinzione dell'altro Carrari che lavorò, come vedemmo, molto tempo dopo, e cioè nel primo ventennio del secolo xvi.

Il Bonoli <sup>2</sup> scrive: "Baldassarre (il vecchio) già scolaro di Guglielmo riuscì professore di qualità, siccome il comprovano i di lui dipinti. „ Erro però questo scrittore quando soggiunge che "allo stile e serie di tempi si ritiene di lui scolaro il famoso Melozzi. „ Il Marchesi, <sup>3</sup> lo chiama *non ignotus pictor seculi sui adhuc sub gothica ruditate et inscitia laborantis*, ecc. „

Da questi scrittori si rileverebbe quindi come il Carrari, nella stessa guisa dell'Organi, vivesse più di un secolo, facendolo essi operare dalla metà del xiv secolo e vivere sino al 1460 circa, se si vuol giungere a proclamarlo maestro del Melozzo che nacque nel 1438. Dunque una vita straordinariamente lunga, inverosimile. Ognun vede come queste date non siano le più adatte per fare un po' di luce attorno a quest'uomo; d'altronde noi non seguiremo il giudizio di un dotto critico, la Schmarsow, il quale scrisse che Baldassarre Carrari il vecchio rappresenta un nome senza significato, poichè nessuna prova ci resta di lui e della sua operosità artistica, "nessuna prova nè delle chiese, nè del Museo di Forlì può dimostrare che egli vi abbia abitato e dipinto. „ Ma anche a non voler convenire con gli storici Bonoli e Viviano Marchesi intorno al valore dell'artista, converrà almeno ammetterne l'esistenza; perchè davvero non sapremmo dimostrare mai come si debba negare o porre in dubbio l'esistenza di un pittore, ricordato con simpatia dagli storici del seicento, pel solo fatto che di esso e della operosità sua, in patria, non ci rimane alcuna traccia.

D'altra parte è proprio vero che nessuna pittura, tra quelle che oggi si ammirano nel Museo, vale a farci ricordare l'esistenza del Carrari?

Gli stessi scrittori locali asseverano che le *moltissime* opere di questo maestro andarono a male per la rovina delle fabbriche che le contenevano. E appunto un esempio di quanto essi dicono dobbiamo vederlo nel riattamento della chiesa di Santa Maria in Schiavonia, avvenuto nel presente secolo. In tale circostanza furono mal ridotti, anzi la più parte distrutti, gli affreschi che adornavano l'antichissimo tempio, le cui origini si fan risalire al secolo quinto. Tra quegli affreschi dovevasi cercare, verosimilmente, la prova più sicura dell'attività dell'Organi e del Carrari il vecchio; tanto ciò è vero che un avanzo delle pitture, abbattute nel 1840, per la ricostruzione dalle fondamenta della stessa chiesa, ce ne dà un chiaro esempio. Intendiamo parlare del considerevole frammento d'affresco (m. 2.97 × 2.38) al n. 166, nella Pinacoteca comunale, rappresentante in grandezza naturale i santi

<sup>1</sup> Li ricorda anche GIORGIO VIVIANO MARCHESI, in *Vitae Vir. ill.* (1726) p. 256.

<sup>2</sup> BONOLI, op. cit., vol. I, p. 324.

<sup>3</sup> V. MARCHESI, op. cit. p. 249.

Pietro, Girolamo, Paolo, Agostino, con due altre figure e un paggio che tiene per la briglia uno dei tre cavalli che stanno più indietro. L'opera è molto interessante per l'epoca che rappresenta e per gli elementi ch'essa può fornire allo studioso intorno allo sviluppo dell'arte, in Romagna, al tempo dei giotteschi.

Sino a qualche anno addietro il frammento non era stato assegnato a verun pittore; oggi invece è attribuito a Guglielmo Organi; ma chi vorrà prendersi la cura di confrontare questa bella opera con le poche cose testè ricordate dell'Organi, ben vedrà quale differenza corra tra le pitture di questo e l'affresco derivante dall'antica chiesa di Schiavonia. Il Cavalcaselle così ne scrive nella sua storia della pittura (vol. 2°, p. 60). " Ci duole che più nulla rimanga di queste pitture (di Schiavonia), tranne l'Adorazione dei Re magi in grandezza naturale, San Pietro, San Girolamo, San Paolo e Sant'Agostino, con tre altre figure e due cavalli. <sup>1</sup> Queste composizioni fanno in questa parte d'Italia più onore alla scuola di Giotto che non tutte insieme quelle del Vasari attribuite agli artisti ora nominati (Guglielmo da Forlì, Ottaviano e Pace da Faenza). Chi vorrà darsi la briga di esaminarle dovrà concedere, che quelle figure con quelle teste e quelle mani disegnate con tanta cura, con quel loro panneggiamento largo e facile, danno alla composizione una certa nobiltà di carattere. Questa opera non è finora stata assegnata a verun artista, ma la storia ricorda un Baldassarre pittore del 1354, il quale si vuole dipingesse molto a Forlì, e il tempo in cui egli visse coincide con quello delle pitture in discorso. „

Ma in quella stessa epoca operava anche Guglielmo, il preteso maestro di Baldassarre, ci si potrà osservare; qual bisogno adunque di dar vita ad un'altra personalità una volta che l'artista non manca appunto in Guglielmo Organi? Certo che il ragionamento non farebbe una grinza se l'opera di cui è parola, non ci mostrasse, come dicemmo, tutt'altri caratteri da quelli che si presentano nelle opere credute anche oggi di Guglielmo. Infatti l'importante avanzo delle pitture di Schiavonia, <sup>2</sup> oltre quella certa nobiltà e correttezza di forme di cui si parla nella storia della pittura italiana, ha il pregio altresì d'una certa grandezza d'insieme ed una larghezza ne' panneggiamenti, ben disegnati e ben coloriti, quali non si riscontrano affatto nelle pitture assegnate all'allievo di Giotto. Quindi caratteristiche individuali spiccatissime, al tutto differenti da quelle di Guglielmo, quali ad esempio le pieghe del manto ripiegato sul braccio, in alcuni suoi personaggi, a larghi cannoni uguali, ripetuti, ben distinti. Così l'artista si ripete e mantieni quasi identico ne' lineamenti e nell'espressione delle figure degli adulti, tra loro perfettamente somiglianti; come anche uguale trovi ne' suoi personaggi alcune forme, quali quelle dell'orecchio, sempre di fronte e col lobo inferiore alquanto piegato. Non senza ragione quindi scrivevamo di non poter seguire l'opinione dell'egregio biografo del Melozzo intorno all'esistenza del Carrari, pittore, ad ogni modo, puramente giottesco, il quale però non può essere considerato quale maestro del grande pittore forlivese, M. Melozzo.

Il Casali lasciò scritto d'aver veduto anche una Sacra Famiglia dipinta dal Carrari, e precisamente presso la famiglia del conte Benedetto Rosetti, di Forlì, raccoglitore di memorie patrie, e da molti anni defunto. Ma noi non ne faremo per ciò solo un caso di fede, tanto più che di essa tavola non trovammo alcuna memoria in nessun altro scrittore forlivese. Giovanni Casali ricorda anche una piccola opera di certo Lattanzio da Forlì, da lui, come la prima, veduta in casa del conte Rosetti; ma neppure di essa ci riuscì di saperne altro; <sup>3</sup> quindi nulla di sicuro.

<sup>1</sup> I cavalli, nel dipinto sono tre, non due, come scrive il valentuomo.

<sup>2</sup> Chissà quanti altri capi d'arte giottesca e dei secoli xv e xvi, andarono perduti nella demolizione della vecchia chiesa, in causa dell'ignoranza di chi vi comandava. Tutta la chiesa era dipinta a fresco, e persino sotto il campanile erano figure, tra cui una *Madonna, della scuola di Giotto*, ed un *San Mercuriale*, anch'esso molto bello per quello che vi rimaneva. Così ci narrano alcuni vecchi, allora presenti alla demolizione del vecchio tempio. Altre poche

cose a fresco, tolte dalla stessa chiesa, si vedono oggi nel primo riposo dello scalone che conduce alla Pinacoteca, tra cui un *San Rocco* ed un *San Sebastiano*, del secolo xv, inoltrato, non senza interesse per la storia dell'arte in Forlì. Sopra il *San Rocco* è una testa di santo che deriva in modo sicuro da quella stessa mano che dipinse il grande affresco proveniente da Schiavonia; avendo gli stessi caratteri, lo attribuiamo al vecchio Carrari.

<sup>3</sup> La Galleria del conte Rosetti fu venduta molti anni addietro, in parte a Roma, in parte qui e al-

### Lattanzio (da Forlì?).

Di questo mediocrissimo pittore, che non sappiamo se meriti il nome d'artista, non se n'avrebbe notizia se egli, che dovette essere contemporaneo di Giovanni Pansecco (l'autore della *Istoria della Madonna del Fuoco*),<sup>1</sup> non avesse dipinta a tempera una tavola ricordata anche dal Marchesi,<sup>2</sup> a mezzo tondo, con la carta ov'è stampata la miracolosa immagine, con sotto gli apostoli e i Misteri dell'Incarnazione. La carta non appare volante sopra il tetto, come i più allora solevano disegnarla, ma fissa nella propria tavoletta di legno dentro la casa di maestro Lombardino, incendiata. In basso varie persone (tredici in tutto) attingono acqua da un pozzo ed altre s'affaticano a spegnere il fuoco. Il pittore vi dipinse sotto questa leggenda in carattere gotico: " E fo nel 1428 a di 4 de febraro. Qui se dimostra como per virtù de nostra Donna bruxando questa casa non gle romase altro che la sua figura in una carta imbrocada in un asse e la qual'è in questa capella e fa molti miracholi. „ Dietro la tavola, che ha la forma di lunetta, leggesi ancora: " Lattanzo famegio di Pansecco dipinse. „ Il carattere è forse del secolo XVII. Quindi chi vorrebbe accertare ch'esso sia il nome vero dell'autore? Questa lunetta stette lungo tempo nella cappella di San Bartolomeo, del vecchio duomo, e in seguito fu posta sopra la porta d'ingresso, internamente, del così detto *Tesoro della Madonna del Fuoco*, nella cattedrale, ove trovasi tuttora. Checchè ne sia, intorno al nome dell'autore, è però d'avvertire che la tavola, senza essere bella, è notevole per l'epoca in cui fu dipinta, e cioè nel 1438, e non nel 1428, come dice oggi l'iscrizione di carattere gotico; poichè nella data, la cifra 2 fu indubbiamente ridipinta qualche tempo dopo, com'è chiaro dalla trasparente cifra 3, visibile ancora sotto il 2, che riuscì di forma più grossolana e diversa dalle lettere e dalle cifre originali, le quali sono più sottili e meglio disegnate. E la ragione di tale cambiamento, o pentimento, sembraci manifesta, pensando al desiderio de' committenti o del divoto pittore, di segnare nel quadro il millesimo nel quale avvenne il miracolo, invece che datare il lavoro con l'anno nel quale fu condotto; più importante essendo la data del miracolo che quella della sua rappresentazione. Ma per noi intanto rimane stabilito che il lavoro appartiene cronologicamente all'anno 1438.

### Pietro Giacomo da Forlì.

Di un altro pittore forlivese di quel secolo, ma ignoto in patria, ove non lasciò alcuna traccia di sé, di Pietro Giacomo da Forlì, abbiamo notizia da un articolo dell'illustre E. Muntz, pubblicato fino dal 29 aprile 1876 nella *Cronique des Arts et de la Curiosité*, e dal Milanese (*Vite del Vasari*, II, 516, n. 3). Da essi apprendiamo, insieme all'epoca precisa nella quale Frate Angelico lavorava nella basilica di San Pietro, e le condizioni alle quali lavorava, anche il nome de' suoi collaboratori. Tra questi è memoria di Pietro Giacomo da Forlì, il quale dovette lasciare il servizio del papa (Eugenio IV), prima ancora della partenza da Roma di Frate Angelico per Orvieto, ove poi dipinse il duomo. Il primo documento del Muntz, estratto dai registri della Camera apostolica e della Tesoreria pontificia, tratta appunto di questo pittore forlivese. Lo riportiamo:

" 1447, 9 maggio.

" A Pietro Jachomo da Furli depintore a lavorato chon frate Giovanni a la chapella di Santo Pietro a di detto fl. tre b. quindici e quali ebe di suo salario di 1° (o: questo) mexe e XVIII di e stato a lavorare cioe se partito dodi XVIII di marzo perfino a di 2 maggio. „

trove. In quella raccolta era anche il quadro ordinato da Pino Ordelaffi, per grazia ricevuta, nel 1465, e che Benedetto Rosetti acquistò il 10 gennaio 1798 per cordialità del conte Francesco di Cesare Albicini, forlivese. (V. BONOLI, vol. II, pag. 183).

<sup>1</sup> V. RECEPUTI BARTOLOMEO, *Istoria della Immagine miracolosa del Fuoco*, data alla stampa in Forlì, solo nel 1686.

<sup>2</sup> S. MARCHESI, *Supplemento*, pag. 376.

Questo per noi oscuro maestro dovette essere pittore di qualche merito se Frate Angelico non isdegnava di tenerlo seco, quale suo compagno di lavoro, anche ammettendo, come osserva il Muntz, che a lui e ai suoi compagni fosse dall'Angelico affidata la parte decorativa della citata cappella, situata non nel palazzo del Vaticano, ma nella basilica di San Pietro.

Codesto Pietro Giacomo, nel 1467 trovavasi anche in Roma, con Agostino da Cesena a dipingere *al palazzo e camera del Tesoriere*. (*Studi e ricerche di A. Bertolotti, Bologna, 1886, pag. 8*).

### Pietro Gentile da Forlì.

Della stessa epoca troviamo appena un cenno di Pietro Gentile, pittore da Forlì, che negli anni 1453-54 fu, insieme a Giuliano di Giacomo da Terni, miniatore, e a mastro Antonio da Orte, pittore, collega a Giovanni da Bologna, al servizio di Nicolò V. (A. Bertolotti, op. cit., pag. 9). Ma neppure di questo Pietro Gentile è altra memoria tra noi, o fuori, che lo ricordi.

L'abate Lanzi lasciò scritto che dal tempo di G. Organi " non mancò forse in città (di Forlì) la successione dei pittori; non mancando in essa pitture anonime da poterne congetturare. „ Noi ci siamo dati cura per vedere se quest'idea del bolognese, gittata là senz'alcuna dimostrazione, potesse avere in sé qualche prova di fondamento sicuro; ma confessiamo che tutti i nostri sforzi riuscirono vani poichè non avemmo la fortuna di ritrovare quel certo numero di pitture anonime di cui esso scrive; nè trovammo ragioni valevoli per abbattere il grandissimo ostacolo del tempo che sarebbe trascorso, ad esempio, tra il più antico pittore, Guglielmo Organi e Baldassare Carrari, il vecchio; il quale, come abbiamo veduto, avrebbe dovuto vivere e operare per circa un secolo se, come asserivano gli storici, lo si doveva proclamare allievo dell'Organi e maestro del Melozzo. Così intorno al pittore Lattanzio si hanno prove talmente incerte da rendere dubbia persino la sua esistenza; quasi nulle infine sono le notizie degli ultimi due citati, Pietro Giacomo da Forlì e Pietro Gentile.

Volemmo aggiungere queste brevi notizie intorno ai pittori del quattrocento in Forlì per meglio completare il nostro lavoro, già preceduto, come s'è visto, da uno sguardo sintetico e in forma sistematica e concisa; allo scopo cioè di presentare notizie riguardanti la storia della pittura forlivese e rispecchianti l'ambiente artistico in cui il Palmezzano crebbe ed operò.

## PROSPETTO CRONOLOGICO

## DELLA VITA E DELLE OPERE DI MARCO PALMEZZANO

1456. Nasce in Forlì da Antonio e da Antonia di Gaspare Bonucci . . . . pag. 188
- Dipinge una *Sacra Famiglia*; oggi al n. 123 della pinacoteca forlivese . . . 270
- Gli è attribuita un'altra tavoletta (n. 115) nella stessa galleria . . . . . ivi
- Dipinge la *Madonna, il Bambino e San Giovanni*, nel Museo Civico di Padova (tav. II). . . . . 272
- Id. il *San Sebastiano*, in Germania . . . . . ivi
1481. Id. la *Vergine fra i Santi Giobbe e Gottardo*, a Bulciago, in prov. di Como . . . . . ivi
- 1487-88. Id. la *Madonna in trono col Bambino Gesù e Santi* (tav. III) per la chiesa di San Biagio in Forlì . . . . . 274
- 1489-91. Id., insieme al maestro, l'*Annunciazione* (tav. VII), per la chiesa del Carmine; nella pinacoteca di Forlì . . . . . 286
1492. Id. la *Natività*, ora nella pinacoteca di Brera, Milano. . . . . 276
1493. Id. la *Madonna col Bambino e Santi* (tavola V), nella stessa galleria . . . . . ivi
- 1494 (?) Id. la *Vergine incoronata e Santi* (tavola VI), id. . . . . 278
1495. Id. *Gesù Crocifisso* (affresco), nella galleria forlivese . . . . . ivi
- Id. *San Giovanni Gualberto*, per la chiesa di San Mercuriale (Forlì) . . . . . 280
- Id. la *Vergine fra i Santi Giacomo e Antonio*; galleria di Forlì . . . . . 281
1497. Id. la tavola col *San Michele* (tav. IX), per le Micheline di Faenza; in quella galleria comunale . . . . . 288
- 1500 (?) Id. *Cristo in croce* (tav. XVII), nella galleria degli Uffizi di Firenze . . . . . ivi
- Id. *Sant'Antonio, San Sebastiano e San Giovanni Battista*, nella galleria di Forlì (tav. X). . . . . 289
- 1500 (?) Dipinge la *Vergine e i Santi Giacomo e Caterina da Siena*, per la chiesa di San Mercuriale (Forlì) . . . . . pag. 290
- Id. la tavola con la figura del *San Valeriano*; galleria di Forlì . . . . . 335
- Id. *San Rocco*, pel duomo di Forlì . . . . . 336
- 1498-1500. Esegue gli affreschi (vedi la lunetta a tav. IV) in San Biagio di Forlì . . . . . 337 e 340
1500. Id. gli affreschi nel vecchio duomo in Forlì, oggi distrutti . . . . . 339
- Dipinge la tavola con la *Vergine e i Santi Agostino e Antonio*, per la chiesa di Castrocaro . . . . . 341
1501. Id. la tavola per la chiesa di Matelica (tav. XI) . . . . . 342
1503. Id. l'*Andata di Gesù al Calvario*, oggi a Berlino . . . . . 344
1505. Id. un'altra tavola per la chiesa di Castrocaro . . . . . 342
1505. Id. a fresco una cappella ad una tavola d'altare, nella chiesa di San Girolamo in Faenza . . . . . 344
- 1505-1506. Id. la *Comunione degli Apostoli*, per la cattedrale di Forlì, oggi in pinacoteca (tav. XII) . . . . . ivi
1505. Id. il *Crocifisso* per gli agostiniani di Forlì . . . . . 346
- Id. l'*Annunciazione*, per la chiesa dei Servi di Forlì, oggi in pinacoteca (Tav. VIII) . . . . . 347
1508. Id. la *Vergine tra i Santi Lucia e Gio. Battista* (Dublino?) . . . . . ivi
- la *Madonna e sei Santi*, tre per lato . . . . . 348
1509. Id. la *Concezione* (tav. XIII), per la chiesa di San Mercuriale di Forlì . . . . . ivi
- Id. la *Fuga in Egitto*, oggi nella pinacoteca forlivese . . . . . ivi

1509. Dipinge la *Presentazione di Gesù al tempio*, id. . . . . pag. 348  
 — Id. il *Presepio*, oggi in casa Martini di Forlì . . . . . ivi  
 — Id. un *San Girolamo*, id. id. . . . . ivi  
 — Id. la *Presentazione al tempio*, oggi nella galleria di Ravenna . . . . . ivi  
 — Id. il *Presepio*, id. id. . . . . ivi  
 1510. Id. la *Madonna in mezzo ai Santi Girolamo e Giov. Battista* (tav. XIV), nella galleria Lateranense (Roma) . . . . . 350  
 1513. Id. la tavola (XV), oggi a Monaco di Baviera . . . . . 352  
 1513. Id. la *Natività*, ora nella Galleria Albicini di Forlì . . . . . ivi  
 1513. Id. la *Presentazione al tempio*, nella stessa galleria . . . . . ivi  
 1513. Id. la *Epifania*, per la chiesa di Rontana . . . . . 353  
 1513. Id. la *Vergine con quattro Santi*, oggi a Dublino . . . . . 355  
 — Id. la *Vergine corteggiata dai Santi Giovanni Battista e Antonio da Padova*; nella galleria Ferniani di Faenza . . . . . ivi  
 1515. Id. una *Sacra Famiglia* (smarrita) . . . . . 356  
 1515. Id. *Cristo in croce, con la Vergine e San Giovanni* (smarrita) . . . . . 357  
 1515. Id. la *Resurrezione di N. S.*, nella regia galleria di Berlino . . . . . ivi  
 1515. Id. la *Madonna fra i Santi Girolamo e Barbara*, id. . . . . ivi  
 — Id. la *Madonna e i Santi Pietro e Giovanni*, nella galleria Weber d'Amburgo. . . . . ivi  
 1515. Id. la *Madonna col Bambino*, nella stessa galleria . . . . . ivi  
 1516. Id. *Sant' Elena*, nella galleria di Forlì. . . . . ivi  
 1516. Id. la *Santa Famiglia* (tav. XVI), nella galleria Albicini di Forlì. . . . . ivi  
 1516. Id. *Giuditta*, presso una signora di Milano . . . . . 357  
 1520 (?) Id. *Gesù morto*, oggi in Roma, presso il comm. Blumensthal . . . . . 358  
 1520. Id. la *Madonna degli Angeli*, per i Francescani di Brisighella . . . . . 455  
 — Id. l' *Incontro della Vergine con Sant' Elisabetta*, nella chiesa di Sant' Antonio Abate di Forlì . . . . . ivi  
 1523. Id. *Cristo benedicente e i Santi Rocco e Sebastiano* (già nella galleria Rasponi in Ravenna) . . . . . ivi  
 1528. Id. lo *Sposalizio di Santa Caterina* (già nella galleria Regoli di Forlì) . . . . . ivi  
 1529. Dipinge *San Girolamo* (Roma?) . . . . . pag. 456  
 1531. Id. *Cristo in Croce con la Vergine, la Maddalena e San Giovanni* (già nella galleria Vallardi di Milano). . . . . ivi  
 1532. Id. la *Sacra Famiglia con i Santi Domenico e Caterina* (smarrita). . . . . ivi  
 1533. Id. l' *Annunziazione*, per la chiesa dei Servi in Forlimpopoli . . . . . 458  
 1533. Id. *San Girolamo*, presso il marchese Paolucci, in Londra . . . . . ivi  
 — Id. *San Girolamo*, oggi nel castello di Sigmaringen . . . . . ivi  
 — Id. il *Battesimo di Gesù*, presso la famiglia Croppi di Forlì . . . . . ivi  
 1534. Id. il *Battesimo di Gesù*, presso il signor Richols a Manchester . . . . . 459  
 1534. Id. *Gesù che porta la croce*, e tre altre figure (già in Firenze) . . . . . ivi  
 — Id. id., nel museo Correr di Venezia . . . . . 460  
 — Id. id., a Crema . . . . . ivi  
 1535. Id. *Gesù che porta la croce* e tre altre figure (tav. XVIII), pinacoteca di Forlì. . . . . 459  
 — Id. id., nella galleria di Faenza . . . . . ivi  
 1535. Id. id., nella galleria Ranghiasci, a Gubbio . . . . . 460  
 — Id. id., nella galleria del palazzo Spada a Roma . . . . . ivi  
 — Id. id., nella stessa galleria . . . . . ivi  
 1535. Id. id., presso il signor Klachzko (Roma). . . . . ivi  
 — Id. id., nel Museo civico di Padova . . . . . ivi  
 — Id. id. nel Museo di Martinengo . . . . . ivi  
 1535. Id. la *Presentazione al tempio*, galleria Lochis (Bergamo) . . . . . 466  
 — Id. id., a Londra, nella vendita Malborough Gallery . . . . . ivi  
 — Id. un *Ritratto d'uomo*, museo Pezzoli, Milano . . . . . ivi  
 — Id. una lunetta con *Cristo risorto* (tavola XXI), chiesa dei Cappuccini, Milano . . . . . 467  
 — Id. *Dio-Padre contornato da cherubini*; (al Monte di Pietà di Roma) . . . . . 468  
 — Id. *San Girolamo*, id. id. . . . . ivi  
 1536. Id. il *Battesimo di Gesù*, nella galleria Albicini di Forlì . . . . . 459  
 — Id. *Gesù che porta la croce*; nella galleria Albicini di Forlì. . . . . 460  
 — Id. id., con due figure soltanto, nella quadreria del conte Domenico Guarini, di Forlì . . . . . ivi

1536. Dipinge un'altra *Sacra Famiglia* (nella galleria del defunto conte Campi, di Forlì) . . . . . pag. 460  
 — Id. una *Sacra Famiglia*, presso i marchesi Paolucci, di Forlì . . . . . ivi  
 — Id. un'altra *Sacra Famiglia* (tav. XXII), Museo di Padova . . . . . 468  
 — Gli è attribuito il ritratto di *Cesare Borgia*, Museo di Forlì . . . . . ivi  
 1537 (?) Id. un frammento con la figura di *San Pietro*, nella galleria Campi . . 460  
 — Id. id., di *San Paolo*, id. . . . . ivi  
 — Id. *Sant'Agostino* (frammento), nella galleria faentina . . . . . 462  
 — Id. *l'Arcangelo Raffaele e il piccolo Tobia*, id. . . . . ivi  
 — Id. *Sant'Antonio abate*, presso la stessa galleria . . . . . ivi  
 — Id. *San Domenico* (?), id. . . . . ivi  
 1537. Dipinge la *Madonna in trono con quattro Santi*, galleria Lateranense (tav. XIX), Roma. . . . . pag. 462  
 — Id. *l'Eterno Padre*, pinacoteca di Forlì. 464  
 — Id. due *candelliere* ed un *sott'altare*, oggi presso il signor G. Amadio, di Forlì. ivi  
 — Id. la *Madonna col Bambino*, nella galleria di Bologna. . . . . ivi  
 — Id. *Gesù morto*, nel Museo del Louvre, Parigi . . . . . 466  
 — Id. (un frammento) la *Morte di San Giovanni Battista*, Forlì . . . . . ivi  
 — Id. *Cristo morto*, nella quadreria del conte Giusti, di Verona . . . . . ivi  
 — Id. *Gesù morto e tre santi* (tav. XX), Museo di Vicenza . . . . . ivi  
 — Id. id., presso il sig. C. Canella, Venezia. ivi  
 1538 (?) Muore in Forlì ed è sepolto nella chiesa di San Domenico. . . 470 e 472

EGIDIO CALZINI.

# L'ANGELO CHE SUONA DEL BARGELLO

## E LA FONTANA DI PERUGIA



Il Museo del Bargello possiede una statua, l'Angelo che suona, cui la critica non è ancora giunta a prescrivere con precisione una data ed una scuola.

Tuttavia questa statua, per lungo tempo ritenuta di scuola pisana, ora dal Museo del Bargello è attribuita ad Orcagna o ad un maestro fiorentino della sua scuola. Credo che questa nuova opinione sia stata emessa per la prima volta dal *Cicerone* del Bode e Burchhardt, che dice: "L'Angelo che suona del Bargello ricorda del tutto la maniera dell'Orcagna."

Io pure mi sono assoggettato a questo modo di vedere, in un articolo pubblicato dalla *Gazette des Beaux arts* il 1° ottobre 1893. In quest'articolo così scrivevo sul carattere di questa statua: "Il senti-

mento di bellezza che ammiriamo negli affreschi dell'Orcagna, è pure posseduto da una statua, dall'Angelo che suona, del Bargello, considerato per molto tempo come una Santa Cecilia, e come opera della scuola pisana, che può stare a petto alle più belle opere fiorentine del secolo xv. Si direbbe un Luca della Robbia con un sentimento più raffinato. Racchiude in sé tutta la finezza e tutta l'abilità del xv secolo, mista ad un sentimento di bellezza nobile e semplice, della quale la Francia e l'Italia hanno dato così perfetti esempi nel XIII e nel XIV secolo. L'opera non è affatto manierata e manca del tutto delle flessioni del corpo, già di moda in Francia. Le pieghe, senza aver la durezza delle epoche primitive, non hanno ancora l'esagerazione delle epoche più avanzate. E non meno ammirabile è l'esecuzione, che si può apprezzare particolarmente sul bel disegno delle mani che tengono il violino e l'archetto. Tutto qui è d'una concordanza perfetta; è il sentimento stesso dell'arte francese nel suo più bel periodo, con quella ricerca più squisita ancora della bellezza, che sembra sia stato il privilegio dell'arte fiorentina."

Lascio inalterate queste poche righe sulla determinazione dei caratteri di quest'opera, ma ora io penso che mi sono ingannato, attribuendolo all'Orcagna. La stessa conseguenza del mio argomento avrebbe dovuto essere di classificarla nella scuola pisana.

Nel confessar ciò che io credo sia un errore, vorrei dire al lettore per qual ragione io mi sono dapprima determinato ad attribuire questa statua alla scuola fiorentina del XIV secolo, e per qual ragione ora penso che debba classificarsi nella scuola pisana del XIII secolo.

Nessuno certo potrà dubitare che questa statua a primo aspetto non abbia l'aria di un'opera pisana. La purezza dello stile, la nobiltà dell'espressione, la posa senza inflessione alcuna del corpo, le belle pieghe del panneggio, l'ampiezza delle pieghe, il lavoro dello

scalpello morbido e largo nello stesso tempo, tutto ciò forma i segni caratteristici dello stile di Nicola da Pisa.

Ma ammesso questo, perchè non attribuire questa statua alla scuola pisana? Perchè ci si trovano diversi caratteri, specialmente un sentimento prezioso e tenerissimo, che non sono comuni nella scuola pisana. Se noi infatti studiamo lo stile di Nicola da Pisa sia nel pulpito del battistero di Pisa, sia nel pulpito del battistero di Siena o nei due battisteri della cattedrale di Lucca, troviamo dappertutto un fare grandioso, una purezza nobile e un po' severa che contrasta colla grazia commovente della statua del Bargello. E d'altra parte nello stile di Giovanni da Pisa, per quello che lo conosciamo nei pulpiti di Pistoia o di Pisa o nella Madonna di Prato, noi troviamo una violenza di movimenti e d'espressione che è proprio l'opposto della calma e della semplicità della nostra statua.

Non trovando in questa statua nè la grandezza di Nicola, nè la foga espressiva di Giovanni, ma al contrario quel carattere grazioso che fiorì a Firenze nel xiv secolo sotto l'impulso di Andrea da Pisa, si finì per classificare questa statua nella scuola del Fiorentino. Bisognava attribuire l'opera ad Andrea da Pisa? Sarebbe stato temerario. Le opere di Andrea da Pisa sono abbastanza numerose, per poter esattamente conoscere il suo stile, e constatare le differenze che lo separano dallo stile dell'Angelo del Bargello.

Il nome d'Orcagna sembrava più favorevole, specialmente se invece di prendere a norma di giudizio le sue sculture, si prendessero i suoi affreschi. L'Angelo del Bargello infatti ha dei grandi rapporti colle belle figure degli angeli e dei santi del Paradiso della cappella Strozzi a Santa Maria Novella. E quanto a me, ritrovando in queste pitture questo misto di nobiltà e di grazia, che dà alla statua del Bargello un carattere di bellezza così eccezionale, io mi ero deciso ad attribuirlo allo stile d'Orcagna.

Ma a confutare questa opinione non si può forse dire con un'infinità di ragioni, che per attribuire l'Angelo del Bargello all'Orcagna, non si debbono consultare le sue pitture, ma piuttosto le sculture? Ora, nelle sue sculture del tabernacolo d'Or San Michele noi troviamo uno stile più duro, dei panneggi dalle pieghe angolose, un fare meno ardito e soprattutto un'ardente ricerca dell'espressione drammatica che si rivela dal movimento generale dell'attitudine e dalla mobilità dei tratti della fisionomia, a un tal punto, che la differenza fra la statua del Bargello e le sculture d'Orcagna sono tali che per attribuire questa statua ad Orcagna bisognerebbe supporre che ad un dato momento egli avesse avuto nel suo modo di scolpire uno stile differente, simile a quello che troviamo ne'suoi affreschi. E noi siamo anche qui nel dominio della pura ipotesi.

La conclusione di questi diversi argomenti è che veramente, per la grandissima generalità dei suoi caratteri, la statua del Bargello appartiene alla scuola pisana, che tutti i principali argomenti sono favorevoli ad attribuirlo a questa scuola, che per l'attribuzione alla scuola fiorentina non si può invocare che il carattere di tenerezza e di dolcezza abituale a questa scuola, ma che d'altra parte nessuno dei grandi nomi di questa, nè quello d'Andrea da Pisa, nè quello dell'Orcagna, possono essere pronunciati con probabilità.

Ebbene, in tutte queste incertezze vi è un accordo possibile. Basta riconoscere che la grazia incantevole, che è il tratto distintivo dell'Angelo del Bargello, non fu l'appannaggio esclusivo della scuola fiorentina e che esso ha esistito nella scuola pisana stessa. È per non avere studiato sufficientemente tutte le manifestazioni di questa scuola, per non aver distinto nettamente le diverse fasi della sua evoluzione, che io ho esitato da principio a classificare l'Angelo del Bargello in questa scuola pisana alla quale appartiene realmente.

Si sarà notato che nella discussione precedente, parlando di Nicola da Pisa, ho citato i pulpiti di Pisa e di Siena che datano dal 1260-1268 e parlando di Giovanni da Pisa ho citato i pulpiti di Pistoia e del duomo di Pisa che datano dal 1300-1310. Ora tra questi due gruppi d'opere vi è un'enorme lacuna; tra il pulpito di Siena di Nicola, terminato nel 1268 e il pulpito di Giovanni a Pistoia, vi è uno spazio di tempo di più di trenta anni. Ed è ciò che spiega del resto come ci son potute essere delle differenze così profonde

tra il pulpito di Siena e quello di Pistoia, e come alla grande nobiltà di Nicola è potuta succedere la foga sfrenata dei suoi figli.

Ora per conoscere l'evoluzione della scuola pisana bisogna sapere ciò che è accaduto durante questi trenta anni, e questa ricerca ci mostrerà che precisamente in quest'epoca lo stile della scuola pisana è stato simile allo stile dell'Angelo del Bargello.

Prima di giungere alla furia di Giovanni da Pisa, lo stile grandioso di Nicola aveva subito una prima evoluzione; esso aveva perduto la sua maestà, la sua fierezza altera, per umanizzarsi ed intenerirsi. Ne abbiamo per testimonianza le opere dei due allievi di Nicola che, anteriori a Giovanni di Pisa, rappresentano precisamente lo stile intermedio successo immediatamente allo stile del capo scuola. Arnolfo di Lapo nella tomba del cardinale di Craye a Orvieto, del 1280, e nel Tabernacolo di San Paolo fuor delle mura in Roma, verso il 1290, e soprattutto fra Guglielmo nel pulpito di San Giovanni fuorcivitas a Pistoia, verso il 1280, hanno dato prova d'una grande dolcezza d'espressione e di una graziosa eleganza di forme. Ma questo stile nuovo apparisce soprattutto in un'opera che è ben superiore a quelle che abbiamo qui citato, opera ben più caratteristica ancora, che fu un avvenimento capitale nella storia dell'arte italiana, perchè fu precisamente l'origine di questo nuovo stile che, ripreso da Andrea di Pisa, divenne il punto di partenza della scuola fiorentina, voglio parlare della fontana di Perugia, scolpita nel 1280.

Questa fontana è ornata da 24 statue che sono precisamente le sorelle di questa statua del Bargello. È la stessa purezza di stile, la stessa unione della grazia e della nobiltà; non si può desiderare analogia più completa, e per quanto si può aver certezza in questa materia, credo poter affermare che la statua del Bargello è dello stesso tipo delle statue di Perugia e che esse appartengono alla stessa data e alla stessa scuola.<sup>1</sup>

La fontana di Perugia è stata terminata nel 1278, come indica un'iscrizione ancora esistente, iscrizione che ci fa egualmente conoscere che questa fontana è opera di Nicola da Pisa e di Giovanni suo figlio. Documenti recentemente scoperti ci hanno fatto conoscere il nome di un terzo artista che ha collaborato a quest'opera: Arnolfo di Lapo.

Quale fu la parte di questi diversi artisti nelle sculture di questa fontana e specialmente nelle sculture delle statuette che sono l'oggetto di questi studi? È abbastanza difficile determinarlo.

Già nel pulpito di Siena fatto qualche anno prima della fontana di Perugia, Nicola aveva associato suo figlio ai suoi lavori. Ma nel pulpito di Siena lo stile di Nicola è così nettamente determinato, l'opera tutta intera porta così manifestamente l'impronta del suo genio, che non si può tutto al più attribuire a Giovanni che una parte nell'esecuzione: la parte d'un aiutante che lavora sotto gli occhi del suo maestro.

A Perugia forse non avvenne lo stesso. Giovanni da Pisa, che non aveva venti anni quando lavorava al pulpito di Siena, ne aveva quasi trenta quando lavorava a Perugia e del resto bisogna notare che qui il suo nome figura vicino a quello di suo padre nell'iscrizione che indica gli autori della fontana.

Le difficoltà nella determinazione di quello che può riferirsi sia al figlio sia al padre, provengono da ciò che le statuette di Perugia sono concepite in uno stile particolare che è ugualmente differente dallo stile di Nicola e dallo stile di Giovanni suo figlio. È questo uno stile di passaggio che può rappresentare tanto l'ultimo termine dell'arte di Nicola, quanto il primo termine dell'arte di suo figlio. In ragione tuttavia della grande bellezza di queste statue, sarei piuttosto inclinato a credere che la parte principale del merito sia dello stesso Nicola.

Le statue che abbiamo studiato non sono le sole sculture che adornano la fontana di Perugia. La decorazione di questa fontana comprende ancora, oltre alle 24 statue del

<sup>1</sup> Si paragoni particolarmente l'Angelo del Bargello con le statue di Perugia *Domina clusii et Domina laci*.

bacino superiore, 50 bassorilievi che decorano il bacino inferiore. Questi bassorilievi, per il loro stile, parrebbero appartenere ad un periodo d'arte più recente che le statuette, e se è più logico di attribuire le statuette a Nicola, sembra d'altronde più verosimile d'attribuire i bassorilievi a Giovanni da Pisa o ad Arnolfo di Lapo.

Ciò che può destar meraviglia è che il nuovo stile inaugurato da questi bassorilievi non sia stato conservato da Giovanni da Pisa nei bassorilievi dei pulpiti di Pistoia e di Pisa. In quei pulpiti Giovanni da Pisa ha religiosamente mantenuto la forma stessa creata da suo padre. Per ritrovare nell'arte lo stile dei bassorilievi di Perugia, bisogna riportarsi alla porta del battistero di Andrea da Pisa ed ai bassorilievi del campanile.

Nella storia della scultura italiana non bisognerebbe dimenticare di notare colla più gran cura il gruppo di bronzo che sovrasta questa fontana. Si sa che i maestri toscani da molto tempo avevano perduta l'arte di fondere il bronzo. Non si trova nessuna opera d'arte in bronzo nella scuola pisana, e quando i Fiorentini vogliono far fondere le porte del loro battistero, sono costretti di far venire operai da Venezia. Così il gruppo di bronzo della fontana di Perugia non è opera di Nicola o de' suoi scolari; è opera d'un maestro di Perugia, Rosso, che ha inciso il suo nome sotto il suo lavoro.

Il gruppo, importantissimo per le sue dimensioni, rappresenta tre giovani donne di grandezza naturale, che, collocate spalla a spalla, reggono dei grifoni; motivo che sarà più tardi ripreso da Germano Pitou nel suo monumento per il cuore del re Enrico II.

Questa fontana, così interessante per le sue sculture, è altrettanto degna di richiamare l'attenzione per la bellezza della sua architettura. A questo riguardo è una delle più belle opere d'Italia, ed io sarei inclinatissimo a considerarla come opera dello stesso Nicola. Ad appoggio di questa congettura potrei invocare lo stile del bacino inferiore, di cui i bassorilievi sono gli uni dagli altri separati da un gruppo di tre colonne accoppiate secondo lo stesso tipo adottato da Nicola nel pulpito di Pisa.

In fine, parlando della fontana di Perugia, io devo dire una parola sulla scelta dei motivi rappresentati, scelta che non costituisce uno dei minori pregi di questa opera d'arte. È la prima volta che noi vediamo manifestarsi in Italia con tanta predominanza l'azione della società civile che s'altea e si sostituisce all'influenza puramente religiosa.

Nicola, nel pulpito di Pisa, aveva rappresentato delle Virtù, delle Sibille e dei Profeti. Nel pulpito di Siena, per la prima volta, aveva fatto un posto alla rappresentazione delle scienze e delle lettere. A Perugia, proseguendo la sua evoluzione, allarga la sua sfera d'azione e seguendo in ciò l'esempio dato dalla scultura francese del secolo XIII, impronta quasi tutti i suoi motivi alla vita civile, non rappresentando più solamente le scienze e le lettere, ma diversi ricordi della storia romana, degli episodi tolti dalle favole di Esopo, e soprattutto i lavori dei mesi e i segni dello zodiaco.

Per il grande interesse di questa rappresentazione mi si permetta di dare l'enunciazione dei motivi figurati tanto delle statue del bacino superiore, che dei bassorilievi del bacino inferiore.

#### I. — STATUE.

1. *Victoria magna*
2. *Sanctus Petrus apostolus*
3. *Ecclesia romana*
4. *Roma caput mundi*
5. *Divinitas excelsa*
6. *Sanctus Paulus doctor gentium*

7. *Clericus beati Laurentii*
8. *Sanctus Laurentius bonum opus operatus est*
9. *Domina clusii ferens granum perusie*
10. *Augusta perusia est fertilis de omnibus bonis*
11. *Domina lacu ferens pisces perusie*
12. *Sanctus erculanus pastor perusinarum*
13. *Clericus proditor sancti erculani*
14. *Sanctus benedictus habens spiritum profetie*

15. *Puella ferens* . . . . .<sup>1</sup>
16. *Nobilis miles domini . ecce agnus dei*
17. *Heulixtes perusinus conditor urbis*
18. *David rex*
19. *Moyses cum virga et lege*
20. . . . . *Matheus de corigia*
21. *Melchisedec sacerdos domini* <sup>2</sup>
22. *Angelus minister nobilis* <sup>3</sup>
23. *Rex Salomon*
24. *Nobilis miles hermannus de Sassoferato.*

II. — BASSORILIEVI.

- |  |  |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Aquarius</i>. Vecchio sedente al fuoco con calice nella sinistra e volatile spennato sopra un piatto nella destra</li> <li>2. <i>Januarius</i>. Vecchia, parimenti al fuoco, con vasi da olio</li> <li>3. <i>Pisces</i>. Pescatore con amo</li> <li>4. <i>Februarius</i>. Venditore di pesci.</li> <li>5. <i>Socius</i>. Garzoncello che con ferro rinettasi dai calli il piè sinistro</li> <li>6. <i>Martius</i>. Potatore</li> <li>7. <i>Taurus</i>. Aprile personificato</li> <li>8. <i>Aprilis</i>. Primavera personificata</li> <li>9. <i>Gemini</i>. Cavaliere</li> <li>10. <i>Maius</i>. Cacciatore del falcone</li> <li>11. <i>Socius</i>. Mietitore</li> <li>12. <i>Junius</i>. Legatore dei covoni</li> <li>13. <i>Leo</i>. Lavoratore che trebbia</li> <li>14. <i>Julius</i>. Lavoratore che spula</li> <li>15. <i>Socius</i>. Coglitore di frutta</li> <li>16. <i>Augustus</i>. Fruttaiola</li> <li>17. <i>Libra</i>. Villano che pesta le uve</li> <li>18. <i>September</i>. Potatore di uve</li> <li>19. <i>Scorpius</i>. Villanello che imbotta</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>20. <i>October</i>. Bottaiolo</li> <li>21. <i>Sagittarius</i>. Bifolco</li> <li>22. <i>November</i>. Seminatore</li> <li>23. <i>Capricornus</i>. Beccaio che sventra un porco</li> <li>24. <i>December</i>. Uomo che trasporta il detto animale</li> <li>25. <i>Leo</i>. Insegna guelfa.</li> <li>26. <i>Grifea</i>. Insegna di Perugia</li> <li>27. <i>Gramatica</i></li> <li>28. <i>Dialetica</i></li> <li>29. <i>Retorica</i></li> <li>30. <i>Aritmetica</i></li> <li>31. <i>Musica</i></li> <li>32. <i>Astronomia</i></li> <li>33. <i>Geometria</i></li> <li>34. <i>Filosofia</i></li> <li>35. <i>Aquilotto</i>. Insegna di Pisa</li> <li>36. . . . . <i>Joannis est scultor hujus operis</i></li> <li>37. <i>Eva decipit Adam</i></li> <li>38. <i>Eva fecit me peccare</i></li> <li>39. <i>Sanson fortis</i></li> <li>40. <i>Sanson. Dalila</i></li> <li>41. <i>Si vis ut timeat leo</i></li> <li>42. <i>Verbera catulum</i></li> <li>43. <i>David</i></li> <li>44. <i>Golia</i></li> <li>45. <i>Romulus</i></li> <li>46. <i>Remulus</i></li> <li>47. <i>Lupa que nutrit Romulum et Remulum</i></li> <li>48. <i>Mater Romuli Remuli</i>. Vestale col cribro.</li> <li>49. <i>Quando Grus evul-</i><br/><i>sit os de gutture</i><br/><i>lupi</i></li> <li>50. <i>Quando lupus co-</i><br/><i>medit agnum sine</i><br/><i>causa</i></li> </ol> |
|--|--|

Termino queste considerazioni sulla fontana di Perugia, facendo voto che al più presto possibile siano fatte fotografie che riproducano i particolari di questa opera così importante, sia per la sua propria bellezza, sia per la sua influenza nell'evoluzione della scuola italiana.

MARCEL REYMOND.

<sup>1</sup> Supp. Holofernem.    <sup>2-3</sup> La figura di Melchisedec e quella dell'Angelo sono moderne.

# NUOVI DOCUMENTI

## Nuovi Documenti

sul monumento di Giulio II.

### I.

(Arch. segreto Vaticano. Divers. Camer. vol. 103, fol. 232-234).

Paulus PP. III.  
Florentin (*sic*).

Cum sicut nobis constat postquam dilectus filius Magister Michaelangelus de Bonarotis civis florentinus unicus et singularis pictor et statuarius alias fe: re: Julio pp. II. predecessori nostro sub certis conditionibus industriam et operas suas locaverat ad fabricationem et structuram sepulcri marmorei quod sibi vivens disponebat et preparabat pro ducatis decem millibus auri de Camera dictoque Julio defuncto testamenti ipsius Julii exeutores summam decem millium ducatorum hujusmodi ad decem et sex mille ducatorum similes et forsitan aliam majorem summam certo modo auxissent ex dictisque sexdecim millibus ducatorum summam octo millium ducatorum similibus ipsi Michaelangelo a nobili viro Francisco Urbini Duce ad quem et exeutores predictos coniunctim vel divisim curam et perfectio sepulcri hujusmodi spectat soluta fuisset et manu operi forsitan appositam Franciscus Urbini Dux vel exeutores predicti cum eodem Michaelangelo concorde — volente et consentiente ac pariter auctoritate pie me: Clemente septimo etiam predecessore nostro ad finem et effectum infradicendum ab omnibus et singulis conventionibus tam inter Julium predecessorem

primo quam successive per ipsos cum dicto Michaelangelo factis et initis ad conventiones et pactiones infrascriptas devenissent inter alia videlicet ipsum Michaelangelum ab omnibus et singulis primo et secundo dictis conventionibus et pactis ac pecuniarum summis supradictis per ipsum habitis quietassent, absolvissent et liberassent, propterquam idem Michaelangelus facere et dare novum modelum seu designum dicti sepulcri ad sui libitum ac etiam sex statuas marmoreas inceptas et nondum perfectas sed sua manu perficiendas et alia quocumque ad sepulturam predictam preparata et etiam infra certum tunc expressum nunc jam diu effluxum terminum summam duorum millium ducatorum similibus computata certa sua domo tunc expressa in extimata, et quod ulterius exponi necesse esset in sepulcrum hujusmodi loco infra quatuor menses sibi in die celebrati contractus hic in Urbe assignando ad debitum finem perducere possit. Pecuniasque ipsas sic exbursandas de tempore in tempus de consensu et voluntate procuratoris dicti Ducis exbursare promiserit et se obligaverit. Prelibatusque Clemens predecessor dicto Michaelangelo qui forsitan ab urbe florentina sine ipsius Clementis licentia abesse non poterat ad Urbem veniendi et in ea standi per duos menses plus vel minus prout ipsi predecessori placeret. Ex qua propter dictas sex statuas opus sepulcri juxta novum designum hujusmodi finiendum in solum vel in parte alij seu alijs licentiam et facultatem concesserat pacto inter ipsos etiam adiuncto quod in eventum in quem ipse Michaelangelus premissa non observaret quietatio predicta nulla et nullius roboris et momenti esset et ipse Michae-

langelus teneatur ad observationem aliarum supradictarum conventionum et si premissa facta non fuissent illa etiam obligatione que in ampliori forma Camere appellatur juramento etiam cum aliis clausolis et cautelis solitis et consuetis adiecta. Cumque successive Clemens prefatus pro decori et ornamento majoris cappelle nostri palatii Apostolici Sixtine nuncupate intendens ad caput altare majus seu supra illud certas picturas fieri preponens ipsum Michaelangelum ad picturam hujusmodi juxta designum cartonum per ipsum factorum evocasset, eidemque ut illi intenderet sepulcri predicti a quocumque alio opere postposito mandaverit prout ex inde citra idem Michaelangelus eidem operi intendit, et nos dicto Clemente sicuti domino placuit de medio sublato ad apostolatus apostolice assumpti indignum reputantes quod tam laudabile et singulare opus picture hujusmodi in venustatem et majestatem dicte Cappelle et totius dicti palatii cedens imperfectum relinqueretur et remaneret eidem Michaelangelo quovis invito et recusanti ut ad perfectionem picture Cappelle predictae ulterius et usque ad illius totalem perfectionem incessanter continuaret vive vocis oraculo mandamus prout etiam de novo et presentium tenore mandamus ne dictus Michaelangelus quod non culpa nec facto suo sed parendo jussionibus et mandatis nostris et ipsius Clementis minime sepulcrum predictum infra tempus conventum perfecit et forsitan alia conventa non observavit nec in observatione et contraventione seu supra incursum aliquarum censurarum vel predictarum aut aliarum ei forsitan penarum tempore precedente vexari seu molestari possit seu possint indemnitate sue providere volentes ac omnes et singulos tam prime cum ipso Julio quam postea cum executoribus, et ultimo cum Procuratoribus predictis ac alias quascumque forsitan et quolibet alio modo initas et inita conventiones et pacta ac quecumque instrumenta desuper celebrata et stipulata nec non quascumque alias tam publicas quam privatas scripturas pariterque omnes et singulas contraventiones et inobservantias ac etiam pecuniarias penas forsitan incursum pro expressas insertis habentes totiusque exprimi et etiam de verbo ad verbum si videbitur inseri posse volentes Motu Proprio Etc. dicimus et verbo Romani Pontificis attestamus dictum Michaelangelum invitum et recusantem ac contradicentem tam per ipsum Clementem dum vixit quam per nos etiam post assumptionem nostram hujusmodi impedimentum retentum et detentum fuisse

et fore et esse, in presentiarumque etiam retineri et impediri ne fabricature et expediture et constructioni sepulcri predicti adimplemento et observationi omnium et singulorum predictorum assistere vel facere aut adimplere seu per se vel alicui perficere potuerit seu voluerit, possit vel valeat, vel possit aut valeat, et insuper pro potiori cautela quatenus forsitan de juris rigore vel alias possit dici convenisset et non observasset nec adimpleret, ipsumque heredesque et successores suosque et quoscumque etiam extraneos ab omni et quacumque contraventione et inobservantia incursumque predictarum in singulis insertis scripturis predictis contentarum et quarumcumque aliarum etiam cujuscumque notabilis summe pecuniarum penarum et forsitan fisco nostro applicatarum penitus et omnino ac generaliter et generalissime specialiterque et specialissime tam quo ad nos quam quoscumque alios quolibet et qualibet cunque interesse habentes etiam si S. R. C. Cardinales essent vel quavis alia ducali vel majori dignitate sive titulo prefulgeant remittimus absolvimus et liberamus itaque a quocumque premissorum omnium vel singulorum occasione in judicio vel extra molestari non possint etiam quacumque, quomodocumque, cuicumque forsitan competente actione contra ipsum vel suos predictos auferentes ac sibi perpetuum silentium imponentes et inhibentes ne de cetero de mandato et impedimento ipsis Clementis et nostra hujusmodi habeat dubitari vel in dubium revocari, eidem Michaelangelo sub majoris excommunicationis et indignationis nostre penis, ipso facto, si non paruerit incurrendis ut premissis cuicumque alteri operi impeditivo quominus intendat comode picture cappelle nostre hujusmodi inhibentes quodque illis obmissis continuaverit et incessanter usque ad totalem perfectionem ibidem laboret, precipimus ac committimus ac mandamus usque ad probandum omnia et singula supradicta presentes etiam literae desuper in forma Brevis expediende in judicio et etiam sufficiant nec ad id alterius probationis adnuncium requiratur vel in contrarium admittatur nec de subreptione obreptione sive intentionis nostrae vel quocumque alio defectu exceptione oppositione vel allegatione impugnari possint, sicque et non aliter nec in contrarium per quoscumque etiam S. R. E. Cardinales, Palatii Apostolici causarum Auditores Presidentes et clericos camere et quoscumque alios iudices judicari sententiarum et diffiniri deberent, sublata eis et eorum irritum et inane decernimus. Non obstante premissis constitutionibus

etiam Urbis sive quarumcumque aliarum etiam florentine civitatum monasteriorumque in quibus forsitan sepulcrum hujusmodi fit et fieri debet ac si fuit s. Benedicti vel alterius ordinis ac juramento roboris regulato de non tollendo jure quesito etc. privilegisque indultis litterarum extendentium, coeterisque in contrarium facientibus non obstantibus quibuscumque cum clausolis oportunitis et consuetis seu necessariis fiat ut petitur A. Et cum absolute a censuris ad effectum et similis per annum et ultra insordisset regula contraria non obstante litterarum extendendi ac de remissione absolute et liberatione ac inhibitione commissione ac mandato predictis in forma gratiosa etc. ac decurso etc. videlicet supra derogationum predictorum ac quod premissorum omnium et singulorum et quarumcumque scripturarum tam publicarum quam privatarum super premissis confectarum ac obligationum et instrumentorum predictorum tenorem etiam cum illorum totali insertione si videbitur aliorumque hic generaliter vel specialiter narrande maior ac verior spirito fieri possit in litteris sue per expressis habeantur et quod presentis supplicationis sola signatura sufficiat ac fidem faciat in iudicio et extra sive alias si placuerit per breve expediri et cum oportuno decreto et ordinatione exequantur pro supra dictos Duce vel executores aut alios quoscumque omnem aliumde forsitan causam vel interesse habentes vel pretendentes ullo unquam in perpetuum contra ipsum Michaelangelum vel suorum predicto quomodolibet quovis modo ratione causa vel occasione super premissis vel aliquo premissorum principaliter vel incidenter lis aut molestia inferrentur quod Camera Apostolica incontinenti ipsum Michaelangelum et suos predictos indemnare et penitus sine danno conservare teneatur et obligatur cum quocumque instantibus sumptibus et expensis propriis quia sic per nos ipsi Michaeliangelo promissimus et ad hoc nos et Sedem Apostolicam obligavimus et nunc obligamus et promittimus, et cum latissimo mandato Camerario Presidentibus et clericis Camere Apostolice quod presentes vel litteras desuper expediendi in Camera Apostolica erogando et desuper omne patentes litteras vel instrumentum etc. cum expressa ypotheca et obligatione omnium bonorum cameralium tam temporalium quam spiritualium prout moris est latissime extendentia, fiat. A.

Datum Rome apud s. Petrum quintodecimo kalen. decembris anno tertio.

## II.

(Arch. Seg. Vat. Divers. 103, fol. 234-235).

Augustinus Etc. Camerarius. Dilecto nobis in Christo Magistro Michaelangelo de bonarotis civi Florentino Pictori scultorique celeberrimo salutem in Domine sempiternam. Romanae Ecclesiae Camerariatus Officio Apostolice Sedis gratia in domino presidentes id potissimum inter coetera hic cure spectare censeatur ut ea quod a Romane Pontifice presertim in favorem personarum de eadem Sede benemeritarum processisse comperimus pro nostre sollicitudinis operam suum debitum consequantur effectum sane pro parte tua nuper exhibita fuit coram nobis in Camera Apostolica quedam papiri cedula in forma Motus proprii S. D. N. Pauli pp. III. manu propria Sue Santitatis signatam tenoris infrascripti videlicet: Paulus papa tertius cum sicut nobis constat anno tertio qua quidem motus proprii cedula ut prefertur nobis presentata et per nos qua decuit reverentia recepta Nobis etiam pro parte tua fuit humiliter supplicatum ut illam in libris dictae Camerae registrari facere ac pro illius executione et observatione nostas hujusmodi et ejusdem Camere litteras juxta et secundum formam ac continentiam et tenorem ejusdem cedulae motus proprii concedere et alias sibi desuper oportune providere dignamur. Nos igitur ipsa motus proprii cedula ac contentis in ea per nos diligenter consideratis debitum reputantes ut firmiter observari debeant ea que Romanus Pontifex ad personarum dicte Sedis obsequiis insistentium securitatem et quietem per tempore conducenda ducit. Valentesque te cujus sublime ingenium singularisque peritia ac docte facilesque manus Picturam et Sculpturam duas eque nobilissimas artes pari modo illustrarunt ac per te ad priscam extimationem restitute fuerunt, horum ac alia et virtutum quibus te illarum largitor Altissimus illustravit intuitu gratioso favore complecti ac tue tuorumque indemnitati in premissis oportune providere dignemur. Supplicationibus tuis hujusmodi utpote juxtis inclinati De mandato et auctoritate etc. ac ex decreto Etc. preinsertam Motus proprii cedulae acceptantes et admittentes, in librisque praefate Camere registrari mandamus illas ac omnia et singula in ea contenta et inde secuta quaecumque tenore presentium quatenus opus sit plene ac perpetue firmitatis robur obtinere ulterioresque effectus suos sortiri et ab omnibus in-

violabiliter observari debere, censemus et decernimus, et nihilominus pro potiori cautela tua ac heredum et successorum tuorum pro tua eorumque indemnitate, premissorum omnium et singulorum in preinserto motu proprio contentorum omnimodam observationem per omnibus et singulis in motu proprio preinserto hujusmodi expressis et contentis ac narratis quam quocumque alio dato et facto prefate Camere quam quorumcumque aliorum nunc et per tempore interesse habentium vel pretenduntium promittimus et pollicemur tibi propterea ac heredibus et successoribus tuis predictis omnia et singula ac quacumque ipsius Camere bona mobilia vel immobilia presentia et futura ubi vis existentia presentium tenore etiam specialiter expresse hypothecamus et obligamus eandem Cameram ad te tuosque predictos ab omnibus et singulis ac quibuscumque, damnis interesse et expensis signe vel quas premissorum occasione quomodolibet pati indemnitate et sine damno relevari teneri volumus et obligatam esse, quocirca omnibus et singulis officialibus et justitie ministris S. R. E. non subiectis sub excommunicationis, subiecti vero sub ejusdem excommunicationis et mille auri ducatorum ac aliis arbitrij nostri penis harumdem serie precipimus et mandamus quatenus preinsertas nostras hujusmodi litteras tibi tuisque predictis perpetuo et juxta illarum formam observent et quantum in eis fuerit observari mandent et faciant cum effectu non permittens te nec tuos predictos contra ipsarum vim seriem et tenorem ullo modo vel colore quesito realiter aut personaliter inquietari molestari vel perturbari contradictores per censuras Ecclesiasticas et pecuniarias penas eorum arbitrio infligendas et moderandi appellatione postposita compescendo invocato etiam etc. Nos ex nunc irritum decernimus et inane quicquid tecus quavis auctoritate scienter vel ignoranter contingat attemptari non obstantibus omnibus iis que prefatus SS. D. N. papa in preinserto motu proprio voluit non ostante. In quorum fidem. Dat. Rome die xi mensis xbris. 1536 Pontif. Pauli III anno tertio.

## III.

(Arch. Seg. Vaticano Divers. Cam. Vol. 110, fol. 48-49).

Guido Ascanius Sforzia S. R. E. Camerarius.  
Dilecto Nobis in Christo Michaele angelo de Bo-

narotis patritio florentino salutem. Exhibuisti nuper in Camera Apostolica quasdam SS<sup>mi</sup> D. N. D. Pauli divina providentia pape tertii in forma brevis, anulo piscatoris signatas super concessione passus padi prope placentiam per eundem SS<sup>mi</sup> D. N. tibi facta quarum tenore sequitur et est talis videlicet a tergo dilecto filio Michelangelo de Bonarotis patritio florentino, intus vero Paulus pp. tertius. Dilecte filii salutem et apostolicam benedictionem. Cum fe. re. Clementis pp. VII. immediatus predecessor noster primo et deinde nos tibi pro depingendo a te pariete altaris cappelle nostre pictura et istoria ultimi judicij ad laborem et virtutem tuam quam nostrum seculum ampliter exornas remunerando et satisfacendo introitum et redditum mille et ducentorum scutorum auri annuatim ad vitam tuam promissimus prout etiam promittimus per presentes. Nos ut dictum opus a te inchoarj ceptum prosequaris et perficias passum padi prope Placentiam quem quondam Jo. Franciscus Beula dum viveret obtinebat cum solitis emolumentis jurisdictionibus oneribus ponderibus suis pro parte dicti introitus tibi promissi videlicet pro sexcenta scutorum auri quot ipsum passum annuatim redere accepimus nostra promissione quod ad reliquorum sexcentuum scutos firma remanente ad vitam tuam auctoritate apostolica tenore presentium tibi concedimus, mandantes Vicelegato nostro Gallie Cispadane nunc et pro tempore existenti ac dilectis filiis anziani et Comunitati dicte civitatis Placentiae ac aliis ad quos spectat ut te vel Procuratorem tuum pro te in possessionem dicti passus ejusque exercitij admittant et admissam teneantur, faceantque hujusmodi nostra concessione vita tua durante pacifice frui et gaudere. Contrariis non obstantibus quibuscumque. Dat. Rome apud s. Marcum sub anulo piscatoris die 1<sup>a</sup> 7bris 1535. pontificatus nostri anno primo "Blosius", Indeque nobis humiliter supplicasti ut illas admittere in libris camere apostolice registrari facere ac litteras patentes desuper tibi concedere ac alias tibi desuper oportune providere dignaremur, Nos ad personam tuam meritis virtutibus insignitam debitum respectum habentes tuis in hac parte supplicationibus inclinati de mandato SS<sup>mi</sup> D. N. pp. vive vocis oraculo super hoc nobis facto, et auctoritate nostri Camerariatus officij ac ex decreto desuper in Camera Apostolica facto predictas litteras omni qua decuit reverentia admitemus et illas in libris Cam. Ap. registrari mandantes pro illarum debita exeqtione Rvdo Dño Vicelegato Gallie Cispadane ac antianis et Comunitati Civitatis Pla-

centie ceterisque ad quos spectat et spectare poterit in futurum, et cui seu quibus preinserte litterae ac patentes nostre exhibite et presentate fuerint harum serie mandamus quatenus te vel procuratorem tuum in possessione dicti passus cum illius exercitio juxta formam dictarum preinsertarum litterarum inducant et admittant, inductumque et admissum manuteneant et defendant, ipsoque passu et illius fructibus pacifice frui et gaudere promittant et quovis modo te, vel pro te agentes non impediant nec molestant sub excommunicationis et aliis nostri arbitrij penis et nihilominus irritum decernimus et inane quidquid in contrarium con-

tingerit attemptari. In contrarium facientibus non obstantibus quibuscumque.

Dat. Rome in Cam. Ap. die nona Mensis Maij 1538 pontif. nostri anno quarto.

B. Vicecamerarius

A. Thesaerarius

Visa Jo. Gaddus Ap. Cam. Decanus

Ces. Ap. Cam. clericus

Fede. Tudertinus clericus

Bal. er de Piscia clericus

Jo. Della Casa clericus

Cappellus (Notarius).

FRANCESCO CERASOLI.

# RECENSIONI

---

SAMUEL BUTLER. *Ex voto. Studio artistico sulle opere d'arte del S. Monte di Varallo e di Crea.* Edizione italiana tradotta dall'inglese per cura di Angelo Rizzetti. Novara, tipo-litografia dei Fratelli Miglio, 1894.

Un bel regalo per gli ammiratori delle opere d'arte dei Santuari di Varallo e di Crea fu davvero fatto in quest'anno dal cav. Angelo Rizzetti, che con cura diligente seppe tradurre dall'inglese il libro: "Ex voto an account of The Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo Sesia with some notice of Tabacchetti's Remaining work at the Sanctuary of Crea by Samuel Butler. — London, Trübner et Co. Ludgate Hil, 1888. „

Il libro del Rizzetti però non è una semplice traduzione, e ciò accresce di molto il suo pregio.

Suole il Butler recarsi ogni anno a passare qualche mese della stagione estiva in Varallo, ivi tutto dedicandosi al culto di quei monumenti. Gli vien dato perciò di fare sovente importanti scoperte di documenti, di arguire nuove prove relative or a questo or a quell'altro artista, grazie anche agli *ottimi suoi alleati*, com'egli li chiama, Minina, Negri, Arienta ed altri. E tali documenti ci auguriamo di veder presto pubblicati. Il Rizzetti quindi ha fatto precedere alla sua traduzione

due brevi prefazioni dell'autore, che accennano appunto ai nuovi rinvenuti documenti, i più importanti dei quali riflettono l'intessante artista Tabacchetti, al quale il Butler si è ora più specialmente dedicato.

Il libro è anche arricchito e reso vieppiù interessante da molte tavole riproducenti i migliori capolavori del Santuario di Varallo, fra cui alcuni di non secondaria importanza. Vanno citate: la *Pianta della cima del Monte; Progetto di Pellegrino Pellegrini Tibaldi*; alcuni studi sui ritratti di artisti e personaggi diversi che si rinvengono nelle cappelle; e soprattutto le tavole illustrative delle opere del Tabacchetti esistenti al Santuario di Crea. Notizie nuove e nuove osservazioni critiche sempre pregevoli, per quanto qualche volta si possa dissentire dall'autore, si trovano pure qua e là nel libro, il quale, grazie alla usata genialità di scrivere degli Inglesi, contiene anche indicazioni pratiche, che al forastiero visitatore possono essere di grande utilità. Molto bene perciò potrebbe esso libro chiamarsi: *Vade-mecum dei visitatori dei Santuari di Varallo e di Crea.*

A. M.

## CRONACA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Finalmente si è cominciato a dare assetto alla Galleria Nazionale Moderna; c'è poco però da lusingarsi che la sistemazione definitiva si compia presto, perchè sinora manca affatto un concetto informatore. Ci piace intanto che l'ingresso alla Galleria sia ora sul prospetto del palazzo, e che vi si paghi una tassa, per la ragione che nei dodici o tredici anni in cui la raccolta di opere d'arte è stata aperta gratuitamente, non si è mai avuto un numero discreto di visitatori; era dunque inutile una simile eccezione, che in fondo annetteva una certa inferiorità al confronto delle altre Gallerie governative.

I quadri e le statue sono collocati ancora nel massimo disordine; evidentemente non c'è stata nemmeno l'intenzione dell'ordine, e ciò è scusabile se al più presto si vuol procedere alla sistemazione definitiva. Ed è proprio un peccato che tante opere d'arte d'insigne valore debbano rimanere a lungo poco note agli studiosi e quasi del tutto ignote al pubblico. Crediamo del resto, che di una tal sistemazione manchi per ora non solo la possibilità pratica, ma difetti pure il menomo criterio. Poichè infatti, anche per un collocamento precario, non c'è ragione di mettere insieme le opere finite con gli studi e gli abbozzi, e porre, per esempio, un quadro recentissimo, come quello di Alessandro Milesi, *La colazione del gondoliere*, giusto sotto un quadro di stile accademico-romantico, eseguito dal Mussini mezzo secolo prima. Nè si capisce come mai in una sala, dove si ammirano quattordici o quindici sculture, marmi o bronzi accarezzatissimi, trovino posto il bozzettone di Vincenzo Gemito, *Bruto*, pregevole terracotta, mentre dello stesso autore la Galleria possiede in altro luogo due piccoli bronzi che sono due gioielli elettissimi, *Il pescatore di Santa Lucia* e il *Ritratto del pittore Meis-*

*sonier*. Citiamo questi soli fatti, perchè ci pare che bastino a provare il nostro assunto, ma potremmo seguitare un pezzo.

È notevole intanto che almeno due delle molte sale sieno già sistemate: la prima è quella dove sono i trecento studi di Filippo Palizzi, dono del venerando autore; l'altra è quella dove sono schierati i disegni a penna di Luigi Sabbatelli, raccolta non destituita d'interesse.

Speriamo che presto sia ordinata egualmente una terza sala per il lascito del Celentano. Siccome però gli studi del Celentano sono in assai minor numero, crediamo si vorrà metter loro insieme qualche altro gruppo di lavori incompiuti o di bozzetti, dei quali la Galleria è già ricca. Ve ne sono di artisti contemporanei a Bernardo Celentano, cioè di Cesare Fracassini e di Federico Faruffini; e ce n'è di pittori più vicini a noi, morti in questi ultimi anni, come Nicola Barabino, Modesto Faustini, Luigi Serra e Alfredo Ricci.

Pur troppo, lo ripetiamo, il giorno in cui la Galleria sarà veramente ordinata, è forse ancora molto lontano; ma siccome la principal causa di questo ritardo tuttavia indefinito è l'angustia dello spazio, crediamo si dovrebbe procedere prima di ogni altra cosa a un ampio scarto. Opere d'altissimo pregio non ne mancano fra le già acquistate; vi abbondano poi quelle di merito meno eccezionale, ma pure indiscutibile; molte ve ne sono le quali hanno valore storico se non di mera arte; perchè dunque ingombrare con lavori puerili, insignificanti, spropositati, le sale insufficienti alla collocazione dei buoni quadri e delle buone sculture? Aggiungiamo inoltre, che, se una parte del patrimonio della Galleria è ancora nel salone del Collegio Romano, o al Ministero dell'istruzione pubblica, o altrove, anche fuori di Roma, o ad or-

namento o in deposito, perchè in questi luoghi non si raccoglie quel che val meno, togliendone quel che val più e collocandolo subito nella Galleria stessa, in surrogazione degli scarti?

Per raggiungere questo scopo, certo è necessario qualche grave sacrificio di denaro e di lavoro; ma quando si è iniziata un'Istituzione di tanta importanza e di vivente carattere nazionale, quando già molto si è speso, quando infine si ha la fortuna di non avere speso invano, poichè è innegabile che la Galleria possiede opere bellissime, l'economia, meglio che nel risparmio immediato del denaro e del lavoro, può e deve consistere nel far sì che denaro e lavoro rechino il maggior profitto possibile.

\* \* \*

Il pittore Lorenzo Valles, decano della colonia artistica spagnuola in Roma, ha compiuto una tela decorativa per un salotto del principe Odescalchi. In questa tela egli ha ripetuto, sviluppandolo, un suo quadro rappresentante le feste date in Roma nel cortile del cardinal Riario all'annuncio della presa di Granata. Il Valles ha dipinto a finto

arazzo, ottenendo il migliore effetto col metodo più semplice, cioè diluendo il colore a olio in essenza di trementina e pennelleggiando come per l'acquarello, senza mai corpo.

Il cardinal Riario, all'epoca dell'ultima disfatta dei Mori in Andalusia, non possedeva ancora lo stupendo palazzo detto della Cancelleria e attribuito a Bramante; abitava invece là dove ora sorge il palazzo Altemps. Il Valles, non potendo per la sua scena giovarsi del sontuoso cortile di questo ultimo edificio, perchè esso è posteriore alla vittoria di Ferdinando il Cattolico, cercò lungamente e trovò infine un altro cortile di modesto e buono stile quattrocentesco in un'oscura casa di Trastevere; lo svolse secondo i bisogni della composizione, vi aggiunse un loggiato in carattere, e riuscì in tal modo a dare il fondo conveniente alla festa cerimoniale ch'ei doveva rappresentare.

Il quadro, o meglio il finto arazzo, è dipinto con sobrietà e cura intelligente, decorativo senza sfarzo, grato piuttosto a chi lo esamina anzichè a chi vi cerca un effetto di primo sguardo.

U.

: 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.*

---

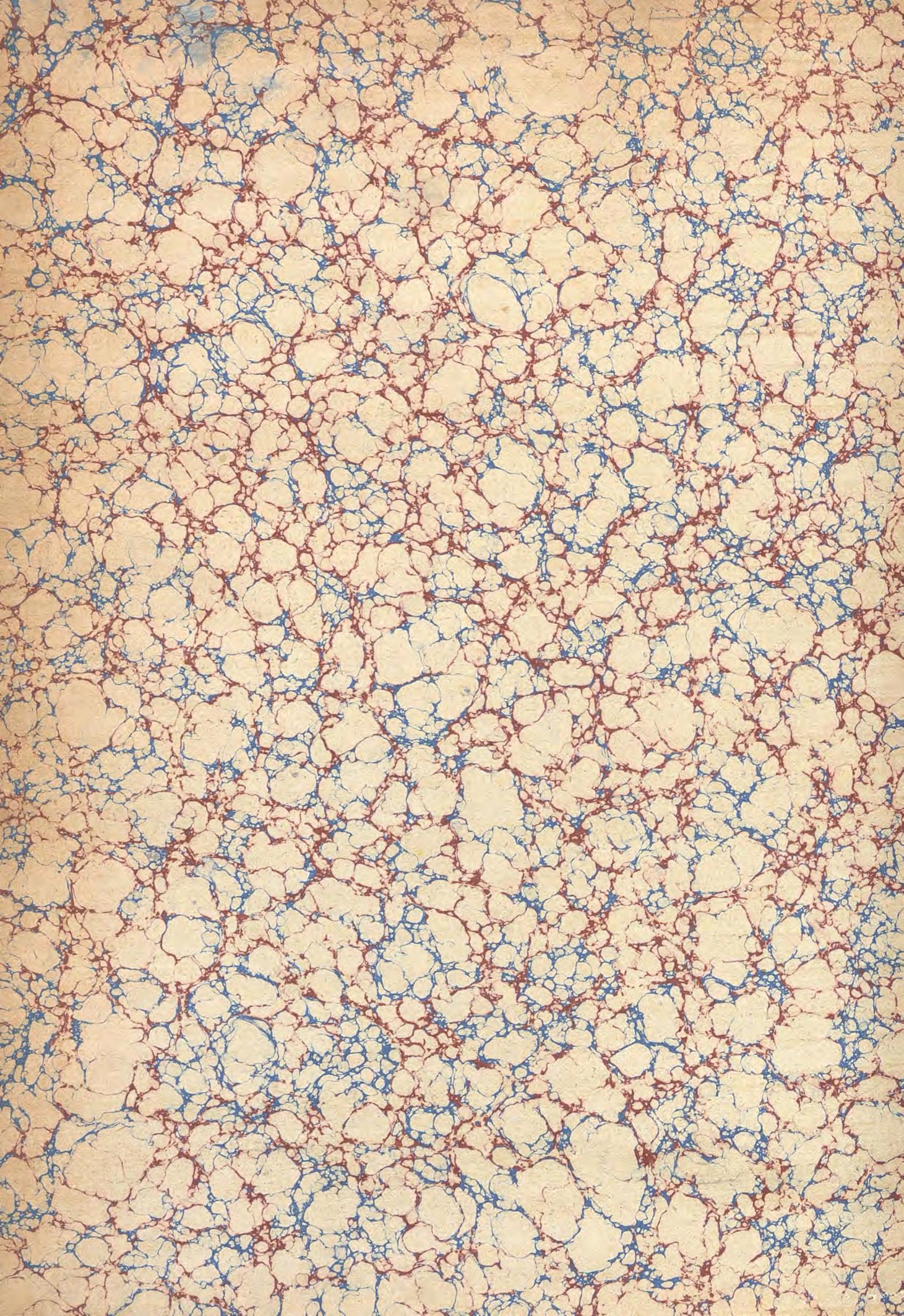
DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

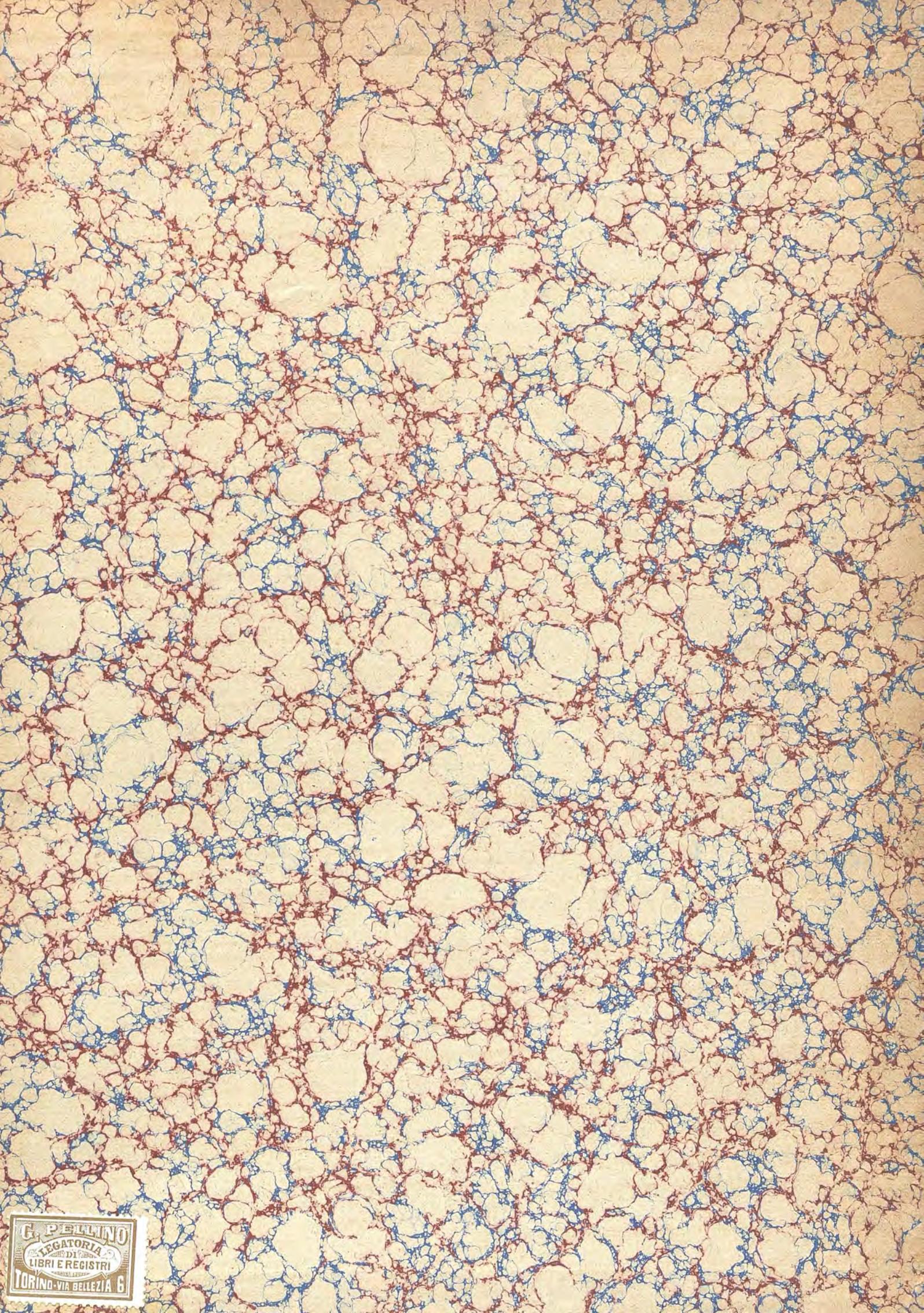
---

1866









G. PELLINO  
LEGATORIA  
LIBRI E REGISTRI  
TORINO - VIA BELLEZIA 6

