LEGATORIA DI LIBRI
G. PELLINO
TORINO
VIA BELLEZIA, 6

POLITECNICO DI TORINO
BIBLIOTECA

ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE

SERIE SECONDA

Pa.
424

BIBLIOTECA POLITECNICO DI TORINO

ARCHIVIO

STORICO

DELL'ARTE

DIRETTO

DA

DOMENICO GNOLI

SERIE SECONDA – ANNO III – 1897

POLITECNICO DI TORINO
INVENTARIO N. 34828
BIBLIOTECA CENTRALE

ROMA
DANESI, EDITORE

M DCCC XCVII

INDICI

I.

SOMMARI DEI FASCICOLI

Fascicolo I.

Studi leonardeschi: Influenza di Leonardo da Vinci sulla scuola fiorentina e sulla scuola tedesco-fiamminga, **Eugenio Müntz.** — La chiesa del Santo Sepolcro in Milano, **Paolo Fontana.** — Le opere d'arte di Spello (*continuazione e fine*), **Giulio Urbini.** — Un monumento romano ricomposto sulla via Nomentana, **Giacomo Boni.** — L'invetriata di Sant'Antonio di Padova nella Basilica di San Francesco d'Assisi, **C. de Mandach.**

Recensioni: *Carl Cornelius,* Jacopo della Quercia, eine kunsthistorische Studie, **C. de Fabriczy.** — *Marcel Reymond,* Le buste de Charles VIII, par Pollaiuolo (Musée du Bargello), et le tombeau des enfants de Charles VIII (Cath. de Tours), **Paolo Fontana.**

Miscellanea: Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal *Bollettino ufficiale* del Ministero della pubblica istruzione, **G. F.**

Fascicolo II.

Giovanni Morelli e la critica moderna, a proposito della nuova edizione italiana delle sue opere, **Gustavo Frizzoni.** — Un'arca del Quattrocento nel Duomo di Borgo San Donnino, **Federico Hermanin.** — La regia Pinacoteca di Torino, **Emil Jacobsen.** — Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso, **Gerolamo Biscaro.**

Nuovi documenti: Documenti su Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso, **Gerolamo Biscaro.**

Recensioni: Italienische Sculpturen aus den Königlichen Museen zu Berlin, mit erklärendem Text von der Direction der Sammlung, **C. de Fabriczy.** — *Corrado Ricci,* La R. Galleria di Parma. — *Diego Sant'Ambrogio,* Le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia — *A. De Nino,* Escursione artistica nel bacino dell'Orte. — *Marcel Reymond,* Caractère italien de la façade de St-Antoine (Isère) et sculptures de le Moiturier — *Adolfo Venturi,* Gentile da Fabriano e il Pisanello, **Paolo Fontana.**

Miscellanea: Il monumento a Donatello in San Lorenzo di Firenze, **Enrico Lusini.** — Appendice al mio studio sulle Gallerie Brignole-Sale Deferrari a Genova, **Emil Jacobsen.** — Un artista di Atri nell'Abruzzo, **A. de Nino.**

Fascicolo III.

L'architettura ionica in relazione a quelle dei popoli ariani dell'Asia anteriore, **A. Nardini Despotti Mospignotti.** — La Regia Pinacoteca di Torino, **Emil Jacobsen.** — La chiesa e il convento di San Giovanni in Monte a Bologna, **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Nuovi documenti: La chiesa e il convento di San Giovanni in Monte a Bologna, **Francesco Malaguzzi Valeri.**

Recensioni: *Marcel Reymond,* La sculpture florentine - Les prédécesseurs de l'école florentine - La sculpture florentine au XIV^e^ siècle, **G. F.** — Kunsthistorische Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses. Die Gemälde Galerie - La peinture en Europe - Venise, **G. F.**

Miscellanea: Una rettifica rispetto ai giudizi di Giovanni Morelli, **Gustavo Frizzoni.**

Rivista delle riviste, **Federico Hermanin.**

Fascicolo IV.

Gli affreschi dell'oratorio dell'antico Collegio fondato dal cardinale Branda Castiglioni in Pavia, **Giulio Carotti.** — Chi era il padre di Matteo Sanmicheli, **Alessandro Vesme.** — Van Dyck a Genova, **Carlo Menotti.**

Nuovi documenti: L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI, **F. Malaguzzi Valeri.**

Recensioni: *Marcel Reymond,* Les Della Robbia, **Gustavo Frizzoni.** — *Luca Beltrami,* La battaglia di Pavia, **V. F.**

Fascicolo V.

Allegoria della *Primavera* di Sandro Botticelli (Saggio di una nuova interpretazione), **Emil Jacobsen.** — I disegni italiani della raccolta Malcolm, **Carlo Loeser.** — Van Dyck a Genova (*continuazione*), **Mario Menotti.**

Recensioni: *Gustave Gruyer,* L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este, **G. F.** — *Julius von Schlosser,* Die ältesten Medaillen und die Antike, **C. de Fabriczy.**— *Diego Sant'Ambrogio,* Un disperso monumento pavese del 1522 nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso, **C. de F.**

Fascicolo VI.

Vittore Carpaccio, **Gustav Ludwig.** — Van Dyck a Genova (*continuazione e fine*), **Mario Menotti.**

Recensioni: *J. B. Supino,* Beato Angelico, traduit de l'italien par M. J. De Crozals. Florence, Alinari, 1898, **Gustavo Frizzoni.** — *Künstler-Monographien* - XXV. Ghirlandajo, von *Ernst Steimann* - XXVI. Botticelli, von *Ernst Steimann.* Bielefeld & Leipzig, Velhagen & Klasing, 1897, **C. de Fabriczy.**

Miscellanea: Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nell'anno 1896 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania, **C. de Fabriczy.**

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Pag.

1. Disegno di Leonardo conservato nella Biblioteca di Windsor 2
2. *La Vergine al Magnificat,* del Botticelli (Regia Galleria degli Uffizi, Firenze) 3
3. Schizzo di Madonna, del Botticelli (National Gallery) 4
4. Spettatore dell'adorazione dei Magi, di Filippino Lippi (Museo degli Uffizi) 4
5. Disegno di Luca da Leida (British Museum) 9
6. Pianta della chiesa del Santo Sepolcro in Milano 12
7. Schizzo iconografico della cripta nella chiesa del Santo Sepolcro 12
8. Tavola del Pinturicchio nella chiesa di S. Andrea Apostolo (Spello) 19
9. Croce capitolare, attribuita a Paolo Vanni, nella chiesa di San Lorenzo (ivi) 30
10. Arco d'ingresso della fortezza (ivi) 33
11. Chiesa di Santa Maria di Vallegloria (ivi) . 35
12. *L'Epifania,* attribuita al Pinturicchio, nella chiesa di San Girolamo (ivi) 38
13. *L'Epifania,* del Pinturicchio, in Santa Maria Maggiore (ivi). 39
14. *Lo Sposalizio della Madonna,* nella chiesa di San Girolamo (ivi) 40
15. Monumento romano ricomposto sulla via Nomentana (Roma) 57
16. L'invetriata di Sant'Antonio di Padova, nella basilica di San Francesco d'Assisi 60
17. Il sultano del Marocco che manda al supplizio i missionari francescani - Dettaglio (ivi) . . 61
18. Antonio che lascia i canonici di Coimbra per vestire l'abito francescano - Dettaglio (ivi) . 63
19. La predica ai pesci - Dettaglio (ivi). . . . 64
20. San Francesco che appare al Capitolo durante la predica di Sant'Antonio - Dettaglio (ivi) . 65
21. La predica contro l'avarizia — Sant'Antonio che guarisce il piede d'un giovane - Dettaglio (ivi) 66
22. Sant'Antonio afferrato alla gola dal demonio - Dettaglio (ivi). 67
23. *La Vergine cucitrice,* di Giovanni Cariani (Regia Galleria d'Arte antica in Roma) 76
24. Busto del senatore Giovanni Morelli, di Lodovico Pogliaghi (R. Pinacoteca di Brera in Milano) 77
25. *La Sacra Famiglia,* del Correggio, già attribuita al Beato Angelico (Chiesa di Sant'Alessandro a Brescia) 84
26. *L'Annunciazione,* attribuita al Beato Angelico (ivi) 85
27. *Madonna col Bambino,* già attribuita a B. Zenale, del Borgognone (Galleria Lochis a Bergamo). 86
28. *Noli me tangere,* di Fra Bartolomeo (Galleria del Louvre). 88
29. Ritratto in profilo, di Ambrogio de Predis (Galleria degli Uffizi) 91
30. *Madonna col Bambino e angeli,* di Marco Basaiti (R. Galleria di Berlino) 93
31. *La Vergine* in mezzo a Santi e alla Famiglia Sforza (R. Pinacoteca di Milano) . . . 95
32. *Sacra conversazione,* di Boccaccio Boccaccino (R. Pinacoteca di Venezia) 97
33. *Madonna col Bambino e due Pastori,* dello stesso (R. Galleria di Modena) 99
34. *Madonna col Bambino e San Sebastiano,* del pseudo-Boccaccino (ivi). 101
35. *Santa Famiglia,* dello stesso (proprietà Leone Fontana, Torino). 102
36. Un'arca del Quattrocento (Duomo di Borgo San Donnino) 105
37. Monumento a Giacomo Stefano Brivio (Basilica di Sant'Eustorgio, Milano). 107

Pag.

38. *Il presepio,* di Giovanni Antonio Amadeo (Museo Archeologico, Milano) 110
39. Parte superiore della porta che immette nel chiostrino (Certosa di Pavia) 111
40. *La Vergine in gloria,* di Macrino d'Alba (Galleria Reale, Torino) 115
41 *La Vergine e Santi,* di Defendente De Ferrari (ivi) 117
42. *Lo Sposalizio di Santa Caterina,* dello stesso (ivi) 119
43. *La Vergine col Figlio e Santi,* di G. Giovenone (ivi) 121
44. *Gesù sulla Croce,* di Gaudenzio Ferrari (ivi) . 123
45. *L'Arcangelo Raffaele e Tobia,* del Pollajuolo (ivi) 127
46. *Il deposito di Croce,* di Francesco Francia (ivi) 129
47. *Madonna col Figlio,* di Bartolomeo Vivarini (ivi) 133
48. *Madonna col Figlio,* di Giovanni Bellini (ivi) 135
49. Monumento al vescovo Giovanni, di Pietro Lombardo (Duomo di Treviso) 145
50. Monumento a Donatello (Chiesa di San Lorenzo, Firenze) 162
51. L'edifizio licio desunto dalle tombe rupestri . 167
52. Case dei contadini nel Mazenderan 171
53-57. Origine del capitello bicefalo persiano . . 173
58-61. Capitelli bicefali e colonne persiane . . 174
62. Tombe rupestri di Nakse-i-Rustem (Persia) . 175
63. La sala ipostila di Serse a Persepoli. Modificazioni al restauro di M. Ch. Chipiez . . . 177
64. Tomba rupestre licio-ionica 178
65. Capitello del Didimeo di Mileto 179
66-67. Capitelli volutili 179
68-71. Colonne a capitelli volutili 180
72. Capitello dell'edicola seniluntina 189
73. Disposizione cruciforme della trabeazione protoionica negli angoli dell'edifizio periptero . 189
74-75. Capitelli cruciformi 191
76-77. Capitelli a volute quadrifronti (Figalia, tempio di Apollo). 191
78. Capitello cruciforme di Pompei 192
79. Schema ipotetico dell'ordine protoionico (costruzione mista) 192
80. Tempio di Erettèo - Dettaglio 197
81. Tempietto della Vittoria Aptera - Dettaglio . 198
82. Loggetta del Pandrosio 199
83. *La Crocifissione* (Galleria Reale di Torino) . 207
84. Prateria con vacche, di Carlo Potter (ivi) . 213
85. San Giovanni in Monte (Bologna). 224
86. Interno della chiesa di San Giovanni in Monte 225
87. *Madonna col Bambino,* già attribuita a B. Zenale (Galleria Lochis, Bergamo) 246
88. La piccola lapide che ricordava, nel Collegio Castiglioni di Padova, il decesso del suo fondatore. 251

Pag.

89. L'affresco della Resurrezione (ivi). 253
90. Particolari della Resurrezione: primo soldato di sinistra (ivi) 254
91. Particolari della Resurrezione: il secondo soldato di sinistra (ivi) 256
92. Particolare di uno degli affreschi della cappella Portinari a Sant'Eustorgio in Milano . 257
93. Altro particolare di uno degli affreschi della cappella Portinari 259
94. Particolare dell'affresco della Resurrezione: i due soldati caduti a destra (Collegio Castiglioni a Pavia). 261
95. Altro particolare (ivi) 262
96. Una mano del primo dei soldati caduti a destra (ivi) 263
97. Una delle quattro mensole angolari, a piramide rovescia e uno dei capitelloni dipinti (ivi) 265
98. La decorazione della volta (ivi) 267
99. Particolari della decorazione della volta (ivi) 269
100. Icona del Santissimo Sacramento (Duomo di Chieri) 277
101. Lapide di Anna Ligotti (Duomo di Moncalieri) 279
102. Antonio Van Dyck 281
103. Lo stesso. Autoritratto (Windsor) 283
104. *Ecce Homo,* di Van Dyck (Museo del Prado, Madrid) 284
105. Pietro Paolo Rubens, incisione di Paolo Pontius, da Van Dyck 285
106. Enrico Van Balen, incisione di Paolo Pontius, da Van Dyck 287
107. *Educazione di Bacco,* di Van Dyck (Proprietà M. Menotti, Roma) 290
108. *Educazione di Bacco,* disegno dello stesso (Galleria di Weimar) 291
109. Satiri e ninfe, disegno a penna dello stesso (Collezione Caylus, Parigi) 293
110. Antonia Demarini Lercari, dello stesso (proprietà Coccapani Lercari, Modena) 294
111. Ritratto di Antonia Demarini Lercari, moglie del Doge Franco Lercari, dello stesso (Palazzo Reale, Genova) 295
112. Ritratto di Anna Bolena, moglie d'Enrico VIII d'Inghilterra, di autore ignoto (Galleria Spinola di Pellicceria, Genova). 297
113. Interno di bettola, di Cornelio de Wael - Disegno a penna (Museo di Lilla) 299
114. Schizzo del ritratto di Luca e Cornelio de Wael (Grisaille), di Van Dyck (Museo di Cassel) 301
115. *Luca e Cornelio de Wael,* dello stesso (Museo Capitolino, Roma) 303
116. Ritratto di vecchia dama sconosciuta, dello stesso (Palazzo Reale, Genova) 305
117. *Vergine e Bambino col piccolo San Giovanni,* dello stesso (Pinacoteca di Monaco) 307
118. Altare di Luca della Robbia, all'Impruneta 316

Pag.

119. Altare di Andrea della Robbia, alla Verna. 317
120. Santa Cristina martire, di Giovanni della Robbia, in Bolsena 319
121. Allegoria della Primavera, del Botticelli (Regia Galleria antica e moderna, Firenze) . . 323
122. *La nascita di Venere,* del Botticelli (Galleria degli Uffizi, Firenze) 325
123. *Giuditta,* del Botticelli (ivi) 326
124-126. Dettagli della *Primavera,* del Botticelli (R. Galleria antica e moderna, Firenze) . 329-333
127. Particolare della *Nascita di Venere,* del Botticelli (Galleria degli Uffizi, Firenze) . . . 335
128-129. Dettagli della *Primavera,* del Botticelli (R. Galleria antica e moderna, Firenze) . 337-339
130. Disegno di Raffaello (Museo Britannico - Raccolta Malcolm) 343
131. La toaletta di Venere, disegno del Penni (ivi) 345
132. Testa d'Apostolo, di Melozzo da Forlì (ivi) . 347
133. *Orfeo,* di Marcantonio Raimondi (ivi) . . . 349
134. *Cristo davanti a Pilato,* antica scuola milanese (ivi) 351
135. *La Deposizione,* di Andrea Solario (ivi) . . 353
136. *San Sebastiano,* di Buonsignori (ivi) . . . 355
137. Studi per il Duomo di Parma, del Correggio 357
138. Giovanni Roos. Autoritratto (Galleria degli Uffizi, Firenze) 361
139. Ritratto di Senatore genovese, di Giovanni Roos (Proprietà Mario Menotti, Roma) . . . 364
140. *Beatrice di Casance, Principessa di Cantecroix,* di Van Dyck (Castello di Windsor). . 365
141. *Carlo V,* dello stesso (Galleria degli Uffizi, Firenze) 367
142. Ritratto di giovane vedova, dello stesso (Pinacoteca di Milano). 369
143. Putto della famiglia Spinola, dello stesso (Proprietà del Marchese Franco Spinola) . . 371
144. *Sacra Famiglia,* dello stesso (Galleria Schöenborn, Vienna). 372
145. Veduta di Genova al principio del secolo XVII (Galleria Corsini, Roma) 373
146. *Polissena Spinola Guzman de Legañez,* di Van Dyck (Galleria Doria, Genova). 375
147. Marchesa Spinola (?) e bambino, dello stesso (Palazzo Cambiaso, Genova). 376
148. Giovane gentiluomo della famiglia Spinola, dello stesso (Galleria Brignole-Sale, Palazzo Rosso, Genova) 377
149. *Madonna e Bambino,* dello stesso (Collezione Heinrich Sievecking, Amburgo) 379
150. *La Vergine e Bambino con Sant'Antonio di Padova,* dello stesso (R. Pinacoteca di Brera, Milano) 380
151. *Crocifisso,* dello stesso (Palazzo Reale, Genova) 381

Pag.

152. *Gian Vincenzo Imperiale,* dello stesso (Proprietà del marchese Cesare Imperiale dei principi di Sant'Angelo, Villa dell'Albero d'Oro, presso Genova) 383
153. Gentiluomo della famiglia Lomellini, dello stesso (proprietà della marchesa Elisa Raggio Rostan d'Ançezune, Genova) 385
154. Schizzo per l'*Ecce Homo* della Galleria di Berlino, dello stesso (Collezione Dutuit, Parigi) 387
155. *Paesaggio,* schizzo a penna dello stesso (Galleria degli Uffizi, Firenze) 389
156. Ritratto di gentiluomo italiano, dello stesso (Dresda). 391
157. Tommaso Howard, conte di Arundel, e sua moglie Alathea Talbot dei conti di Shrewsbury, di P. P. Rubens (Pinacoteca di Monaco) 343
158. *Sacra Famiglia,* di Van Dyck (Galleria di Vienna) 395
159. *La nascita della Vergine,* di Vittore Carpaccio 407
160. *La dedicazione della Vergine al Tempio,* dello stesso. 408
161. Prima idea per una dedicazione al Tempio, dello stesso. 409
162. Seconda idea per una dedicazione al Tempio, dello stesso. 411
163. Disegni per singole figure, dello stesso . . 412
164. *Lo Sposalazio,* dello stesso. 413
165. *L'Annunziazione,* dello stesso. 415
166. *La Visitazione,* dello stesso 417
167. *La morte della Vergine,* dello stesso . . . 418
168. *La morte della Vergine,* dello stesso . . . 419
169-170. Musaico in San Marco, di Michele Giambono, dall'opera di Paoletti, Rinascimento in Venezia 421-423
171. *Madonna,* di Pirgotele (Santa Maria dei Miracoli, in Venezia) 425
172. *San Gallo,* dello stesso (Scuola degli Albanesi in Venezia). 425
173. *La Madonna,* dello stesso (ivi) 425
174. *San Maurizio,* dello stesso (ivi) 425
175. *Santa Giustina,* dello stesso (Chiesa del Santo a Padova) 427
176. *L'assedio di Scutari* (Scuola degli Albanesi in Venezia). 429
177. *Riposo in Egitto.* Copia da Van Dyck (Galleria Pitti, Firenze). 433
178. *Festa in giardino,* di Cornelio e Luca de Vael (Galleria Durazzo, Genova) 435
179. *Il putto bianco,* di Van Dyck (ivi) 437
180. Giambattista Paggi. Autoritratto (Galleria degli Uffizi, Firenze) 440
181. *Madonna col Bambino e Santi,* di Van Dyck (Galleria di Vienna). 441
182. *Il Cristo della moneta,* dello stesso (Galleria del Palazzo Bianco, Genova) 445

Pag.

183. *Ninfa e Pastore sorpresi da un satiro,* dello stesso (Louvre) 447
184. *Anton Giulio Brignole-Sale,* dello stesso (Galleria del Palazzo Rosso, Genova). 449
185. *Paola Adorno Brignole Sale,* dello stesso (ivi) 451
186. *Sacra Famiglia,* del Grechetto, erroneamente attribuita a Van Dyck (Galleria Corsini, Roma) 453
187. Ritratto di Procuratore della Repubblica genovese, della famiglia Adorno, di Gian Bernardo Carbone, erroneamente attribuito a Van Dyck (ivi) 455
188. Ritratto di Procuratore della Repubblica e di suo figlio, appartenenti alla famiglia Raggi, di G. B. Carbone, erroneamente attribuito a Van Dyck (ivi) 457
189. Ritratto di Lorenzo Raggi, di G. B. Carbone, erroneamente attribuito a Van Dyck . . . 459

Pag.

190. *Geronima Brignole Sale con la figlia,* di Van Dyck (Galleria del Palazzo Rosso, Genova) . 461
191. Schizzo all'inchiostro di China, dello stesso (Museo di Lilla) 463
192. *Il Salvatore colla croce,* dello stesso (Galleria del Palazzo Bianco, Genova) 465
193. *Sacra Famiglia,* dipinto di studio dello stesso (Galleria Doria, Genova) 467
194. *L'Annunziata* di Cortona, del Beato Angelico 472
195. *San Giovanni Battista,* dello stesso (Perugia) 473
196. *La danza celeste,* nel *Giudizio Universale,* dello stesso (Firenze) 474
197. *San Michele Arcangelo,* dello stesso (Accademia di Firenze) 475
198. *San Lorenzo che dispensa l'elemosina,* dello stesso (Vaticano, Roma) 476

III.

INDICE DEGLI AUTORI

Biscaro (Gerolamo), Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso, 142.

— Documenti su Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso, 151.

Boni (Giacomo), Un monumento romano ricomposto sulla via Nomentana, 54.

Carotti (Giulio), Gli affreschi dell'Oratorio dell'antico collegio fondato dal cardinale Branda Castiglioni in Pavia, 249.

Fabriczy (Cornelio de), « Carl Cornelius, *Jacopo della Quercia, eine kunsthistorische Studie* » (Recensione), 71.

— « *Italienische Sculpturen aus den Königlichen Museen zu Berlin, mit erklärendem Text von der Direction der Sammlung* » (Recensione), 155.

— « Julius von Schlosser, *Die ältesten Medaillen und die Antike* » (Recensione), 400.

— « *Künstler-Monographien: XXV. Ghirlandajo, von E. Steinmann; XXVI. Botticelli, von E. Steinmann.* Leipzig, Velhagen & Klasing, 1897 » (Recensione), 477.

— Studi e memorie riguardanti l'arte italiana, pubblicati nell'anno 1896, nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania, 481.

F[abriczy] (C[ornelio] de), « Diego Sant'Ambrogio, *Un disperso monumento pavese del 1522 nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso* » (Recensione), 403.

Fontana (Paolo), La chiesa del Santo Sepolcro in Milano, 10.

— « Marcel Reymond, *Le buste de Charles VIII, par Pollaiuolo (Musée du Bargello), et le tombeau des enfants de Charles VIII (Cath. de Tours)* » (Recensione), 74.

— « Corrado Ricci, *La R. Galleria di Parma* » — « Diego Santambrogio, *Le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia* » — « A. de Nino, *Escursione artistica nel bacino dell'Orte* » — « Marcel Reymond, *Caractère italien de la façade de St-Antoine (Isère) et sculptures de le Moiturier* » — « Adolfo Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello* » (Recensioni), 158.

Frizzoni (Gustavo), Giovanni Morelli e la critica moderna, a proposito della nuova edizione italiana delle sue opere, 81.

— Una rettifica rispetto ai giudizi di Giovanni Morelli, 245.

— « Marcel Reymond, *Les Della Robbia.* Florence, Alinari, 1897 » (Recensione), 315.

— « J. B. Supino, *Beato Angelico, traduit de l'italien par M. J. De Crozals.* Florence, Alinari, 1898 » (Recensione), 471.

F[rizzoni] (G[ustavo]), Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal *Bollettino Ufficiale* del Ministero della pubblica istruzione, 75.

— « Marcel Reymond, *La sculpture florentine - Les prédécesseurs de l'école florentine - La sculpture florentine au XV^e siècle.* Florence, Alinari, 1897 » (Recensione), 236.

— « *Kunsthistorische Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses.* Wien, 1896 » — « *La peinture en Europe - Venise - par Georges Lafenestre et Eugène Richtenberger.* Paris, Quantin ». (Recensione), 240.

— « Gustave Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este* » (Recensione), 398.

Hermanin (Federico), Un'arca del Quattrocento nel Duomo di Borgo San Donnino, 104.

— Rivista delle riviste: « Gazette des Beaux-Arts » — « Repertorium für Kunstwissensschaft », 247.

Jacobsen (Emil), Appendice al mio studio sulle Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova, 163.

— Allegoria della *Primavera* di Sandro Botticelli (Saggio di una nuova interpretazione), 321.

— La regia Pinacoteca di Torino, 113, 206.

Loeser (Carlo), I disegni italiani della raccolta Malcolm, 341.

Ludwig (Gustav), Vittore Carpaccio, 405.

Lusini (Enrico), Il monumento a Donatello in San Lorenzo di Firenze, 161.

Malaguzzi Valeri (Francesco), La chiesa e il convento di San Giovanni in Monte a Bologna, 222.

— Nuovi documenti: La chiesa e il convento di San Giovanni in Monte a Bologna, 232.

— Nuovi documenti: L'arte dei pittori a Bologna nel secolo xvi, 309.

Mandach (C. de), L'invetriata di Sant'Antonio di Padova nella Basilica di San Francesco d'Assisi, 59.

Menotti (Mario), Van Dyck a Genova, 281, 360, 432.

Müntz (Eugenio), Studi leonardeschi: Influenza di Leonardo da Vinci sulla scuola fiorentina e sulla scuola tedesco-fiamminga, 1.

Nardini Despotti Mospignotti (A.), L'architettura ionica in relazione a quelle dei popoli ariani dell'Asia anteriore, 165.

Nino (A. de), Un artista di Atri nell'Abruzzo, 164.

Urbini (Giulio), Le opere d'arte di Spello (*continuazione e fine*), con appendice bibliografica, 16.

Vesme (Alessandro), Chi era il padre di Matteo Sanmicheli, 276.

V. F. « Luca Beltrami, *La battaglia di Pavia, XXIV febbraio MDXXV, illustrata negli arazzi del Marchese del Vasto, al Museo Nazionale di Napoli.* Milano, 1896 » (Recensione), 320.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

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

A

Abbate (Pier Antonio dell') da Modena, 143.
Agostino di Duccio, scultore, 157.
Agricola, 220.
Aimo, vedi Domenico da Varignana, detto l'Aimo.
Albani (Francesco), 139, 312, 464.
Albertinelli (Mariotto), 87, 128.
Alemanno (Giovanni), 243.
Aleni (Tommaso), 100.
Alessi (Galeazzo), 382.
Alfani (Orazio), 17.
Allegri (Antonio), detto il Correggio, 83, 90, 242, 359, 394, 462, 481.
Allori (Alessandro), detto il Bronzino, 7.
Amadeo (Gio. Antonio), 109.
Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone, 84, 89, 123, 245, 247.
Ambrosini (Floriano), 312.
Andrea da Pisa, 238.
— del Sarto, vedi Vanucchi (Andrea), detto del Sarto.
Angelico (Il Beato), vedi Giovanni (Fra) da Foligno, detto il Beato Angelico.
Anguissola (Sofonisba), 96, 482.
Ansuino da Forlì, 244.
Antelami (Benedetto), 237.
Antonello da Messina, 247.
Antonio da Pisa, pittore, 69.
— di Gasparino di Val di Lugano, scultore, 27.
Appiani (Nicolò), 128.
Argenta (Jacopo), 113.
Ariguzzi (Arduino), architetto, 227.
Aspertini (Amico), 310.
Averkamp (Hendrik), 163.

B

Bachiacca, vedi Ubertini (Francesco), detto il Bachiacca.
Badile (Antonio) da Verona, 132, 242.
Baglioni (Cesare), 312.
Bagnacavallo (Scipione), 313.
Baldassarre da Varignano, marmoraro, 227.
Baldi (Bartolomeo), 312.
— (Bernardino), 313.
Baldovinetti, 125.
Balen (Hendrick), 211, 212.
Bambaia, vedi Busti (Agostino), detto Bambaia.
Barbarelli (Giorgio), di Castelfranco, detto Giorgione, 241, 481.
Barbari (Jacopo de'), 247.
Barbieri (Francesco), detto il Guercino, 137.
Bargellesi (Floriano), marmoraro, 230.
Barnaba de Mutina, 122.
Baroccio (Federico), 136.
Bartolomeo (Fra) da Pian Castagnaio, pittore, 69.
— (Fra) della Porta, 87, 242, 346.
Basaiti (Marco), 92, 481.
Bassano, vedi Jacopo da Ponte, detto Bassano.
— (Francesco), 138.
Bassotti, pittore, da Perugia, 28.
Bastaruolo, vedi Mazzuoli (Giuseppe), detto Bastaruolo.
Batoni (Pompeo), 139.
Baudewyns, 218.
Bazzi (Gio. Antonio), detto il Sodoma, 89, 123.
Beccafumi, vedi Mecherino (Domenico), detto Beccafumi.
Beccari (Francesco), 312.
Belatta (Girolamo), 311.
Bellano (Bartolomeo), scultore, 157.
Bellini (Domenico), 36.
— (Gentile), 247, 416, 428.
— (Giovanni), detto Giambellino, 92, 128, 132, 244, 414.
— (Jacopo), 83, 243.
Bellotto (Bernardo), 139.
Bembo (Bonifacio) di Cremona, 134, 260, 265, 268.
Benedetto da Maiano, 157.
Benincasa di Benincasa, 310.
Benso (Giulio), 462.
Berardi (Domenico di Obizzo), da Carpi, 227.
Bevilacqua (Ambrogio), 89, 264.
Bezzi (G. F.), 310.
Bianco (Bartolomeo), architetto, 382.
Biasio Pipino, pittore, 310.
Bissolo (Francesco), 247.
Boccaccino (Boccaccio), 98, 247.
Boccanera (Giacinto), da Perugia, 32.
Bockhorst (Jan), detto Lange Jan, 220.
Bol (F.), 219.
Boltraffio (Gio. Antonio), 89, 128, 244, 556, 482.
Bonasone, 485.
Bonconsigli (Giovanni), 247.
Bonifacio, veronese, 134.
Bonnesino (Bartolomeo), 310.
Bonora G. P., 310.
Bonsignori (Francesco), 247, 248, 358.
Bonvicino (Alessandro), detto il Moretto, 131, 241.
Bordone (Paris), 131, 358.
Borghese (Giovanni), 310.
Borgognone, vedi Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone.
Bosch, vedi Van Acken (Girolamo), detto *Bosch.*
Both (Jan), 212.
Botticelli, vedi Filippi (Alessandro) detto il Botticelli.
Bourdon (Sebastian), 221.
Bourguignon, 220.
Bout (Pieter), 218.
Braccesco (Carlo), detto *del Mantegna,* 262.
Bracelli (De), 378.
Bramantino, vedi Suardi (Bartolomeo), detto Bramantino.
Bramer (Leonard), 218.
Brea (Ludovico) da Nizza, 247, 487.
Brescianino (Andrea del), senese, 130.
Breughel (Abraham), 215.
— (Giovan Battista), detto Meleagro, 215.
— (Jan), 211,
— (Peter), 212.
Bril (Paulus), 212, 302.
Briosco (Andrea), detto il Riccio, 338.
Brizzi (Francesco), 312.
Bronzino, vedi Allori (Alessandro), detto il Bronzino.
— (Angelo), 130, 242.
Brouwer, 218.
Bruni Caffarelli (Ludovico), 28.
Bruschi (Domenico), 36.
Bruyn (Bartolomäus), 209.
Bugato (Zanetto), 262, 265.
Bugiardini (Giuliano), 7.
Bugiardino (Giovanni), 128.
Bunone (G. B.), 312.
Buonaccorsi, vedi Perino del Vaga (Buonaccorsi).

Buonarroti (Michelangelo), 350, 483, 486.
Buonconsiglio, detto Marescalco, 481.
Busti (Agostino), detto il Bambaja, 404.
Butinone, 264.

C

Caccia (Guglielmo), da Montabone, detto il Moncalvo, 124.
Cagnacci (Guido), 138.
Caldara (Polidoro), da Caravaggio, detto il Caravaggio, 134.
Caliari (Paolo), detto il Veronese, 132, 242, 388, 481.
Calisto da Lodi, pittore, 128.
Calvaert (Dionisio), 136.
Camassei (Andrea) di Bevagna, 31.
Campagnolo (Domenico), 358.
Campano (Andrea) da Modena, scultore in legno, 29.
Campi (Giulio), 487.
Canale (Antonio), 139.
Cane (Ottaviano), 122.
Cantone (Francesco), 382.
Caporali (Giambattista), 20.
Caracci (Annibale), 136, 462.
— (Ludovico), 312.
Caravaggio, vedi Caldara (Polidoro), da Caravaggio.
Caravoglia (Bartolomeo) da Crescentino, 124.
Carbone (Gio. Bernardo), 140, 360, 463.
Carducci (Michelangelo), pittore, 25.
Carel du Jardin, 217.
Carotto (G. Francesco), 92.
Carpaccio (Vittore), 247, 358, 405.
Carrucci (Jacopo), detto il Pontorno, 7, 87, 94, 130.
Cassaniga (Tommaso), scultore, 104.
Castello (Annibale), 313, 360.
Castiglione (Giovanni Benedetto), detto il Grechetto, 139, 361, 448, 462.
Cavagna (Giovanni Paolo), 121.
Cavazzoni (Francesco), 313.
Cavedoni (Giacomo), 313.
Cerano, vedi Crespi Cerano.
Cerva (Antonio), 313.
— (Paolo), 312.
Cesare da Sesto, 89, 128, 242.
Cesarei (Pierino) da Perugia, pittore, 37.
Cesi (Bartolomeo), 312.
Champaigne (Ph.), 220.
Cignati (Carlo), 139.
Cima da Conegliano, 126, 247.
Cimabue, 69.
Cioli di Settignano, vedi Matteo di Jacopino.
Civerchio, 487.
Civitali (Matteo), 106.
Clovio (Giulio), 132.
Coello (Sanchez), 210.
Conti (Bernardino de'), pittore, 96, 245, 481.
Corgiaro (Francesco), 310.
Cornelisz Engelbrechtsen, 206.
— (Jakob) van Ostzaanen, 206, 209.
Correggio, vedi Allegri (Antonio), detto il Correggio.
Corte (Cesare), 390.
Corvo (Tommaso) di Spello, pittore, 20.
Cosimo di Castaldi, 310.
Cossa (Francesco), 90, 222, 244, 398, 482.
Costa (Lorenzo), 90, 222, 228, 248.
Costantini (Francesco) da Foligno, 31.
Costantino da Vaprio, 262, 265.
Courajod (Louis), 247.
Coypel (C. A.), 221.
Cranak (Luca), 482.
Crayer (Kaspar di), 217.
Cremonini (G. B.), 313.
Crespi (Giuseppe Maria), detto lo Spagnolo, 140.
Crespi Cerano (Giovanni Battista), 136.
Cristoforo Zanetino, architetto, 226.
Crivelli (Carlo), 131.
Cuyp (Alberto), 219.

D

Dall'Arca (Niccolò) da Puglia, vedi Niccolò da Puglia, detto dall'Arca.
David (Gerhard), 208.
Deferrari (Defendente) da Chivasso, 116.
Dello da Firenze, pittore, 126.
Denner (Baldassarre), 242.
Desegna (Angelo), 311.
Desiderio da Settignano, 141, 157.
Diana (Benedetto), 414.
Dolci (Carlo), 139.
Domenichino (Il), vedi Zampieri (Domenico), detto il Domenichino.
Domenico da Varignana, detto l'Aimo, 74.
— di Tommaso, architetto, 226.
— Mirandola, 313.
Dominici (Francesco) da Treviso, 148.
Donatello, 141, 176, 314, 483.
Donati (Niccolò), 228.
Dossi (Dosso), 90, 398.
Dou (Gerhard), 214.
Duccio di Buoninsegna, 485.
Dughet (Gaspare), 139.
Durante dal Borgo, 32.
Dürer (Alberto), 8, 243, 462.

E

Egidiucci (Cruciano) di Bettona, scultore, 27.
Embriachi (Baldassarre degli), 159.
Engelbrechtsen (Cornelisz), vedi Cornelisz Engelbrechtsen.
Engert, 410.
Ercole di Antonio, pittore, 125.
Eusebio da San Giorgio, pittore, 20.

F

Fabri (G. B. di), 313.
Fabritius (Bernard), 218.
Facino (Pietro), 312.
Faes (Pieter), 218.
Falcone (Gian Angelo), 382.
Falconetto (Gianmaria), 490.
Falzagaloni (Stefano), pittore, 130.
Fantasia, vedi Giovanni di Francesco Ciambella, detto Fantasia.
Fantini (Bartolomeo), 26, 34.
Farina (Fra Ubaldo), 228.
Fasolo, 264.
Fedeli (Stefano de'), 260, 265.
Felina (Giovan Battista), 313.
Ferrantino (Gabriello), 312.
Ferrari (Eusebio), da Vercelli, 125.
— (Gaudenzio), 5, 118, 248, 356, 482.
Ferrucci (Francesco di Simone), 488.
Frasella, 360.
Filipepi (Alessandro), detto il Botticelli, 1, 87, 125, 126, 321, 344, 477.
Fiorenzo di Lorenzo, pittore, 39.
Fiorini (G. B. de'), 311.
Flinck (Govaert), 214.
Fontana (Prospero), 311.
Foppa (Vincenzo), 96, 247, 260, 486.
Francesco da Terranova, pittore, 69.
Francia (Francesco), vedi Raibolini (Francesco), detto il Francia.
— (Giacomo), 228, 310.
— (Giulio), 310.
Franciabigio, 94, 128, 248.
Francken (Franz) il vecchio, 211.
— (Gio. Battista), 217.
Friam di Coltelini, 310.
Führich, 410.
Fyt (Johannes), 215.

G

Gandolfini, 118.
Garofalo, vedi Tisi (Benvenuto), detto il Garofalo.
Gatti (Bernardino), detto il Sojaro, 137.
— G. B. da Faenza, intarsiatore, 29.
Gentile da Fabriano, 160.
Gentileschi, vedi Lomi Orazio (Gentileschi).
Gerardo da Harlem, 243.
Gerolamo del Pacchia, senese, 130.
Gessi (Francesco), 137.
Giacomo de Merca, 310.
Ghirlandaio (Domenico), 1, 5, 342, 477.
— (Ridolfo), 7, 137 n.
Giambellino, vedi Bellini (Giovanni), detto Giambellino.
Giambono (Michele), 416.
Gian Pietrino, 89, 128, 482.
Giorgione, vedi Barbarelli (Giorgio) di Castelfranco, detto Giorgione.
Giotti (Fra Gualberto), pittore, 69.
Giotto, 69, 125, 238.
Giovan Battista, scultore, 228.
Giovanfrancesco delli Cinsi, 310.
Giovanni Canavese, pittore, 122.
— (Fra) da Foligno, detto il Beato Angelico, 83, 125, 342, 471.
— di Francesco Ciambella, detto Fantasia, 20.
— di Pietro Spagnuolo, detto lo Spagna, 248.
— Pietro da Corte, 265.
— Pisano, 156, 484.
Giovenone (Gerolamo), 116.
— (Giuseppe I), 118.
— (Giuseppe II), 118.
Girolamo di Santa Croce, 481.
Giulio delle Forbesine, 310.
Giusto d'Allemagna, 247, 491.
Goltzius (Hendrick), 209, 211.
Gortzius (Geldorp), 209.
Govaerts (Abraham), 216.
Gozzoli (Benozzo), 100, 471.
Grammarseo (Pietro), da Casale, 124.
Granacci (Francesco), 7, 94.
Grandi (Ercole), 100, 248.
Grebber (Pieter), 218.
Grecchi (Marcantonio), 34.
Grechetto, vedi Castiglione (Giovan Benedetto), detto il Grechetto.

Griffier (Jan), 218.
Grillenzoni, architetto, 228, 231.
Guardi (Francesco), 139.
Guercino, vedi Barbieri (Francesco), detto il Guercino.
Guerra (Andrea), 312.
Guido da Siena, 17.
Guidotti (Dario), 161.

H

Heem (Cornelius de), 215.
— (Jan David de), 215.
Hobbema, 436.
Holbein (Hans), 9, 216, 243.
Hollar, 306.
Hondekoeter, 220.
Hondt, 212.
Honthorst, 215.

I

Imperiale (Girolamo), 378, 462.

J

Jacopo da Ponte, detto Bassano, 136, 137.
— della Quercia, 71, 158, 484.
Jordaens (Hans), di Delft, 217.

K

Kaufmann (Angelica), 140, 242.
Kulmbach, 163.

L

Lamacchini (Orazio), 136.
Lange (J. H.), 220.
— (Jan), vedi Boockhorst (Jan), detto *Lange Jan*.
Lanino (Bernardino), 118, 120.
Lapo di Antonio, 489.
Lascari (Giovan Giorgio), detto Pirgotele, 426.
Latini (Giovanni), 311.
Lattanzio da Rimini, 92.
Laurana (Francesco), 158.
Laurentini (Crispolto), 43.
Leonardo da Vinci, 1, 82, 89, 344, 350, 481.
Licinio (Bernardino), 247.
— Regillo (Gio. Antonio), detto il Pordenone, 100, 241.
Lievens, 214.
Liombeni (Anselmo), 262.
— (Michele), 262.
Lippi (Filippino), 4, 125, 244.
Lissandrino, vedi Magnasco (Alessandro), detto Lissandrino.
Lombard (Lambert), detto Sustermann, 9, 210.
Lombardi (Alfonso), 228, 398.
Lombardo (Antonio), 149.
— (Pietro), 142, 151.
— (Tullio), 149, 403.
Lomi Orazio (Gentileschi), 138.
Lorenti (Carlo), 28.
Lorenzini (Alessio) da Perugia, architetto, 36.
Lorenzo di Credi, 4, 126, 346.
— Pisanello, 313.
Lorrain (Claude), 219, 220.
Lotto (Lorenzo), 248, 481.
Luca di Leida, 9.
Luchini (Ercole), 312.
Luciani (Sebastiano), detto Sebastiano del Piombo, 241, 247, 354 n. 481.
Luini (Bernardino), 242, 481, 482.
Lurago (Rocco), 382.

M

Mabuse, 208.
Maciroli (Francesco), 313.
Macrino d'Alba, 114.
Madami (Francesco) d'Assisi, 27.
Maggiotto (Francesco), 406.
Magnanini (Lorenzo), 311.
Magnasco (Alessandro), detto Lissandrino, 140.
Maladra Raimondo, intagliatore, 231.
Mantegna (Andrea), 90, 140, 242, 248.
Marani (Antonio), vedi Morandi (Antonio), detto Terribilia [non Marani].
Maratta (Carlo), 139.
Marchesi (Pietro), 262, 265.
Marchesini (Ottavio), 312.
Marchesino (Alessandro), 310.
Marco d'Oggiono, 89, 128.
— Zoppo, 90.
Marescalco, vedi Buonconsiglio, detto Marescalco.
Mariani (G. Antonio), 311.
Masolino da Panicale, 260.
Massari (Lucio), 312.
Matteo da Pasti, pittore, 126.
— di Jacopino (Cioli di Settignano), 489.
Mattiolo (Gerolamo), 313.
Mazzolino da Ferrara, pittore, 130, 481.
Mazzucchelli (Pietro Francesco), detto Morazzone, 136.
Mazzuoli (Giuseppe), detto Bastaruolo, 130.
Mecherino (Domenico), detto Beccafumi, 130.
Melchiorre da Lampugnano, 265.
Meleagro, vedi Breughel (Gio. Battista), detto Meleagro.
Melozzo da Forlì, 355, 477.
Memling, 209, 243.
Mengs (Raffaele), 140.
Mezastri (Pier Antonio), 38.
Michelozzo (Michele), scultore, 157, 318.
Mierevelt, 210.
Mieris (Francesco), 214.
Mignard (Nicola), 114.
— (Pierre), 221.
Mignon (Abraham), 215.
Mino da Fiesole, 157.
Molinari (Gio. Antonio), da Savigliano, 124.
Molyn, 302.
Momper (Jodocus di), 211.
Moncalvo, vedi Caccia (Guglielmo), detto il Moncalvo.
Monotti (Vincenzo) da Perugia, pittore, 37.
Montagna (Bartolomeo), 247.
Moor (Carel de), 220.
Morandi (Antonio), detto Terribilia, [non Marani], 229.
Morazzone, vedi Mazzucchelli (Pietro Francesco), detto Morazzone.
Morelli (Domenico), 79.
Moretto (Il), vedi Bonvicini (Alessandro), detto il Moretto.
Morina (Giulio), decoratore, 228.
Morone (Francesco), 247.
Moroni, 481.
Mosca (Simone), scultore, 47.
Moschetti (Giulio), 23.
Mostaert (Giovanni), 208.
Motis (Cristoforo de'), 262.
Murillo, 216, 242.
Mytens (Daniele), 217.

N

Nadi (Gaspare), architetto, 226.
Neefs (P.), 219.
Netscher (Caspar), 215.
Nicolò da Puglia, detto dall'Arca, scultore, 227.
— di Liberatore, 34.
— Pisano, 156, 237.
Nino Pisano, 239.
Nogari (Giuseppe), 139.
Nucci (Luca) da Gubbio, 28.

O

Oldoni (Boniforte), 124.
Oliviero (Domenico) di Torino, 124.
Orcagna (Andrea), 239.
Orizzonte, vedi Van Bloemen (J. F.), detto Orizzonte.
Ortolano, 98, 399.
Ottaviani (O.), 24.
Ouerfurt (August), 216.
Overbeck, 18.

P

Paggi (Giambattista), 360, 378, 438, 440.
Paladino (Filippo), pittore, 78.
Palma (Jacopo) il vecchio, 241, 247, 248.
Panini (Giovanni), 139.
Paolo di Limburgo, pittore, 402.
Parentino (Bernardino), 79, 98.
Parmigianino, 242, 462.
Pasini (G. B. di), 310.
Passeretti (Ventura), 313.
Passerotti (Tiburzio), 312.
Pennacchi (P. Maria), 92.
Penni (Francesco), 132, 348.
— (Luca), 7 n.
Perino del Vaga (Buonaccorsi), 89, 94.
Perugino, vedi Vannucci (Pietro), detto il Perugino.
Peruzzi (Baldassarre), 132, 489.
Pesellino, 100.
Piazza (Albertino), 242.
Piermarini (Giuseppe), 23.
Piero di Cosimo, 5, 487.
Pietro della Vecchia, 481.
Pinarizzi (Felice), 311.
Pinturicchio (Bernardino), 16, 18, 37, 482.
Piola, 360.
Pirgotele, vedi Lascari (Giovan Giorgio), detto Pirgotele.
Pisanello, vedi Vittore Pisano, detto il Pisanello.
Plata (Pietro), 6 n.
Poelenbourgh (Cornelius), 217.
Pogliaghi (Lodovico), 75.
Pollaiuolo (Antonio), 5, 74, 90, 125.
Pomarancio, 28.

Pontius (Paolo), 285.
Pontorno, vedi Carrucci (Jacopo), detto il Pontorno.
Pordenone, vedi Licinio Regillo (Gio. Antonio), detto il Pordenone.
Porta (Fra Bartolomeo della), 5.
Potter (Paul), 212.
Poussin (Nicola), 220.
Predis (Ambrogio de), 89, 481.
Previtali (Andrea), 247.
Procaccini (Ercole), 311.
— (Giulio Cesare), 136.
Prode, scultore, 23.
Pyrgoteles, vedi Pirgotele.

Q

Quintavilla (Teodosio), 28.

R

Raffaellino del Garbo, 248, 344.
Raibolini (Francesco), detto il Francia, 90, 100, 126, 158, 481.
Raimondi (Marcantonio), 355.
Ramenghi (G. B.), 311.
Razali (Bastiano), 313.
Regillo (Gio. Antonio Licinio), detto il Pordenone, vedi Licinio Regillo (Gio. Antonio), detto il Pordenone.
Rembrandt, 214, 243, 396.
Reni (Guido), 137, 312.
Renier (Giovanni), vedi Van Vries (Roelof), detto Giovanni Renier.
Reuwich (Erardo), incisore, 416.
Ribera (Giuseppe), 137.
Ricci (Sebastiano), 139.
Ricciarelli (Daniele), detto Volterra, 132, 490.
Riccio, vedi Briosco (Andrea), detto il Riccio.
Ridolfi (Carlo), 79.
Rinaldo da Calvi, 28, 31, 41.
— Mantovano, pittore, 134.
Rizo (Antonio), scultore, 143 n.
Robbia (Andrea della), 74, 157, 314.
— (Giovanni), 314.
— (Luca), 314.
Roberti (Ercole di), 92, 98, 398.
Robusti (Jacopo), detto il Tintoretto. 137, 320, 358, 481.
Rocco da Vicenza, scultore, 16, 27, 47.
Rodolfi (Bernardino), 310.
Romani (Romano), 312.
Romanino (Girolamo), 487.
Romano (Cristoforo), scultore, 158.
Ronci (Valerio) d'Atri, cesellatore, 164.
Rondinelli (Nicolò), 92.
Roos (Johan Heinrich), 216, 361.
Rosa (Giovanni), vedi Ross (Giovanni).
— (Salvator), 136.
Rosselli (Cosimo), 488.
Rossellino (Antonio), 157, 490.
Rossi (Teodoro), 312.
Rubens P. P., 211, 243, 281, 434, 443.
Ruisdael (Jakob), 215, 302, 436.

S

Sacca (Paolo), 228.
Saenredam (Pieter), di Anseldelf, 212.
Saftleven (Hermann), 218.
Sallaert (A.) di Bruxelles, 216.
Salvi (Giovanni Battista), detto il Sassoferrato, 139.
Salviati, 136.
Sanmicheli (Bartolomeo), 278.
— (Giovanni), 280.
— (Matteo), 276.
— (Michele), 280.
— (Paolo), 278.
Sansovino (Andrea), 157, 483.
— (Jacopo), 158.
Santa Croce (Gerolamo da), 131.
— (Pietro Paolo da), 126.
Sanuti (Claudio), 310.
Sanzio (Raffaello), 5, 88, 132, 242, 248, 348.
Sassoferrato, vedi Salvi (Gio. Battista), detto il Sassoferrato.
Savery (Roland), 217.
Savi (Giulio), 313.
Savoldo (Gerolamo), 130, 487.
Scarsella (Leonardo di Antonio), 310.
Schalcken (G.), 214.
Schäuffelein (Hans Leonhard), 163.
Schellinks (W.), 220.
Schiavone (Andrea), 134.
— (Gregorio), 131.
Schifert F., 220.
Schwarz (Christopher), d'Ingolstadt, 210.
Scorza, 378.
Scotti (Gottardo de'), 262, 265.
Sebastiani (Lazzaro), 415.
Sebastiano del Piombo, vedi Luciani (Sebastiano), detto del Piombo.
Semente (Giacomo), 136.
Semini (Andrea), 136.
Sermei (Cesare), 17.
Sesto, incisore, 400.
Signorelli (Luca), 355.
Sirani (Elisabetta), 137.
Slingelandt, 214.
Snyders (F.), 215, 220, 361.
Sodoma, vedi Bazzi (Gio. Antonio), detto il Sodoma.
Sojaro, vedi Gatti (Bernardino), detto il Sojaro.
Solario (Andrea), 242, 256.
Sozzi (Marcello), 29.
Spagna, vedi Giovanni di Pietro Spagnuolo, detto lo Spagna.
Spagnolo, vedi Crespi (Giuseppe Maria), detto lo Spagnolo.
Spagnoletto, 43.
Spala (Antonio), 310.
Spinelli (Giuliano), 311.
Spinello aretino, pittore, 125.
Spranger (Bartolomeo), 217.
Squarcione, 98, 114.
Steenwick d. J. (Hendrick), 217.
Stefano dalla Torre, 310.
Stella (Fermo), 122.
Stilheid, vedi Van Lin (Herman) detto Stilheid.
Storck (Abraham), 219.
Strozzi (Bernardino), 137, 163.
Studio, vedi Van Lint (Enrico), detto Studio.
Suardi (Bartolomeo), detto Bramantino, 248.
Subleyras, 221.
Substermans (Giusto), 218, 387.
Sustermann, vedi Lombard (Lambert), detto Sustermann.

T

Talenti (Francesco), 238.
Tamburino (Giovanni Maria), 312.
Tanzio (Antonio) di Alagna, 124.
Tempesta (Antonio), 114.
Teniers (Abraham), 212.
— (David) il giovine, 212.
Terborch (Gerhard), 218.
Terribilia, vedi Morandi (Antonio), detto Terribilia.
Terzi (Giacomo), marmoraro, 230.
Tiarini (Alessandro), 313.
Tibaldi (Domenico), 310.
Tiberio d'Assisi, 18, 41.
Tiepolo (G. B.), 79, 139.
Tintoretto, vedi Robusti (Jacopo), detto il Tintoretto.
Tisi (Benvenuto), detto il Garofalo, 90, 96, 130, 399.
Tivarone (Lazzaro),
Torrigiani (Pietro), 78.
Tura (Cosimo), 248, 398.
Turrino (Adriano), 312.

U

Ubertini (Francesco), detto il Bachiacca, 87, 94.

V

Vacca (Flaminio), 28.
Valentino da Udine, pittore, 69.
Van Acken (Girolamo), detto Bosch, 208.
Van Alsloot (Denys), 216.
Van Balen (Jan), 217, 281.
Van Bloemen (J. F.), detto Orizzonte, 220.
Van Breugel, 136 n.
Van Dyck (Antonio), 96, 163, 210, 243, 281, 360, 432.
Van Eyck (Jan), 208, 242.
— — (Nicolaus), 219.
Van Essen (Jacob), 215.
Van Houbraken (Arnold), 220.
Van Huchtenburgh (Jan), 113.
Van Kessel (Jan), 217.
Van Leyden (Lucas), 206.
Van Lin (Herman) detto Stilheid, 219.
Van Lint (Enrico), detto Studio, 219.
Van Loo (Carlo), 114, 221.
— — (Jules-César Denys), 221n.
Van der Meer (Jan), 215.
Van der Meulen (A. F.), 114.
Van Muscher (Michiel), 220.
Van der Myn (Herman), 220.
Van der Neer, 436.
Van Orley (Bernardo), 9, 206, 208,
Van Ostade (A.), 212.
Van Ostzaanen (Jakob Cornelisz), vedi Cornelisz (Jakob), van Ostzaanen.
Van der Poel (Egbert), 212.
Van Ravestein (Jan), 209.
Van Schuppen (Jacob), 113.
Van Vries (Roelof), detto Giovanni Renier, 219.
Van der Werff (Adrian), 215.
Van der Weyden (Rogier), 208.
Vanni (Paolo), 31.
Vannucci (Pietro), detto il Perugino, 89, 100.
Vanucchi (Andrea), detto del Sarto, 5, 7, 130, 163, 242.
Vecellio (Tiziano), 140, 241, 320, 358, 392, 481.
Velasquez (Diego de Sylvay), 216, 242.
Venusti, 485.

Verbrugghen (Kasper Peter) I e II, 216.
Vernet (Orazio), 114.
Veronese (Il), vedi Caliari (Paolo), detto il Veronese.
Verrocchio (Andrea), 1, 157, 318, 346, 488, 490.
Vincenzo di Pomello, 310.
Vismara (Giacomino), 262, 265.
Viti (Timoteo), 7 n, 100, 132, 355.
Vittore Pisano, detto il Pisanello, 160, 260, 401.
Vittoria (Alessandro), 158.
Vivarini (Alvise), 77, 92, 243, 247.
— (Antonio), 243.
— (Bartolomeo), 131, 244.
Volterra, vedi Ricciarelli (Daniele), detto Volterra.
Vos (Cornelius de), 209.
— (Paul de), 211.
Vranx (Sebastian), 217.

W

Wael (Cornelio de), 163, 286, 302, 435, 439.
— (Giovanni de), 302.
— (Luca), 302, 435.
Witte (Gaspar de), 217.
Wouwermann (Ph.), 212, 219, 302.

Z

Zaganelli, 92.
Zagnoni (Paolo), intagliatore, 228, 311.
Zambonini (Vincenzo), 313.
Zampieri (Domenico), detto il Domenichino, 138, 464.
Zelotti (Battista), 242.
Zenale (Bernardo), 83, 96, 245, 264, 356.
Zuccari, 24, 28, 47.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

Amburgo

Collezione Heinrich Sievecking: *Madonna e Bambino,* di Van Dyck, 379.

Amsterdam

Museo Fodor: Schizzo di Van Dyck pel suo dipinto rappresentante il *Coronamento di spine,* 454.

Anversa

Museo: *Vergine* di Bernardo Van Orley e suoi caratteri leonardeschi, 9 — Ritratto di Giovan Francesco Scaglia, di Van Dyck, 438.

Arcevia (Ancona)

Altare di San Medardo, opera di Giovanni della Robbia, 318.

Arezzo

Chiesa di Santa Maria delle Grazie: Altare di Andrea della Robbia, eccezionalmente eseguito in marmo, 318.

Asia Minore

Origini dell'architettura ionica: Tombe Frigie, 166 — Tombe rupestri dei Licî, 167 — Case dei contadini nel Mazenderan che richiamano le antiche tombe Licie, 171 — L'architettura dell'antica Persia, 172 — Capitello e colonna persiana, 173 — Tombe rupestri di Naksc-i-Rustem, 175 — Sala ipostila di Serse a Persepoli, 176 — Somiglianze e affinità fra l'architettura persiana e la ionica, 179 — Origini e sviluppo dell'architettura ionica, 180 — Elementi Lidi che contribuirono alla sua formazione, 185 — Sepolcro di Aliatte, 186 n. — Capitello e trabeazione protoionica, 189 — L'Eréo di Samo, edificato da Reco, figlio di File — Tempio di Diana in Efeso, 193 — Elementi greci che determinarono la formazione dell'architettura ionica, 194 — Aggiunta del fregio nelle trabeazioni per parte degli Ateniesi, 197 — Il tempio di Diana in Efeso, 202 n.

Assisi

Basilica di San Francesco: L'invetriata nella cappella di Sant'Antonio di Padova — Sua importanza per la storia della pittura sul vetro in Italia e per l'iconografia del Santo — Sua minuta descrizione, 59-67 — Dalle dissimiglianze che si riscontrano nell'esecuzione e nelle composizioni si deduce come varî furono gli artefici che vi lavorarono, 68 — Questione non ancora risolta, a chi debba attribuirsi tale opera — Suoi caratteri giotteschi, 69.

Azeitão (Lisbona)

Palaçio de Bacalhõa: Architettura di Andrea Sansovino, 483.

Basilea

Museo: *Santa Cena,* di Hans Holbein, e suoi caratteri leonardeschi, 9.

Benevento

Arco di Traiano: Restauri, 77.

Bergamo

Galleria Lochis: *Madonna col Bambino,* già attribuita a B. Zenale, di Ambrogio Borgognone, 83 — *Madonna col Bambino,* tavoletta di Bernardino De' Conti, 96 — Dipinto d'altare di Francesco o Gerolamo di Santa Croce, attribuito al Cima, 126 — *Madonna* detta di Scuola Romana, da attribuirsi ad Albertino Piazza, 242 — *Madonna col Bambino,* già attribuita a B. Zenale, 245 — *Sacra Famiglia,* di Lorenzo Lotto — *Vergine fra Santi,* di Palma vecchio — *San Sebastiano,* attribuito a Raffaello, forse dello Spagna — Ritratto di Vespasiano, di Andrea Mantegna, 248 — *La nascita di Maria Vergine,* di Vittore Carpaccio, proveniente dalla Scuola degli Al-

banesi di Venezia, 410 — Catalogo ragionato della Galleria Lochis, di E. Jacobsen — Attribuzione al Giorgione della *Morte di Euridice,* 481.

Berlino

R. Museo: Studio per l'*Ascensione,* di Leonardo da Vinci, che ha molti punti di contatto con la *Vergine al Magnificat* del Botticelli, nella Galleria degli Uffizi, 1 — *L'Annunciazione ai Pastori,* di Piero di Cosimo, 5 — *La Trinità,* di Francesco Granacci, 7 — *La Madonna col Bambino ed angeli,* di Marco Basaiti, 92 — Cataloghi pubblicati dal R. Museo: Le *Sculture italiane,* 155 — *Vergine col Bimbo,* statua in legno colorito del secolo XII — Due angeli che sostengono il busto del Beato Buonaccorso, altorilievo di Nicolò Pisano — *Madonna col Bimbo,* statuetta di Giovanni Pisano — Tre busti del secolo XIV, 156 — Due Madonne in bassorilievo, un busto in terracotta di San Giovannino, e Cristo alla colonna, in bassorilievo, di Donatello — *Madonna col Bimbo,* modello in terracotta di Bartolomeo Bellano — Stesso soggetto, altorilievo in terracotta colorata, di Michele Michelozzo; altro simile, di Agostino di Duccio — Lavori dei Della Robbia — Bassorilievo di un Cristo, di Andrea del Verrocchio — Busto di Marietta Strozzi, di Desiderio da Settignano — Busto di una figlia di Federico d'Urbino, dello stesso — Modello originale in terracotta del tondo del Presepe nel Museo Nazionale di Firenze, di Antonio Rosellino — Madonna col Bimbo, altorilievo in marmo, dello stesso — Busto di gentiluomo, dello stesso — Busto in terracotta di Santa Elisabetta, attribuito allo stesso — Busto di Filippo Strozzi; statua colorita della Madonna col Bimbo; modello di uno dei rilievi pel pergamo di Santa Croce; busto colorito di Santa Caterina; opere in terracotta di Benedetto da Majano, 157 — *Madonna col Bimbo,* bassorilievo in carta pesta, di Jacopo Sansovino — Altorilievo in terracotta della Madonna con santi, dello stesso — Statua in legno dell'Annunziata, da attribuirsi a Jacopo della Quercia — Busto virile in terracotta, di Fr. Francia — Busto femminile, di Francesco Laurana — Busto di Teodorina Cybo, attribuito a Cristoforo Romano — Busto di A. Grimani, opera di Alessandro Vittoria, 158 — *Madonna col Bimbo e Santa Maddalena,* di Van Dyck, 390 — Schizzo dello stesso per la composizione *Riposo in Egitto,* 432 — *Coronamento di spine,* dello stesso, 454 — *Madonna con angeli,* tondo erroneamente attribuito al Botticelli — Autoritratto, attribuito allo stesso, 480 — Busto in bronzo, di Francesco del Nero, 490.

Proprietà del prof. Bode: Ritratto di giovinetta con la madre, di Van Dyck, 464.

Bologna

Chiesa e Convento di San Giovanni in Monte: Le prime notizie risalgono all'anno 1060 — Ulteriori notizie fino al XIII secolo, 222 — Ricostruzione della chiesa come doveva essere in tale epoca, 223 — Aggiunte all'edificio fatte nel Quattrocento, sotto la direzione di Cristoforo Zanetino, 226 — La facciata fu eseguita nel 1473, da Domenico di Obizzo Berardi — L'aquila in terracotta, sulla porta, opera di Niccolò da Puglia, detto *dall'Arca* — Nel principio del Cinquecento l'architetto Arduino Ariguzzi fabbricò la cupola e la cappella di Santa Cecilia, 227 — La porta fu ricostruita nel 1589 da Niccolò Donati — Decorazioni quattrocentine nell'interno — Alcuni affreschi di Giacomo Francia — *Vergine e santi,* del Costa — Stalli del coro, intagliati da Paolo Vacca — Busti degli Apostoli, attribuiti ad Alfonso Lombardi, e degli Evangelisti, di frate Ubaldo Farina — L'altar maggiore, decorato da Giovan Battista scultore, e Giulio Morina, 228 — Le prime notizie del convento risalgono al 1543 — La costruzione fu affidata ad Antonio Morandi, detto *Terribilia* — Particolari, 229 — Descrizione dell'edificio e del chiostro, 230 — Ulteriori lavori eseguiti nel secolo XVII dall'architetto G. B. Grillenzoni, 231 — Inventario degli arredi conservati nel convento dai canonici Lateranensi, 231 n. — Documenti, 232.

Chiesa di San Petronio: Sculture della porta principale, opera di Jacopo della Quercia, 73.

R. Pinacoteca: Quattro dipinti di Giovanni Bugiardino, 128.

L'arte dei pittori nel secolo XVI: Nuovi documenti, 309.

Bolsena (Viterbo)

Santa Cristina martire, di Giovanni della Robbia, 318.

Borgo San Donnino (Parma)

Duomo: Arca del Quattrocento, nel sotterraneo vicino alla cripta, attribuibile a Tommaso Cazzaniga, 104 — Descrizione dell'arca che doveva racchiudere il corpo del Santo, 105 — Caratteri che debbono far ritenere del Cazzaniga detto lavoro, comparandolo colla tomba di Giacomo Stefano Brivio, dello stesso nella chiesa di Sant'Eustorgio, 106.

Brescia

Chiesa di Sant'Alessandro: *Sacra Famiglia* del Correggio, già attribuita al Beato Angelico — *L'Annunciazione,* già attribuita allo stesso, forse di Jacopo Bellini, 83.

Bruxelles

Collezione De Cornelissen: *Santa Caterina in adorazione del piccolo Gesù,* di Van Dyck, 394.

Museo: *Cena,* di Lamberto Sustermann e suoi carat-

teri leonardeschi, 9 — *Crocifissione di San Pietro,* di Antonio Van Dyck, 292.

Cassel

Museo: Schizzo del ritratto di Luca e Cornelio de Wael, di Van Dyck, 306.

Chieri (Torino)

Duomo: Icona del SS. Sacramento, 277.

Chioggia

Chiesa di San Domenico: *San Paolo,* dipinto di Vittore Carpaccio, 414.

Cortona

L'Annunziata, tavola di Fra Giovanni Angelico, 471.

Dresda

Biblioteca: Schizzi di Alberto Dürer che rivelano l'influenza di Leonardo da Vinci, 8.

Gabinetto delle stampe: Disegno di Raffaello, raffigurante cavalli, con reminiscenze leonardesche, 6.

Regia Galleria: *Grappolo d'uva,* dipinto di P. P. Rubens, 289 — *Caccia al cignale,* di Snyders, 434.

Efeso (Asia Minore)

Tempio di Diana: Sue probabili ricostruzioni, che da otto potrebbero ridursi a due — Note storiche desunte dai classici — L'opera di Chersifrone di Gnosso, di Metagene suo figlio, di Demetrio e di Peonio — Pubblicazioni varie riguardanti il Tempio, 202-205.

Ferrara

L'arte ferrarese all'epoca dei principi d'Este, 398.

Museo: *La morte della Vergine,* dipinto su legno di Vittore Carpaccio, 414.

Fiesole (Firenze)

Chiesa di San Domenico: Dipinto del Beato Angelico, 473.

Chiesa di San Francesco: Un dipinto di Piero di Cosimo, 487.

Firenze

Battistero: Porta in bronzo di Andrea da Pisa, 238.

Chiesa di San Lorenzo: Monumento a Donatello, dell'architetto Dario Guidotti, 161 — Notizie sui lavori di Michelangelo pei mausolei Medicei, 486 — Lavabo, nella Sacrestia Vecchia, 490.

Chiesa di Santa Maria Novella: *Il Paradiso,* di Andrea Orcagna, 239 — Lavatoio dei monaci, opera di Giovanni della Robbia, 318 — Dipinti del Ghirlandaio, 478.

Collezione Antinori: *Gesù che porta la croce,* di Ridolfo Ghirlandaio, e suoi caratteri leonardeschi, 7.

Convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci,* affresco di Raffaellino del Garbo, 248.

Ex-Convento di San Marco: Reliquari, del Beato Angelico, 473.

Galleria antica e moderna (Accademia): *San Bernardo che vede apparire la Madonna,* dipinto di fra Bartolomeo della Porta, 87 — Allegoria della Primavera, di Sandro Botticelli. Saggio di una nuova interpretazione, 322 — Minuta descrizione del dipinto, 336 — Deve interpretarsi come la perpetuazione di Simonetta Cattaneo, rappresentata in un quadro simbolico, il cui significato può definirsi: Risveglio di un'anima a nuova vita, 336 — *Il Giudizio universale,* del Beato Angelico, 473 — *Deposizione dalla croce* e *San Michele Arcangelo,* dello stesso, 475.

Galleria degli Uffizi: *L'Adorazione dei Magi,* di Filippino Lippi e sue differenze e analogie con quella dipinta da Leonardo da Vinci, 4 — Ritratto di *Donna sconosciuta,* di Raffaello — Disegno per la *Partenza di Enea Silvio,* di Raffaello, 6 — *Madonna,* di Giuliano Bugiardini, 7 — Ritratto in profilo, di Ambrogio de Predis, prima erroneamente attribuito ad Antonio del Pollaiuolo, 90 — Due tavole rappresentanti fatti della vita di Giuseppe Ebreo, attribuibili al Franciabigio, 94 — *La nascita di Venere,* di Sandro Botticelli; raffronti coll'allegoria della Primavera, 322 — *Giuditta,* di Sandro Botticelli, 326 — Autoritratto di Giovanni Roos, 361 — *Carlo V,* di Van Dyck, 367, 390 — Abbozzo di V. Carpaccio pel dipinto la *Presentazione della Vergine al Tempio,* 413 — Autoritratto di Giambattista Paggi, 440 — *Incoronazione della Vergine,* del Beato Angelico, 473 — *L'Annunziazione,* attribuita al Botticelli — Madonna col Bambino, dello stesso, 480.

Palazzo del Bargello: Il busto di Carlo VIII, attribuito ad Andrea della Robbia, da ascriversi al Pollaiuolo, 74.

Palazzo Corsini: *Madonna col Bambino,* erroneamente attribuita a Sandro Botticelli, 480.

Palazzo Pitti: Ritratto d'orefice e *Monaca,* prima attribuiti al Vinci, ora rivendicati a Ridolfo Ghirlandaio, 7 — *Riposo in Egitto* (*Madonna delle pernici*) copia italiana, da Van Dyck, 432 — *Madonna,* attribuita per errore al Botticelli, 480.

Presso la casa Alessandri: *Simon Mago, Conversione di San Paolo* e *di San Zanobi,* tre tavolette da attribuirsi a Benozzo Gozzoli, anzichè al Peselino, 100.

Fontecchio (Aquila)

Chiesa parrocchiale: Calice d'argento e rame dorato, lavoro in cesello del secolo XVI, di maestro Valerio Ronci, d'Atri, 164.

Genova

Aspetto della città nell'anno 1621, all'arrivo di Van Dyck; le arti e le scienze, 374.

Gallerie Brignole-Sale Deferrari: *Combattimento di cavalieri,* di Cornelio de Wael, dipinto che può attribuirsi a due artisti, escluso però il Van Dyck — Due tondi con festa sul ghiaccio, di Hendrik Averkamp, erroneamente attribuiti a Giovanni Breughel — *Sacra Famiglia,* di Andrea del Sarto; l'originale è a Monaco — Quadri delle vite dei Santi Pietro e Paolo, di Kulmbach, non di Schaufelin, 163 — *Sileno ebbro,* di P. P. Rubens, 292 — Ritratto di donna morta in letto, attribuito a Van Dyck, probabilmente di Giovanni Ross, 368 — Giovine gentiluomo delle famiglia Spinola, di Van Dyck, 377 — *Cristo della Moneta,* dello stesso, 445 — Testa di gentiluomo degli Spinola, dello stesso, 447 — *Vergine col Bambino,* dello stesso, 448 — *Anton Giulio Brignole-Sale,* dello stesso, 449 — *Paolo Adorno Brignole-Sale,* dello stesso, 451 — *Geronima Brignole-Sale con la figlia,* dello stesso, 453 — *Il Salvatore colla croce,* dello stesso, 457.

Galleria Doria-Pamphili: *La Gloria che corona la Virtù,* imitazione della tela del Correggio esistente al Louvre, 94.

Galleria Durazzo: *Sileno ebbro,* dipinto di Van Dyck, prima attribuito al Rubens, 292 — *Famiglia Durazzo,* di A. Van Dyck, 294 — I figli di Caterina Durazzo, dello stesso, 296 — Due paesaggi fiamminghi, da attribuirsi a Luca de Wael — Dipinto col titolo: « Figure di F. Wouvermann in un paesaggio di Ruysdael », da attribuirsi ai fratelli de Wael, 302 — Accessorî fiamminghi nel *Putto Bianco* e in altre opere di Van Dyck, per mano di Giovanni Ross, 370 — *Festa in giardino,* di Cornelio e Luca de Wael, 435 — *Putto Bianco,* di Van Dyck, 437 — *Maddalena,* attribuita ad Annibale Caracci, forse di Girolamo Imperiale — *Vergine,* di scuola fiorentina, attribuita ad Alberto Dürer, 462.

Galleria Spinola, di Pellicceria: Ritratto di *Anna Bolena,* di autore ignoto, 295 — Affreschi di Lazzaro Tavarone, rappresentanti le gesta dei Grimaldi — Fanciullo Spinola del xvii secolo, di Van Dyck, 454 — Schizzo di Van Dyck, per la *Crocifissione* di San Michele di Pagana, 469.

Palazzo Cambiaso, Via Nuova: Marchesa Spinola (?) e bambino, di Van Dyck, 376, 446.

Palazzo Centurione: Ritratto di Ambrogio Spinola, di Van Dyck, 442.

Palazzo Reale: *Il banchetto di Simeone,* vecchia copia dal Veronese, 134 n. — Ritratto di *Antonia Demarini Lercari,* di A. Van Dyck, 298 — Ritratto di vecchia dama sconosciuta, dello stesso, 305 — *Crocifisso,* dello stesso, 381.

Proprietà del marchese Ambrogio Doria: Polissena Spinola Guzman de Legañez, ritratto di Van Dyck, 375, 444 — Copia della *Sacra Famiglia* di Van Dyck, proprietà del principe Schönenborn, 452 — *Sacra Famiglia,* dipinto di studio, di Van Dyck, 459.

Proprietà del marchese Cesare Imperiale: Gian Vincenzo Imperiale, di Van Dyck, 383 — Lavori eseguiti dal Rubens e dal Van Dyck per la famiglia Imperiale, 456 — Ritratto di Gian Vincenzo Imperiale, di Van Dyck, nella villa dell'Albero d'Oro, 458.

Proprietà della marchesa Elisa Reggio Rostan d'Ancezune: Gentiluomo della famiglia Lomellini, di Van Dyck, 384.

Proprietà del marchese Spinola: Putto della famiglia Spinola, di Van Dyck, 371 — *Agostino Spinola,* attribuito allo stesso, 448 — *Coronamento di spine,* di Van Dyck, ora passato al Museo di Berlino, 452.

Impruneta (Firenze)

Altare di Luca della Robbia, in collaborazione con Michelozzo, 318.

Innsbruck

Ferdinandeum: *Tobia che rende la vista al padre,* tela di Bernardo Strozzi, erroneamente classificata scuola del Guercino, 163.

Isère (Francia)

Saint-Antoine: Caratteri italiani della facciata di Saint-Antoine, pubblicazione di Marcel Reymond, 159.

Leonforte (Catania)

Chiesa dei Cappuccini: Trittico, da attribuirsi al Beato Angelico, 475.

Lilla

Museo: *Interno di bettola,* disegno a penna di Cornelio de Wael 299 — Schizzo all'inchiostro di China, di Van Dyck, 455.

Londra

British Museum: Disegni d'ornato di Alberto Dürer, imitazione dai modelli di Leonardo da Vinci, 8 — Disegni di Luca di Leida, 9 — Gabinetto delle Stampe: La raccolta John Malcolm of Poltalloch e i disegni italiani, 341 — Il profeta David, disegno a penna di Fra Angelico — Due schizzi a penna di Domenico Ghirlandaio pei suoi affreschi di Santa Maria Novella, 342 — Disegno attribuito al Botticelli pel gran quadro dell'*Abbondanza* — Disegni dubbiamente attribuibili a Filippino — Altro di Raffaellino del Garbo — Quindici disegni di Leonardo, di cui quattro autentici: busto di guerriero; schizzi per un soggetto allegorico; studi di gatti; altro soggetto allegorico, 344 — Testa femminile, del Verrocchio — Disegni di Lorenzo di Credi, erroneamente attribuiti a Leonardo — Angelo in

atto di suonare la tromba, di Fra Bartolommeo — Studio per la testa di San Giacomo Maggiore; gruppo di donne e apostoli piangenti il Cristo; *Ercole col Centauro;* busto di giovine donna visto di faccia, disegni autentici di Raffaello, 347 — *Toiletta di Venere,* disegno del Penni, 349 — Trenta disegni attribuiti a Michelangelo, dei quali solo la metà può accettarsi per tale: enumerazione e descrizione di essi, 352 — Testa di Apostolo, di Melozzo da Forlì — Gruppo di pastori, di Signorelli — Teste femminili, di Timoteo della Vite — *Orfeo,* di Marcantonio Raimondi, 355 — *Cristo davanti a Pilato,* di scuola lombarda, ascritto a Zenale — *Pietà,* di Andrea Solario — Testa imberbe, disegno del Boltraffio — Tre donne con strumenti musicali, di Gaudenzio Ferrari, 356 — Leggenda di Sant'Uberto e altro disegno, soli attribuibili al Tiziano — Disegni di Domenico Campagnola — *La cena di Erode,* da attribuirsi a Paris Bordone — Tre angeli che suonano il liuto, del Carpaccio — *Cristo al limbo,* disegno del Tintoretto, 358 — *San Sebastiano,* del Buonsignori — Studi pel Duomo di Parma, del Correggio, 359 — *San Girolamo genuflesso,* disegno attribuito al Tiziano, ma di Domenico Campagnola, 358 — *Scoperta del fallo di Callisto,* disegno da attribuirsi al Tintoretto, 359 — Schizzi di Van Dyck, ritratti da Tiziano, 392 — Studi di figure maschili di Vittore Carpaccio, per la sua composizione: *Presentazione della Vergine al Tempio,* 414.

Collezione Ashburton: *Riposo in Egitto,* di Van Dyck, 432.

Dorchester House: *La Vergine col Bimbo e il piccolo San Giovanni,* tondo di Raffaellino del Garbo, 344.

National Gallery: Il bambino Gesù nella *Natività* del Botticelli e sua analogia con quello disegnato da Leonardo da Vinci, nella Galleria di Windsor, 4 — *Adorazione dei Magi,* prima attribuita al Bramantino, ed ora riconosciuta del Foppa, 266 — Autoritratto di Antonio Van Dyck, 282 — *Madonna con santi e col doge Giovanni Mocenigo,* di Lazzaro Sebastiani, prima attribuita al Carpaccio, 415 — Predella d'altare, del Beato Angelico, 473 — *Madonna col Bambino,* erroneamente attribuita a Sandro Botticelli, 480.

Presso il signor Fuller Maitland: Ritratto d'incognito, di Ambrogio de Predis, 90.

Westminster Abbey: Tomba di Margherita di Richmond e di Enrico VII, con bronzi, di Pietro Torrigiani, 78.

Magonza

Galleria: Trittico colla nascita di Cristo, di Eusebio Ferrari, da Vercelli, 125.

Madrid

Galleria del Prado: *Sacra Famiglia,* di Raffaello, e sue analogie coi tipi leonardeschi, 6 — *Ecce Homo,* dipinto di Antonio Van Dyck, 284 — *La resa di Breda,* di Velasquez, 442 — Ritratto di Polissena Spinola, di Van Dyck, 444 — *Coronamento di spine,* dello stesso, 454 — *L'Annunziata,* pala d'altare, del Beato Angelico, 473.

Milano

Cappella del Castello di Porta Giovia: Affreschi della volta del xv secolo; fu autore del disegno Bonifacio Bembo, parecchi furono gli esecutori, fra cui Stefano de' Fedeli, 260.

Chiesa di Sant'Eustorgio: Tomba di Giacomo Stefano Brivio, di Tommaso Cazzaniga, 104 — Descrizione del monumento, 108.

Chiesa di Santa Maria delle Grazie: Restauri, 77 — Tomba della famiglia della Torre, di Tommaso Cazzaniga, 104.

Chiesa del Santo Sepolcro: Lo studio di questo monumento fu trascurato, sono quindi poche le notizie storiche che se ne hanno, 11 — La chiesa aveva prima il nome della *Trinità;* dopo il ritorno dei Crociati dalla presa di Gerusalemme, nel 1099, prese il titolo del *Santo Sepolcro* da una delle cappelle già esistenti e a quello dedicata, e nella quale venne eretto un nuovo altare: così devono interpretarsi le antiche carte che alla chiesa si riferiscono, 13 — La forma della chiesa non ha e non ebbe mai rassomiglianza con quella del Sepolcro di Gerusalemme, 14 — Modificazioni introdotte nel xvii secolo, e abbellimenti della facciata nel xviii, 15.

Galleria Ambrosiana: *Duchessa,* ritratto in profilo, di Ambrogio de Predis, 90.

Museo Archeologico: Acquisto dei bassorilievi del xii secolo, rappresentanti il ritorno in città dei Milanesi vittoriosi di Federigo Barbarossa, già a Porta Romana, 76 — Acquisto d'un gran medaglione lombardo del secolo xv, in onore di Giovanni Bossi, 79 — *Il Presepio,* di Giovanni Antonio Amadeo, 109.

Museo Poldi-Pezzoli: Trittico da attribuirsi a Mariotto Albertinelli, 87 — *Pietà,* erroneamente attribuita al Botticelli, 480 — Ritratti di Martin Lutero e sua moglie, di Luca Cranach — Autoritratto di Sofonisba Anguissola — Madonna e angeli, di Gaudenzio Ferrari — Tondo con la Madonna, del Pinturicchio, — Altra Madonna, del Boltraffio — Crocifissione, di B. Luini — Madonna, di Giampetrino, 482.

Pinacoteca Borromeo: *Andata al Calvario,* tela da attribuirsi a Bernardino Parentino — *Battaglia delle Amazzoni,* da attribuirsi allo stesso, 98.

Pinacoteca di Brera: Busto in bronzo del senatore Giovanni Morelli, opera di Lodovico Pogliaghi, 75 — *La Vergine in mezzo ai santi e alla famiglia*

Sforza, pala d'altare; incertezza della critica a designarne l'autore, 96 — Ritratto di giovane vedova, di Van Dyck, 369 — La Vergine col Bambino e Sant'Antonino da Padova, dello stesso, 380, 389 — Ritratto di una dama, di Rembrandt, 396 — *Dedicazione di Maria Vergine al Tempio*, di Vittore Carpaccio — *Sposalizio di Maria Vergine*, dello stesso, provenienti dalla Scuola degli Albanesi, di Venezia, 410 — *San Pietro e San Giovanni Battista*, di Francesco del Cossa, 482.

Presso il signor Crespi: Ritratto di giullare, di Bernardino de' Conti, 96.

Presso il signor Vittadini: Ritratto, di Bernardino de' Conti, 96.

Modena

Galleria Estense: *Cristo che porta la croce*, dipinto di Bernardino Parentino, 98 — *Madonna, Bambino e San Sebastiano*, tavoletta da attribuirsi al pseudo-Boccaccino — *Madonna col Bambino e due pastori*, di Boccaccio Boccaccino, 100.

Proprietà del Marchese Paolo Coccapani Imperiale Lercari: *Antonia Demarini Lercari*, di Antonio Van Dyck, 298.

Monaco di Baviera

R. Pinacoteca: *La Vergine dal Garofano*, e imbarazzi della critica per designarne l'autore, 4 — *Sacra Famiglia*, di Andrea del Sarto — Pitture di santi, di Kulmbach, 163 — Autoritratto di Antonio Van Dyck, 282 — *Vergine e Bambino col piccolo San Giovanni*, dello stesso, 307 — Tommaso Howard conte di Arundel e sua moglie Alathea Talbot, di P. P. Rubens, 393, 397 — *Pietà*, erroneamente attribuita al Botticelli, 480.

Moncalieri (Torino)

Duomo: Lapide di Anna Ligotti, 279.

Murano

Chiesa di San Pietro Martire: Grande tavola da altare, da attribuirsi a Boccaccio Boccaccino, 98.

Duomo: *Madonna*, col donatore, dipinto di Vittore Carpaccio, 416.

Napoli

San Giovanni a Carbonara: *L'Adorazione dei Magi*, bassorilievo di Pietro Plata nella cappella Caracciolo, 6 n.

Museo Nazionale: *La Battaglia di Pavia* (24 febbraio 1705), illustrata negli arazzi del marchese del Vasto, su disegni del Tiziano e del Tintoretto, 318.

Nuovi documenti

Documenti sull'arte dei pittori a Bologna, nel secolo xvi, 308.

Orte

Escursione artistica nel bacino dell'Orte, di A. de Nino, 159.

Orvieto

Duomo: Bassorilievi della facciata e impronta delle *scuole* che vi si riscontrano, 238.

Esposizione di arte religiosa: Giudizi di A. Pératé, pubblicati nella « Gazette des Beaux-Arts », 80.

Oxford

Università: Caratteri leonardeschi di un disegno (studi di teste) — Disegno di Raffaello rappresentante un vecchio, e sua analogia con Leonardo da Vinci, 5 — Disegno di guerrieri che si disputano il vessillo, di Raffaello, 6 — *Combattimento d'uomini nudi*, dello stesso, 7.

Padova

Chiesa del Santo: *Santa Giustina*, scultura pel bacino dell'acqua santa, di Pirgotele, 427.

Museo Civico: Serie di tessere coniate, provenienti da Venezia, opera dei Sesto, xiv secolo, 400 — Monumento al Gattamelata, di Donatello, 483.

Parigi

Collezione del conte Caylus: *Satire e Ninfe*, disegno di Van Dyck, 269.

Collezione Dutuit: Schizzo di Van Dyck per l'*Ecce Homo* della Galleria di Berlino, 387.

Museo del Louvre: Gesù e Sant'Anna di Leonardo, riprodotti da Raffaello nella *Sacra Famiglia* del Museo di Madrid, 6 — *Incoronazione della Vergine*, di Ridolfo Ghirlandaio, e suoi caratteri leonardeschi, 7 — *Noli me tangere*, dipinto di Fra Bartolomeo della Porta, erroneamente attribuito a Mariotto Albertinelli, 87 — *La Gloria che corona la Virtù*, del Correggio, 94 — *Apollo e Marsia*, di Pietro Perugino, 100 — Il trittico attribuito a Giusto d'Alemagna, dalla signora Mary Logan giudicato di Ludovico Brea, 247 — Bassorilievi in bronzo dello scultore veneziano Andrea Briosco, detto il Riccio, 338 — Profilo di giovine coronato di foglie, disegno del Boltraffio, 356 — Il doge e il pescatore, disegno da attribuirsi a Paris Bordone, 358 n. — *Ninfa e pastore sorpresi da un satiro*, di Van Dyck, 447 — *Incoronazione della Madonna*, del Beato Angelico, 473 — Dipinti erroneamente attribuiti al Botticelli, 480.

Parma

R. Galleria: Guida, pubblicata da Corrado Ricci, 158.

Pavia

Castello: Pittori che lavorarono nella cappella, 265 — Dipinti di Bonifacio Bembo, 268.

Certosa: Parte superiore della porta che immette nel chiostrino, 110 — Le due arche o cofani d'avorio della Certosa, da attribuirsi a Baldassarre degli Embriachi, pubblicazione del signor Diego Sant'Ambrogio, 159.

Oratorio del Collegio Branda Castiglioni: Scoperta di pregevoli affreschi del xv secolo, 249 — Ricordi storici, 252 — Descrizione minuta degli affreschi; la *Risurrezione*, 255 — Somiglianze con altre pitture di scuola lombarda, e specialmente cogli affreschi della cappella del Castello di Milano, 260 — Probabilità che il Foppa ne sia l'autore, 261 — La decorazione della parete dell'altare, 262 — Decorazione della volta, 263 — *L'Adorazione dei Magi*, 266 — Decorazione della parete occidentale, 268 — Conclusione: gli affreschi si devono alla vecchia scuola lombarda, e Vincenzo Foppa fu a capo degli artisti che vi lavorarono, 269 — Documenti, 270.

Perugia

Pinacoteca: Pala d'altare, del Beato Angelico, 473.

Pietroburgo

Collezione Delaroff: Opere italiane di Basaiti, Moroni, Bachiacca, 481.

Collezione Orloff: Opere italiane di Cima, Francia, Mazzolino, Girolamo di Santa Croce, Andrea del Sarto, Buonconsiglio, 481.

Collezione Stroganoff: Opere italiane di F. Lippi Botticelli, Boltraffio, Pietro della Vecchia, 481.

Collezione Yussupoff: Opere italiane di Domenichino, Carlo Caliari, Tiepolo, Canaletto, 481.

Galleria dell'Hermitage: *Riposo in Egitto*, di Van Dyck, 432 — Dipinti di autori italiani posseduti dalla Galleria, 481.

Galleria Leuchtenberg: Opere italiane possedute dalla Galleria, di A. Solario, B. Luino, F. Lippi, Bronzino, Savoldo, Lotto, Palma Vecchio, Paris Bordone, 481.

Pistoia

Ospedale del Ceppo: Sculture decorative di Giovanni della Robbia, 318.

Roma

Basilica di San Pietro: *Pietà*, di Michelangelo, 485.

Casale di « Salone »: Notizie storiche, 489.

Chiesa dei Santi Cosma e Damiano: *Cristo deposto dalla croce*, di Giovanni Ross, 366.

Gabinetto delle Stampe: Dono del dott. P. Kristeller, 78 — Veduta di Genova al principio del xvii secolo, 373.

Galleria d'Arte moderna: *Cristo nel deserto*, di Domenico Morelli — Acquisto, 79.

Galleria Barberini: *Cristo fra i Dottori*, di Alberto Dürer, e suoi caratteri leonardeschi, 8.

Galleria Borghese: Ritratto di un Cardinale, ritenuto già di Raffaello e dal Morelli attribuito al Pontormo — Preteso ritratto di Cesare Borgia (ora a Parigi presso Rotschild), non a Raffaello, ma da ascriversi alla scuola del Bronzino, 88 — Ritratto, forse di Bernardino Pinturicchio, attribuito a Pietro Perugino e dal Morelli rivendicato a Raffaello, 89 — *Deposizione*, d'incerto autore, 98 — Testa di donna, disegno attribuito a Leonardo, ma del Boltraffio, 356 — *Madonna con angeli*, tondo erroneamente attribuito al Botticelli, 480.

Galleria Corsini: *San Giorgio a cavallo*, prima attribuito a Ercole Grandi, ora rivendicato al Francia, 100 — *Sacra Famiglia*, del Grechetto, erroneamente attribuita a Van Dyck, 461 — Ritratto di Procuratore della Repubblica genovese, della famiglia Adorno, di Gian Bernardo Carbone, erroneamente attribuito al Van Dyck, 463 — Quattro scene mitologiche di F. Albani, attribuite al Domenichino, 464 — Ritratto di Procuratore della Repubblica genovese e di suo figlio, della famiglia Raggi, di G. B. Carbone, attribuito per errore al Van Dyck, 465 — Ritratto di Lorenzo Raggi, idem, 467.

Galleria Doria: *Natività*, d'autore incerto — Tre quadretti già attribuiti al Mantegna, del Parentino, 98.

Museo Capitolino: *Luca e Cornelio de Wael*, ritratto di Van Dyck, 306.

Palazzo Chigi: Tre santi, dipinti d'incerto autore, 98.

Proprietà Mario Menotti: *Educazione di Bacco*, dipinto di Antonio Van Dyck, 289 — Ritratto di Senatore genovese, di Giovanni Ross, erroneamente attribuito a Van Dyck, 368.

Vaticano: *L'Adorazione dei Magi*, di Raffaello, 6 — *San Giorgio che libera la Principessa di Trebisonda*, dipinto di Paris Bordone, prima attribuito al Pordenone, 100 — Episodi delle vite di Santo Stefano e San Lorenzo, dipinti dal Beato Angelico, 475 — Sisto IV circondato dai dignitari, di Melozzo da Forlì, 477.

Via Appia e Via Latina: Rimboschimento e ricostituzione accanto ai monumenti della flora prediletta agli antichi, 79.

Via Nomentana: Monumento romano, ascrivibile al secondo secolo dell'Impero, ricomposto nella Villa del barone Alberto Blanc, dall'ing. Giacomo Boni, 54-58.

San Michele di Pagana (Rapallo)

Chiesa: *La Crocifissione,* dipinto di Van Dyck, 464.

San Remo

Collezione Thiem: Ritratto di Geronima Spinola Doria, di Van Dyck, 444.

Savona

Cattedrale: *L'Assunzione della Vergine,* dipinto di Ludovico Brea, da Nizza, 247.

Santa Maria di Castello: Ancona dipinta nel 1490 dal Foppa e dal Brea, 487.

Siena

Chiesa di San Giovanni: Fonte battesimale, da attribuirsi a Jacopo della Quercia, 72.

Fonte Gaja, capolavoro di Jacopo della Quercia, 72.

Galleria Comunale: *Santa Caterina* e *Santa Maria Maddalena,* dipinti rivendicati a Mariotto Albertini, 87.

Siracusa

Museo Archeologico: Codici cartacei del xvi secolo, contenenti disegni di Filippo Paladino, dono del sacerdote Vincenzo Catera, 78.

Siviglia

Museo: San Girolamo, statua di Pietro Torrigiani, 78.

Spello

Porta di Rocco da Vicenza e affresco attribuito al Pinturicchio, nelle vie del Calzo e Cavour, 16.

La Rocca, in piazza Vittorio Emanuele, eretta nel 1358 dal vescovo Filippo de Antilla, 22.

Ospedale della Nuova Unione: affreschi nella chiesa, 25 — Dipinto, forse di Andrea Fantini, nel collegio Rosi, 26.

Il rione di San Martino e avanzi della fortezza, 32.

Monastero e Chiesa di Santa Maria di Valllegloria: affreschi attribuiti allo Zuccari; dipinti di Nicolò di Liberatore e Marcantonio Grecchi, 34.

Chiesetta di Santa Barbara, 35.

La Pace, tempera di Domenico Bruschi con decorazioni di Domenico Bellini, nella casa Benedetti.

Teatro civico, dell'architetto Alessio Lorenzini, da Perugia.

Avanzo d'arco romano, eretto, pare, in onore di Macrino.

Madonna col Bambino, dipinto del secolo xv, nella chiesa della Consolazione di Prato — Madonna col Putto, affresco di scuola perugina, nella chiesetta di Sant'Antonio, 36 — Oggetti artistici appartenenti alla famiglia Berretta, 37.

Chiesa di Sant'Andrea Apostolo: È unita a un convento che apparteneva nel 1025 ai Camaldolesi, ma la chiesa pare posteriore — Diverse età dell'architettura dell'interno — I due tabernacoli ai lati dell'ingresso sono del Cinquecento, 16 — Il *Beato Andrea Caccioli,* dipinto di Cesare Sermei — Affresco attribuito a Orazio Alfani, rappresentante la Concezione, in alto, e in basso San Giovacchino e Sant'Anna — Una mezza figura di Madonna, affresco erroneamente attribuito a Guido da Siena, 17 — Madonna col Bambino e Santi, tavola del Pinturicchio, minutamente descritta, 18 — Tavola a tempera, di stile giottesco, raffigurante un Crocifisso, 21.

Chiesa di San Gregorio o della Morte: *Madonna in gloria con Gesù,* tela di Pierino Cesarei di Perugia — Altro dipinto coll'*Annunziazione,* del 1591 — *Sant'Andrea Avellino,* di Vincenzo Monotti, 37.

Chiesa di San Lorenzo: Notizie storiche sulla sua fondazione, 26 — Tabernacolo, ascrivibile ad Antonio di Gasparino — Fonte battesimale, di Maestro Cruciano Egidiucci di Bettona — Affreschi nella parete d'ingresso — Tabernacolo nella cappella del Sacramento, di Flaminio Vacca, 27 — Tavolette a olio del secolo xvi, attribuite a Rinaldo da Calvi — Sei telette a olio, nelle pareti laterali — Baldacchino dell'altar maggiore, disegnato da Teodosio Quintavilla, 28 — Due affreschi dell'abside, di Marcello Sozzi — Coro di noce, del secolo xvi, di M. Andrea Campano da Modena — Armadio intarsiato, dello stesso, e tela a olio rappresentante la Natività della Madonna, nella sacrestia, 29 — Croce capitolare, attribuita a Paolo Vanni, nell'oratorio — Tavola a guazzo, attribuita a Rinaldo da Calvi, rappresentante Sant'Antonio — Pulpito di noce, del Seicento, opera di Francesco Costantini, folignate — *Presepio,* tavola a olio di Andrea Camassei, 31.

Chiesa della Misericordia: Facciata del Quattrocento — Affreschi nell'interno, 25.

Chiesa di San Severino: *Santi in contemplazione della Triade,* dipinto attribuito a Giacinto Boccanera — *Madonna in gloria con Gesù,* attribuita a Durante dal Borgo — Facciata medioevale, opera del xii secolo, 32.

Orfanotrofio femminile, già Convento di Sant'Andrea: Cassa di noce del xvi secolo, ora venduta — Avanzi di muro romano, attribuiti a un tempio di Giunone o forse ruderi d'un edifizio Pliniano, 21.

Palazzo municipale: Ricerche storiche e descrizione — Raccolta di lapidi e statue romane, 23 — Affresco di scuola umbra, nell'Archivio Notarile — Biblioteca — Affreschi nella sala del Consiglio attribuiti agli Zuccari — Affresco della maniera dello Spagna, 24.

Dintorni:

Resti dell'abbazia di San Silvestro.

Chiesa e Convento di San Gerolamo: Affresco rappresentante Giobbe, attribuito al Pinturicchio, 37 —

Altro affresco, *L'Epifania,* attribuito a Fiorenzo di Lorenzo, forse del Pinturicchio — *Lo Sposalizio di Maria,* affresco d'incerto autore — Affreschi nel chiostro, 140.

Santa Maria in Paterno: Dipinti attribuiti a Rinaldo da Calvi, 41.

Chiesa della Trinità: Suo pessimo stato che impedisce ogni ricerca, 41.

Chiesa di Sant'Anna: Affreschi del secolo xv sulla facciata ed altri nell'interno, di scuola perugina, 42.

Chiesa di San Ventura: Notizie storiche — *La Vecchia della Croce,* affresco già attribuito allo Spagnoletto, 42.

La Madonna del Mausoleo, sulla via di Cannara — *L'Anfiteatro,* sulla via provinciale.

Chiesa di San Claudio, sulle rovine di un tempio dedicato a Saturno, eretta nell'xi secolo — Affreschi nell'interno, 43-44.

Gli avanzi del *Castellaccio* — La villa Fidelia, 45 — La *Rotonda:* notizie storiche e descrizione — La *Madonna,* affresco di Belardino de Mezastris — Porta del coro, pregevole scultura da attribuirsi a Simone Mosca, 46-47.

Strasburgo

Duomo: *Transito della Vergine,* lunetta scolpita, 237.

Galleria: Dieci teste del Cenacolo, copia da Santa Maria delle Grazie in Milano, 489.

Torino

Accademia Albertina: *Adorazione del Bambino,* dipinto attribuito a Gerolamo Giovenone, forse di Defendente Deferrari, 116 — Paesaggio, della prima maniera di Herman Saftleven, 218.

Presso l'avv. Leone Fontana: Grazioso quadretto da attribuirsi a Boccaccio Boccaccino, 98.

Regia Pinacoteca. — Sala I: Dieci grandi quadri di battaglie, le vittorie del Principe Eugenio di Savoia, dell'olandese Jan van Huchtenburgh — Ritratto del *Principe Eugenio* a cavallo, di Jacob van Schuppen — *Carlo Emanuele I,* di Jacopo Argenta — *Emanuele Filiberto,* dello stesso, 113 — Varî ritratti di principi di Savoia, di scuola olandese — *Madama Reale Cristina,* attribuito a Nicola Mignard — Quadri di battaglie di A. F. van der Meulen — Un torneo, di Antonio Tempesta — Ritratti di Van Loo e di Orazio Vernet, 114.

Sala II: *La Vergine in gloria,* dipinto da altare, di Macrino d'Alba, forse superiore a quello della Certosa di Pavia — Ritratti di Santi, dello stesso — *Deposizione dalla croce,* attribuita a Defendente Deferrari da Chivasso — *Vergine e Santi,* trittico dello stesso — *Sposalizio di Santa Caterina,* dello stesso, 116 — *Ascensione di Maria,* polittico di Gandolfini — *La Madonna col Bimbo,* di Gerolamo Giovenone — *Maria in trono con Sante,* dello stesso — *Risurrezione di Cristo,* di Giuseppe Giovenone, figlio del precedente, nella Sala III — *Conversione,* attribuita a Gaudenzio Ferrari, forse dello stesso — *Apparizione di Cristo,* di altro Giuseppe Giovenone, fratello a Girolamo — *Pianto su Cristo,* di Gaudenzio Ferrari — *Maria in trono col Bimbo,* dello stesso, 118 — Quattro piccoli dipinti sulla vita di Maria e ritratto di un patrono, dello stesso — *L'Adorazione del Bambino,* copia di un imitatore di Gaudenzio — *La Crocifissione,* grande dipinto nella Sala XIII, di G. Ferrari — *Sacra Famiglia con San Girolamo,* di Bernardino Lanino — *Deposizione dalla croce,* dello stesso — *Maria col Bimbo nudo,* buon dipinto dello stesso, nella Sala III — *Maria con Santi,* dello stesso, 120 — *Maria con Gesù Bambino e Santi* e *Sposalizio di Santa Caterina,* nella Sala III, di Ottaviano Cane — *Maria in trono,* di Fermo Stella — Polittico, firmato Presb. Johes Canavensis — *Maria col Bimbo,* di Barnaba de Mutina, 122 — Due piccole scene della vita di Sant'Ambrogio, buona copia da Ambrogio Borgognone — *Sacra Famiglia,* del Sodoma, 123.

Sale III e IV: *Sposalizio di Santa Caterina,* del Sodoma — *Lucrezia,* dello stesso, nella Sala XIII — *Vergine e santi,* di Pietro Grammarseo — Dipinti di Antonio Molinari, di Savigliano; di Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo; di Domenico Oliviero; di Antonio Tanzo, tutti piemontesi, privi di originalità, 124.

Sala V: *Incoronazione di Maria,* vecchia copia d'un dipinto di Giotto — Quattro santi, attribuiti a Taddeo Gaddi — *Maria col Bimbo,* di Fra Giovanni Angelico — *Brenno dinanzi alle porte di Roma,* attribuito a Spinello Aretino — *L'Angelo con Tobia,* di Piero Pollaiuolo — *Tobia con i tre angeli,* attribuito al Botticelli, 125 — *Vergine col Bimbo,* dello stesso, nella Sala XIII — *Trionfo della Castità* (?), della scuola di Botticelli — *Madonna col Putto nudo,* attribuito a Pietro Paolo da Santa Croce — *Deposizione nel sepolcro,* di Francesco Francia — Allegoria dell'amore, attribuita a Dello, fiorentino, forse di Matteo da Pasti — *Madonna col Bambino,* di Lorenzo di Credi — Stesso soggetto, nella Sala XIII, del medesimo, 126 — *Le nozze di Santa Caterina,* piccolo quadro attribuito al Boltraffio, forse di Nicolò Appiani — *Cristo che porta la croce,* attribuito a Marco d'Oggiono, forse di Giampietrino — *Santa Caterina e San Pietro,* di quest'ultimo — Due Madonne, attribuite a Cesare da Sesto, una forse di Calisto da Lodi — *Maria in trono,* erroneamente attribuita a Giovanni Bellini, di scuola veneziana — *Riposo nella fuga d'Egitto,* di Giovanni Bugiardino — *Annunciazione,* del Franciabigio, 128 — *Sant'Anna,* del Pontormo — Due Marie col Bimbo, di Antonio del Sarto — Ritratti di Cosimo I, Me-

dici, ed Eleonora di Toledo, di Angelo Bronzino — *Maria col Bambino,* attribuito a Gerolamo del Pacchia, piuttosto di Andrea del Brescianino — *Madonna col Putto e Santi,* di Beccafumi — *Madonna fra Santi,* del ferrarese Mazzolino — *Gesù nel Tempio,* del Garofalo — *Adorazione dei pastori,* attribuita a Giuseppe Mazzuoli, forse di Stefano Falzagaloni — *L'Adorazione del Bimbo,* di Gerolamo Savoldo, 130 — *L'Adorazione dei pastori,* dello stesso — *Madonna col Bimbo,* attribuita ad Alessandro Bonvicino — Busto, nella Sala VII, attribuito allo stesso, forse di G. P. Cavagna — Ritratto di cardinale, di Gerolamo da Santa Croce — Ritratto muliebre, attribuito a Paris Bordone — *Madonna,* di Gregorio Schiavone — *Madonna col Bimbo,* di Bartolomeo Vivarini, 131 — Due Madonne, una guasta dai ritocchi, di Giovanni Bellini, l'altra attribuita a Timoteo Viti — *Crocifissione* e *Martirio di San Giovanni,* di Daniele Ricciarelli, detto Volterra — Dipinti di Giulio Clovio, cartoni di Peruzzi, buone copie antiche da Raffaello e Tiziano, 132.

Sala VI: *La Presentazione al Tempio,* di Antonio Badile — *La Regina di Saba,* di Paolo Veronese — *Mosè salvato dalle acque,* nella Sala VII, dello stesso — *Il Banchetto di Simeone,* nella Sala X, dello stesso, 132 — *Danae,* dello stesso — *Maria col Bambino,* di Bonifacio Veronese — *Cristo in Emaus,* nella Sala VII, dello stesso — Quattro quadri con scene della leggenda troiana, di Andrea Schiavone — *Le tre Grazie,* attribuite a Bonifacio Bembo da Cremona — *Il Padre Eterno* e *l'Assunta,* dipinti di Rinaldo Mantovano — *Sonatore di liuto,* del Caravaggio, 134 — Altro dipinto da attribuirsi allo stesso, nella Sala X — *San Pietro,* di Annibale Caracci — Paesaggio, di Salvator Rosa — *Sacra Famiglia,* di Giulio Cesare Procaccini — *Cleopatra,* di Giacomo Semente — *Liberazione di Andromaca,* di Orazio Lamacchini — *Nascita di Cristo,* di Andrea Semini — *Cristo dileggiato,* di Jacopo o Francesco Bassano — *Adorazione dei Magi,* di Salviati — *Cena del Signore,* del Barroccio — Due dipinti di Dionisio Calvaert — *Morte di Virginia,* di P. F. Mazzucchelli, detto Morazzone — *Nascita di Cristo,* di G. B. Crespi — *Regina del Cielo,* gran quadro d'altare, nella sala attigua, attribuito allo stesso, 136.

Sala VII: *Santissima Trinità,* di Tintoretto — *Adorazione dei pastori,* attribuita a Bernardino Gatti, detto il Soiaro — *San Giovanni,* di Guido Reni — *Apollo e Dafne,* di Francesco Gessi — *Fucina di Calderai,* di Jacopo Bassano — Due San Girolami, di Jusepe de Ribera e Guercino — *San Paolo,* nella Sala VIII, attribuito a quest'ultimo — Dipinti di Francesco Albani, 137.

Sala X: *Apollo e Marsia,* di Guido Reni — *Il Cavaliere morente,* dello stesso — *Caino che uccide Abele,* di Elisabetta Sirani — *Ecce Homo* e altri dipinti del Guercino — *Il Figliuol prodigo,* nella Sala XI, dello stesso, 137 — *San Paolo Eremita,* nella Sala VIII, dello stesso — *Maddalena,* di Guido Cagnacci — *Omero cieco,* attribuito a Bernardino Strozzi — *Ritratto di ecclesiastico,* erroneamente attribuito allo stesso — Tre putti, del Domenichino — *Ratto delle Sabine,* di Francesco Bassano — *Annunciazione,* di Orazio Lomi (Gentileschi), 138 — Paesaggi, di Gaspare Dughet, 139.

Sala XI: *Baccanale,* di Gio. Benedetto Castiglione — *La Madonna della rosa,* del Sassoferrato — *Palazzo ducale,* di Antonio Canale — Veduta di Torino, di Bernardo Bellotto — Tre quadretti, di Francesco Guardi — *I quattro elementi,* di Francesco Albani — *Salmace ed Ermafrodite,* dello stesso — *Madonna,* di Carlo Dolci — *Il Trionfo dell'imperatore Aureliano,* di G. B. Tiepolo — Tre dipinti, di Sebastiano Ricci — Dipinti d'architettura, di Giovanni Panini — *La Carità,* di Carlo Cignati — Dipinti di Carlo Maratta, Pompeo Batoni e Giuseppe Nogari, 139 — Ritratti, di Gio. Bernardo Carbone — Paesaggio, di Alessandro Magnasco, detto Lissandrino — *La Confessione di San Giovanni Nepomuceno,* di Giuseppe Maria Crespi, detto lo Spagnolo — *San Pietro,* di Raffaele Mengs — Due *Sibille,* di Angelico Kaufmann, 140.

Sala XII: *Crocifissione,* trittico falsamente attribuito a Lucas van Leyden, forse di Jacob Cornelisz — Altro trittico rappresentante la *Crocifissione,* erroneamente attribuito a Bernardo van Orley, 206 — *Suonatrice di liuto,* attribuita a Giovanni Mostaert — *Adorazione dei Magi,* attribuita a Gerolamo van Acken — *San Francesco che riceve le stimmate,* attribuito a Jan van Eyck — Due dipinti, attribuiti a Rogier van der Weyden — *Sacra Famiglia,* della maniera del Mabuse — *La nascita di Cristo,* trittico di scuola fiamminga — Un miracolo, opera giovanile di Bernardo van Orley — *La Salome,* riproduzione neerlandese d'nu quadro milanese — *Madonna,* nella Sala XIII, attribuita a Petrus Christus, 208 — *Passione di Cristo,* di Memling — Ritratto di guerriero, attribuito a Hendrick Goltzius — Ritratto di vecchio, attribuito a Jacob Cornelisz van Ostzaanen — Due ritratti, erroneamente attribuiti a Bartolomäus Bruyn — Figura di dama in nero, di Geldorp Gortzius — Ritratto di fanciulla, forse di Cornelius de Vos — Altro dipinto, nella Sala XIV, attribuito allo stesso — Due mezze figure, di Jan van Ravesteyn, 209 — Due ritratti muliebri, della maniera del Mierevelt — Ritratto di guerriero, attribuito a Lambert Lombard, detto Sustermann — Testa di fanciullo, attribuita a Christopher Schwarz — I tre figli di Carlo I, di Van Dyck — L'Infante

Clara Eugenia, forse di Sanchez Coello — Ritratto del Principe Tommaso di Savoia-Carignano, nella Sala XIII, di Van Dyck — *Sacra Famiglia,* dello stesso, 210 — Altri dipinti minori, attribuiti allo stesso — Abbozzo coll' apoteosi di Enrico IV, di P. P. Rubens — Altri dipinti erroneamente attribuiti allo stesso — Paesaggio, di Jodocus di Momper — Quadro di genere, attribuito a Paul de Vos — *L'Adorazione dei pastori,* di Hendrick Goltzius — *Maria col Bimbo e San Giovanni,* di Hendrick Balen — *Pietà,* dello stesso — Interno di salone, attribuito a Franz Francken il vecchio — Marine e paesaggi, di Jan Breughel — *Chiesa gotica,* della maniera di Hendrick von Steenwyck, 211 — Paesaggi, di Paulus Bril — *Festa campestre,* di Teniers il giovane — Scena di carnevale, attribuita a Pietro Breughel — Paesaggio, di H. Balen — *Caccia all'orso,* di Hondt — *Battaglia navale notturna,* di Egbert van der Poel, 212.

Sala XIII: *Madonna,* di Mantegna — *San Girolamo,* di Tiziano, 140 — *Maria col Bimbo,* bassorilievo attribuito a Donatello, forse di Desiderio da Settignano, 141: Interno di chiesa gotica, di Pieter Saenredam — Fanciullo che soffia bolle di sapone, e un contadino, di Teniers il giovane — *Famiglia di contadini* e *Contadini che giuocano alle carte,* dello stesso — *Sonatore di ghironda,* di Abraham Teniers — *Combattimento di caralieri,* di Ph. Wouwermann — *Mercato di cavalli,* nella Sala XIV, dello stesso — Paesaggio, di Jan Both — Quadro d'animali, di Paul Potter, 212 — Figura di vecchio dormiente, attribuita a Lievens, forse di Rembrandt — Autoritratto di Francesco Mieris — Mezza figura di vecchio, dello stesso — Ritratto senile, di Govaert Flinck — Fanciulla alla finestra, di Gerhard Dou — Due fanciulli che giuocano, attribuiti allo stesso, forse di Slingelandt — Autoritratto in profilo di G. Schalcken — *Latona,* dello stesso — Busto di vecchia, nella Sala XIV, dello stesso, 214 — *Arrotino,* di Caspar Netscher — *Enone e Paride,* di Adrian van der Werff — Dune presso Scheweningen, di Jan van der Meer — *Foresta,* di Ruisdael — Altra *Foresta,* nella Sala XVI, attribuita allo stesso — Sansone prigioniero, di Honthorst — Fanciullo che suona il violino, dello stesso — Quadro di fiori, di Abraham Mignon — Frutti, di J. David de Heem — Quadri di fiori e frutta, nella Sala IX, di A. Mignon, J. D. de Heem, Cornelius de Heem, F. Snyders, J. van Essen, A. Breughel, G. B. Breughel, J. Fyt, 215 — Stessi soggetti, nella Sala VIII, di K. P. Verbrugghen I e II — *Erasmo,* nella Sala XIII, della scuola di Holbein — Imitazioni del Wouwerman, di August Querfurt — Paesaggio, di J. H. Roos — *Filippo IV,* di Velasquez — *Madonna della Concezione* e *Busto di cappuccino,* attribuiti al Murillo — Altri dipinti, nella Sala XIV, attribuiti allo stesso, 216.

Sala XVI: *Una processione in Bruxelles,* di A. Sallaert, 216 — Paesaggio, di Roland Savery — *Abitazione di contadini,* di Gaspar de Witte — *Faraone sommerso nelle acque,* di Hans Jordaens — Quadro, con figure allegoriche, di Jan van Balen e Jan van Kessel — *Accompagnamento funebre,* di Caspar di Crayer — *Giudizio finale,* di Bartolomeo Spranger — *Adorazione dei Magi,* di G. B. Francken — Paesaggio italiano, ingiustamente attribuito a Carel du Jardin — Paesaggio arcadico, di Cornelius Poelenbourgh — Ritratto di Carlo I d'Inghilterra, di Daniele Mytens e Hendrick Steenwick, 217 — Serie di paesaggi, di Jan Griffier — Due paesaggi, di Herman Saftleven — *Vittoria della Rovere,* ritratto di Justus Sustermann — Coppia di vecchi contadini, della maniera del Brouwer — Studi di teste, attribuiti a Pieter Faes — Paesaggi, di Baudewyns e Bout — *Risurrezione di Lazzaro,* attribuita a Pieter di Grebber, forse di Leonard Bramer — *Scacciamento di Agar,* attribuito al Fabritius, 218 — Interno di chiesa, di P. Neefs — Paesaggi, di Roelof van Vries — Piccola marina, attribuita ad Alberto Cuyp — Stesso soggetto, di Abraham Storck — *Rabbino,* di F. Bol — *Comitiva di cavalieri,* di Nicolaus van Eyck — Paesaggio ideale, attribuito a Enrico van Lint, detto Studio, 219 — Ritratto di vecchia, di Michiel van Muscher — *Diogene,* di A. van Houbraken — *Foresta,* di W. Schellinks — *Piramo e Tisbe,* di Carel de Moor — *Morte di Sofonisba,* di H. van der Myn — *Sacra Famiglia,* di Schifert — Dipinti di Hondekoeter, F. Snyders, Agricola, J. H. Lange, Ph. Champaigne, J. J. van Bloemen, 220.

Sala XV: Due paesaggi, di Claude Lorrain — *Combattimento di cavalieri,* del Bourguignon — *Santa Margherita,* attribuito a N. Poussin, 220 — *Strage degl' innocenti,* di S. Bourdon — Ritratto di Luigi XV, di Carlo van Loo — Ritratti, di P. Mignard, Subleyras, C. A. Coypel, 221.

Treviso

Cattedrale: Monumento al vescovo Giovanni, di Pietro Lombardo, 142 — Sua descrizione, 143 — Restauri e altri lavori affidati allo stesso, 146 — *Processione,* di Francesco Dominici, nella sagrestia dei Canonici, 148 n. — Notizie su Tullio e Antonio Lombardo, figli di Pietro, che col padre cooperarono ai lavori del Duomo, 149 — Documenti su Pietro Lombardo e la cattedrale di Treviso, 151.

Chiesa di Santa Maria Maggiore: Monumento sepolcrale del conte Mercurio Bua, capitano degli stradiotti, formato da parti di altro monumento che era da erigersi in una delle chiese di Pavia a Franchino Gaffurio, morto nel 1522 a Milano; creduto opera di Tullio Lombardo, ma riconosciuto di Ago-

stino Busti, detto il Bambaia, 403 — *Madonna,* del Pirgotele, 427.

Chiesa di San Nicolò: Monumento ad Agostino Onigo, di Pietro Lombardo, 143 n.

Varallo (Novara)

Museo: Ritratto, di Bernardino de' Conti, 96.

Venezia

Accademia di Belle Arti: Testa di vecchio, disegnata da Raffaello, e sua analogia coi tipi leonardeschi, 5 — Combattimento di cavalieri, disegno di Raffaello, 6 — L'arte antica, nell'opera di G. Lafenestre: *La peinture en Europe: Venise — L'Annunciazione,* erroneamente attribuita ad Alvise Vivarini *Madonna,* di Jacopo Bellini, 243 — Ancona, di Michele Giambono, 416 — *Presentazione al Tempio,* di Vittore Carpaccio, 431.

Caserma di Santa Giustina: Scoperta di affreschi pregevoli del Parentino, 79.

Chiesa dei Frari: Monumento a Jacopo Marcello, di Piero Lombardo, 143 n.

Chiesa di San Marco: Mosaici di Michele Giambono, rappresentanti la vita di Maria Vergine, 416.

Chiesa di Santa Maria de' Miracoli: Sua fondazione. in rapporto alla Scuola degli Albanesi, 427.

Chiesa di San Giovanni e Paolo: Progetto di restauro della tela di Lodovico Vivarini, nella sacrestia, 77 — Monumento al doge Pietro Mocenigo, opera di Pietro Lombardo, 144.

Chiesa del Redentore: *Madonna,* di Lazzaro Sebastiani, già attribuita a Vittore Carpaccio, 416.

Chiesa di San Zaccaria: *Madonna,* presentata come opera di Antonio Vivarini, probabilmente da attribuirsi al suo collega Giovanni Alemanno, 243.

Galleria del Seminario: *Madonnina col Putto,* da attribuirsi a Mariotto Albertinelli, 87.

Museo Civico: Due paesaggi, dell'olandese Jan Griffier, 218 n.

Museo Correr: Profilo di giovine uomo, attribuito ad Ansuino da Forlì, forse di Francesco Cossa — Ritratto del doge Francesco Foscari, da attribuirsi a Bartolomeo Vivarini anzichè a Giovanni Bellini, 243 — *La Visitazione della Vergine,* di Vittore Carpaccio, proveniente dalla Scuola degli Albanesi, 410.

Raccolta Henry Layard: *Adorazione dei Magi,* ritratto di *Maometto II* e ritratto di sconosciuto, assegnati a Gentile Bellini — Altro ritratto di sconosciuto, di Alvise Vivarini, prima attribuito ad Antonello da Messina — *Leggenda di Sant'Orsola,* di Vittore Carpaccio — Due dipinti, di Cima da Conegliano — *Cristo morto,* di Sebastiano del Piombo — Dipinti di vari altri autori — *Adorazione dei Magi,* di Bartolomeo Suardi — *Annunciazione,* di Gaudenzio Ferrari — Ritratto virile, di Raffaellino del Garbo, 247 — Ritratto del sultano Maometto II, di Gentile Bellini, 428.

Regie Gallerie: Quattro disegni, di G. B. Tiepolo, e tela, di Carlo Ridolfi, raffigurante la Madonna con sante, dono del cav. M. Guggenheim, 79 — Disegno a penna del Giambellino, prima attribuito al Mantegna, 92 — *Sacra Conversazione,* di Boccaccio Boccaccino, 100.

[Scuola degli Albanesi]: Sei quadri, di Vittore Carpaccio, riferentisi alla vita di Maria Vergine, anticamente formanti un ciclo nella Scuola degli Albanesi, 405 — Cenni storici sull'origine e sviluppo di detta Scuola, 417.

Verna (Casentino)

Altare di Andrea della Robbia, 318.

Verona

Chiesa di Sant'Anastasia: Monumento di Cortesia Sarego, 483.

Museo: Affresco di Carlo Braccesco, detto del Mantegna, rappresentante San Giacomo fra i Santi Gerolamo e Stefano, 262 — Ritratto di donna, del Tintoretto, 481.

Tombe degli Scaligeri, 483.

Vienna

Galleria Schönborn: *Sacra Famiglia,* di Van Dyck, 372, 450.

Imperiale e Reale Accademia: *L'Annunciazione della Vergine,* di Vittore Carpaccio, proveniente dalla Scuola degli Albanesi in Venezia, 410.

Museo Imperiale: *Vergine del prato,* di Raffaello e suoi caratteri leonardeschi, 6 — Ritratto dell'imperatore Massimiliano I, da attribuirsi ad Ambrogio de Predis, milanese, 89 — Catalogo ragionato e illustrato [Gemälde Galerie], 240 — *I tre Saggi d'Oriente,* del Giorgione, terminati da Sebastiano Luciani — Madonna *zingara,* del Tiziano — *Lucrezia,* di Palma vecchio — *Santa Giustina,* del Moretto, un tempo attribuita al Pordenone, 241 — Ritratto detto della Regina Cornaro, già attribuito al Veronese e ora rivendicato ad Antonio Badile — *Giuditta,* di Battista Zelotti — *Jungfrau im Grünen,* di Raffaello — *Presentazione al Tempio,* di Fra Bartolomeo — *Deposizione,* da Andrea del Sarto — *Sacra Famiglia,* di Angiolo Bronzino — *Ganimede e Io,* del Correggio — *Amore* che si fabbrica l'arco, del Parmigianino — *Cristo,* attribuito ad Andrea Solario, forse di B. Luini — *Erodiade,* di Cesare da Sesto — *San Sebastiano,* di Andrea Mantegna, 248 — *Santa Ro-*

salia, di Van Dyck, 390 — *Sacra Famiglia,* dello stesso, 395 — Medaglie italiane del XIV secolo, fatte coniare da Francesco Carrara Novello, 400 — Medaglie fuse, rappresentanti Costantino Magno e l'Imperatore Eracleo, credute italiane, ma probabilmente fiamminghe, 401 — *Madonna col Bambino,* di Van Dyck, 441.

Weimar

Galleria: *Educazione di Bacco,* disegno di Van Dyck, 289 — Ritratto di Ambrogio Spinola, di Rubens, 443.

Windsor

Biblioteca di S. M. la Regina: Disegno di Leonardo da Vinci, che ha molti punti di contatto con la *Vergine al Magnificat,* del Botticelli, nella Galleria degli Uffizi, 1 — Schizzo di Madonna, di Leonardo da Vinci, 4 — *Santo Stefano, Madonnna col Bambino* e giovane, schizzi a penna di Fra Angelico, 342 *Mosè ed Aronne che spartiscono le terre,* disegno a penna, da attribuirsi al Penni, 348 — Beatrice di Cusance, principessa di Cantecroix, ritratto di Van Dyck, 365 — Schizzo a penna di V. Carpaccio, per una prima idea della *Presentazione al Tempio,* 412.

STUDI LEONARDESCHI [1]

INFLUENZA DI LEONARDO DA VINCI SULLA SCUOLA FIORENTINA E SULLA SCUOLA TEDESCO-FIAMMINGA.

I.

Negli ultimi anni un dotto critico ha cercato di dimostrare che Leonardo da Vinci non influì nè su Raffaello in particolare, nè sulla scuola fiorentina in generale. Nel suo studio *Sul genio di Raffaello,* dopo aver insistito sull'anteriorità della scuola leonardesca, egli scrive: « è anche più importante il dire quanto questa abbia poco influito su Raffaello, e generalmente sulla scuola fiorentina... se Raffaello ha visto le poche opere di Leonardo che allora erano in Firenze, se ha cercato di appropriarsi le sue forme, egli non è giunto a prender nulla dello spirito di lui. La povera imitazione della Gioconda, nel suo ritratto di Maddalena Doni, ne è una prova evidente ».

Non v'ha asserzione di questa più dubbiosa, e in ciò che riguarda Raffaello, e in ciò che riguarda la scuola fiorentina. Mi studierò di dimostrarlo seguendo l'ordine cronologico.

Il primo, di tempo, degli allievi di Leonardo fu, ormai non è più permesso dubitarne, l'artista stesso che gli si diede per maestro: Andrea Verrocchio. Mi prendo la libertà di rimandare, per questa dimostrazione, agli articoli che ho pubblicati nella *Revue de Deux-Mondes* (1° ottobre 1887), e nella *Gazette des Beaux-Arts* (ottobre 1891). [2] Al contrario, per sgombrare il terreno, poi scartiamo subito Domenico Ghirlandaio, la cui maniera, comparata a quella di Leonardo, ha qualche cosa di secco e di crudo, sopratutto negli affreschi della storia di Santa Fina. Grazie alle leggi del chiaroscuro che Leonardo studiò di perfezionare durante la sua vita, egli potè dare alle sue pitture un rilievo sconosciuto ai suoi predecessori; fondere il colorito, mettervi una soavità ed una morbidezza neppure intraveduta fino allora, sopratutto poi dal Ghirlandaio.

Presso il Botticelli, che il Vinci, chiamandolo suo amico, metteva in ridicolo per il suo modo di trattare il paesaggio, troviamo molti punti di contatto. Senza voler far congetture, per ora, sulla questione di dipendenza di questi due maestri, constaterò che un disegno di Leonardo conservato nella Biblioteca di Windsor (n. 15, riprodotto dal Müller Walde [3] come uno studio per l'*Ascensione* del Museo di Berlino, fig. 66; una replica si trova agli Uffizi, un'altra nella Biblioteca Ambrosiana) riproduce esattamente la testa della celebre *Vergine*

[1] Vedi *Archivio storico dell'arte,* 1892, anno serie 1ª, V, fascicolo I.

[2] Marcel Reymond, *Gazette des Beaux-Arts,* aprile 1892, pag. 316-18.

[3] Müller Walde, *Leonardo da Vinci,* pag. 12.

DISEGNO DI LEONARDO CONSERVATO NELLA BIBLIOTECA DI WINDSOR

LA VERGINE AL MAGNIFICAT, DEL BOTTICELLI

(R. Galleria degli Uffizi, Firenze)

al Magnificat del Botticelli, agli Uffizi. Il disegno di Windsor ha il tipo leonardesco molto più accentuato; la bocca è più larga, meno sentimentale; il naso più forte. Ma l'atteggiamento è rigorosamente lo stesso, eccetto i capelli, che in quella del Botticelli sono a trecce ed in quella di Leonardo cadono sciolti.

Ma ecco dove Leonardo appare chiaramente l'ispiratore di Botticelli: disegnando il Gesù bambino per la *Natività,* della Galleria Nazionale di Londra, Botticelli s'è incontestabilmente inspirato a qualche modello creato dal suo amico: ci troviamo la stessa libertà d'atteggiamento, la stessa spontaneità di sentimento. È impossibile non vedere le analogie fra questo *Bambino* e quello che ha Leonardo in uno studio per l'Adorazione dei Magi (collez. Leone Bonnat), e sopratutto in uno schizzo di Madonna della Biblioteca di Windsor.[1]

Schizzo di Madonna, di Botticelli
(National Gallery)

Esaminiamo ora Filippino Lippi: sembra essere l'antitesi vivente di Leonardo; l'uno brillante, ma anche, purtroppo, superficiale, nato più per la pittura letteraria che per i raffinamenti del disegno e del colorito; l'altro pieno di serietà e convinzione, e dotato del più alto sentimento della forma e del bello. Il caso ha voluto che Leonardo s'incontrasse tre volte con Filippino: questi la prima volta fu incaricato d'eseguire il postergale dell'altare che era stato comandato a Leonardo per la cappella di S. Bernardo al Palazzo Vecchio di Firenze (1483); la seconda volta ricevette lo stesso incarico per l'*Adorazione dei Magi,* destinata al convento di S. Donato (1496). L'ultima volta poi fu Leonardo, al contrario, che cercò di farsi cedere da Filippino il postergale dell'altare che egli doveva dipingere per il convento dei Serviti. Filippino, da artista gentile e cortese, s'affrettò a concederglielo, ma Leonardo, secondo la sua abitudine, lasciò l'opera incompiuta, e Filippino riprese nel 1503 il contratto primitivo, che la morte gl'impedì di eseguire.

L'*Adorazione dei Magi* di Filippino e quella di Leonardo, oggi conservate entrambe agli Uffizi, faranno toccar con mano le differenze fra i due maestri. Malgrado qualche parte veramente bella, dirò anche superba, come il pastore accoccolato (questa parte del quadro potrebbe portare la firma di Raffaello), si criticheranno quelle teste senza espressione, vuote, banali, dipinte con eleganza, sopratutto quelle del primo piano. Filippino non s'è fatto scrupolo d'introdurre nel suo quadro ritratti di suoi contemporanei, specialmente dei Medici, mentre Leonardo da Vinci s'è sempre rigorosamente guardato da questi sotterfugi. Pur tuttavia, Filippino non ha saputo sottrarsi intieramente al fascino del suo emulo. Il personaggio di profilo che, nell'*Adorazione dei Magi,* leva in alto le mani (dietro al pastore accovacciato) proviene dal personaggio situato al secondo piano verso destra, nel cartone di Leonardo.

Spettatore dell'adorazione dei Magi
di Filippino Lippi
(Museo degli Uffizi)

Uno dei condiscepoli di Leonardo nello studio del Verrocchio, Lorenzo di Credi, subisce talvolta completamente il fascino di questo grande incantatore, sopratutto in questi tipi d'angeli, veramente soavi. Si sa d'altronde in quale imbarazzo si trovi la critica moderna nel pronunciarsi tra i due maestri: i loro nomi sono stati, ciascuno alla sua volta, messi avanti per la paternità della *Vergine dal garofano* nella Pinacoteca di Monaco.

[1] Müller Walde, pag. 105. Le analogie e le differenze fra l'*Adorazione dei Magi* di Leonardo e quella di Botticelli sono state rilevate dall'Ulmann, che ha anche messo in luce i rapporti fra Botticelli e Verrocchio (*Sandro Botticelli,* pag. 37-38, 63-65).

Ben conosciuti sono i prestiti fatti al Vinci da Piero di Cosimo; Vasari li ha già notati [1] e la sua testimonianza è stata confermata dai critici moderni. [2] La sua *Annunciazione ai pastori* del Museo di Berlino (n. 204), attribuita dapprima a Gaudenzio Ferrari, « attesta in modo evidentissimo (son parole del Bode) dell'influenza di Leonardo, che verso l'anno 1478 s'occupava d'una composizione simile, come lo prova l'interessante disegno che possiede il sig. Leone Bonnat ». [3]

II.

Leonardo era venuto via dalla sua città natale troppo presto per poter esercitare una influenza durevole sui suoi concittadini. Fu solo dopo il suo ritorno, verso il 1500, che egli fece tributari tutti quelli che avevano qualche curiosità o iniziativa. Fin allora la scuola fiorentina era stata specialmente una scuola di disegnatori; ed ecco, all'improvviso, ad un eccesso di rigidezza succede quello di morbidezza; ai tratti taglienti d'un Domenico Ghirlandaio o d'un Antonio Pollaiuolo, la morbidezza di contorni d'un Andrea del Sarto. Se mi si domanda come sia avvenuta questa metamorfosi, non esito a rispondere: per l'influenza di Leonardo da Vinci.

Ecco, dapprima, Fra Bartolomeo della Porta. Gli autori, Paolo Mantz, i signori Burckhardt, Bode, Gustavo Gruyer, tutti constatano a qual segno questo maestro subì l'influenza del Vinci. « A dire il vero, afferma Paolo Mantz, si deve cercare in Leonardo il punto di partenza di Fra Bartolomeo, il sentimento del suo chiaroscuro, la sua maniera di segnare le ombre ed i chiari, e dare alle forme imitate il meraviglioso rilievo della vita ». [4]

Michelangelo stesso, malgrado il profondo antagonismo che regnò sempre fra queste due nature, non riuscì a sottrarsi sempre al fascino di questo ammaliatore per eccellenza. Uno dei disegni dell'Università d'Oxford (alcuni studi di teste) è sembrato allo Spinger che ci offra dei tipi leonardeschi. [5] Portheim poi ci fa notare l'analogia fra un soggetto rappresentante il combattimento d'un cavaliere con dei fantaccini (Università d'Oxford, Fisher, tav. XXI) e i disegni di Leonardo per la *Battaglia d'Anghiari*. Ha pure confrontato il disegno anatomico della Biblioteca di Windsor (n. 28) con i disegni dello stesso genere fatti da Leonardo. [6] Ed io citerò poi un altro esempio: nella *Creazione d'Eva,* alla Cappella Sistina, Michelangelo s'è inspirato, per la figura del Padre Eterno, ad una delle figure dell'*Adorazione dei Magi* del suo rivale. [7] In un disegno poi del Louvre (n. 115), la donna seduta ha un sorriso che ricorda vagamente quello di Leonardo, ma il naso è segnato molto più forte che non nel Vinci.

Ed ora a Raffaello. Il giovane pittore urbinate cominciò ad inspirarsi a Leonardo anche prima di stabilirsi in Firenze. Un disegno dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia, [8] un altro dell'Università d'Oxford, riproducono uno dei tipi di vecchio (visto di profilo, dalla

[1] « Diede opera al colorire a olio avendo viste certe cose di Leonardo fumeggiate e finite con quella diligenza estrema che soleva Leonardo quando e' voleva monstrar l'arte, e così Piero, piacendoli quel modo, cercava imitarlo, quantunque poi egli fusse molto lontano da Lionardo, dell'altre maniere assai stravagante, perchè bene si può dire che e' la mutasse quasi a ciò ch'ei faceva » (t. IV, pag. 134). Un vecchio inventario del Museo degli Uffizi (1589) attribuisce a Leonardo il disegno di Perseo che libera Andromeda: Piero non avrebbe fatto altro che colorirlo (ibid., pag. 140).

[2] Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts,* 1876, vol. II, pag. 469.

[3] *Gazette des Beaux-Arts,* 1889, vol. II, pag. 606-607.

[4] *Histoire des peintres de toutes les écoles. — Le Cicerone. — Fra Bartolommeo,* pag. 19-20.

[5] *Raphaël und Michel Angelo,* pag. 36-42 e nota 14. L'autenticità di questo disegno d'Oxford è però messa in dubbio dal Wölfflin, *Die Jugendbildwerke des Michel Angelo,* pag. 85-86. Monaco, 1891.

[6] *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1889, pag. 144, 145.

[7] Vedi l'articolo del 15 agosto 1887.

[8] Zanotti, tav. II. Kahl, n. 89. (Ho la debolezza, del resto condivisa con molti altri autorevoli critici, di continuare a credere all'autenticità della raccolta di Venezia).

fronte calva, dal naso aquilino e dal mento sporgente) della Biblioteca di Torino (Gerli, tav. XX).

Indicherò in secondo luogo le imitazioni della Gioconda. Certo, il Reymond ha ragione di chiamar « povero » il ritratto dipinto di Maddalena Doni. Ma prendiamo lo studio disegnato che è servito a preparare questo ritratto stesso: non v'è forse la stessa morbidezza di fattura, la stessa posa piena di abbandono e nello stesso tempo di distinzione? [1] Certo in questo momento Raffaello disegnatore la vinceva su Raffaello pittore. L'uno era già maestro, l'altro ancora esordiente. E che eloquente esempio anche della potenza dell'applicazione nello sviluppo dell'ingegno! Michelangelo aveva ragione di dire che Raffaello « doveva più allo studio che alla natura ». Questo ritratto di *Donna sconosciuta* del Museo degli Uffizi risente ugualmente dell'imitazione della Gioconda e in special modo nella posa delle mani. Al contrario la sua rigidità contrasta con la grande libertà del ritratto di Leonardo.

Una serie di studi di Raffaello per l'affresco di S. Severo a Perugia (Lilla, Braun, numeri 50-68) rivelano l'influenza di Leonardo: sono le stesse caricature di teste di vecchi. Esaminiamo alla lor volta le Madonne.

Raffaello ha imitato, per non dir copiato, il bambino Gesù e Sant'Anna di Leonardo (Museo del Louvre) nella *Sacra Famiglia* del Museo di Madrid. Ma v'è di più: il pittore urbinate si è inspirato a Leonardo per lo spirito stesso delle sue composizioni, sopratutto nella *Vergine del prato* nel Museo di Vienna.

Leonardo, pittore e scultore di cavalli, ha inspirato, dal canto suo, una intera serie di disegni di Raffaello. Nè si faccia l'obbiezione che il cartone della *Battaglia di Anghiari* non fu esposto che nel 1506; già da molto tempo Leonardo aveva fatto numerosi studi di cavalli per la sua statua equestre di Francesco Sforza e per l'*Adorazione dei Magi,* bozzetti che circolavano certamente negli studi dei pittori e che Raffaello potè consultare a suo comodo dopo il suo arrivo a Firenze.

Prima il bozzetto fatto a memoria dei guerrieri che si disputano il vessillo (Università d'Oxford, riprodotto nel mio *Raphaël,* pag. 224). Poi quello per la *Partenza d'Enea Silvio* al Museo degli Uffizi, e il cartone per la stessa pittura, pure in questo museo (riprodotto nel mio *Raphaël,* pag. 135).

In un disegno già molto libero dell'Accademia di Venezia, che rappresenta il combattimento d'un cavaliere e dei fantaccini, Raffaello riprende per conto suo il tema (*Raphaël,* pag. 149). Anche i due *San Giorgi* del Museo del Louvre e del Museo dell'Ermitage risentono di questa imitazione.

Alcuno noterà che i cavalli di Raffaello, molto duri da principio, specialmente nell'*Adorazione dei Magi* della Pinacoteca Vaticana, divengono mano mano più mossi e drammatici. Questo cambiamento, certo, ebbe luogo sotto l'influenza di Leonardo.

Un disegno del Gabinetto delle stampe di Dresda, disegno attribuito ugualmente con molta verosimiglianza a Raffaello, deriva, anche questo, dalla composizione di Leonardo. [2] Anche in altra occasione Raffaello ha profittato di questa suggestiva *Adorazione dei Magi.* Studiandola egli ha contratto l'abitudine di disegnare prima i suoi personaggi del tutto nudi, per rendersi meglio conto dei movimenti; e inoltre s'è inspirato alle proporzioni delle figure di Leonardo, tutte essenzialmente slanciate; gli studi per la *Strage degl'Innocenti,* lo

[1] Vedi nel mio *Raphaël,* 2ª ediz., pag. 166 67.

[2] Si trovano reminiscenze di questi cavalli leonardeschi, visti a traverso il prisma di Raffaello, in una pittura del secolo XVI: *Il combattimento d'Achille e di Ettore,* eseguito per la Galleria Enrico II al castello di Oiron. Vedi i disegni del Lameire negli archivi della Commissione dei monumenti storici alla direzione delle Belle Arti. I cavalli di Leonardo ricompariscono più o meno modificati in una lunga serie d'altri disegni, pitture o sculture: Il disegno del principio del secolo XVI, conservato all'Accademia di Venezia, riprodotto dal Beltrami; una scena di combattimento con un vescovo nel mezzo (*Il Castello di Milano,* pag. 609). L'*Adorazione dei Magi* di Pietro Plata, nel bassorilievo della cappella Caracciolo, a S. Giovanni a Carbonara di Napoli (CICOGNARA, tav. LIV, cavalli che s'impennano sul

schizzo del British Museum, con il sonetto « Un pensier dolce... » (Braun, n. 77), e infine i *Combattimenti d'uomini nudi,* dell'Università d'Oxford, procedono direttamente dal Vinci.

Lasciando Firenze per Roma, Raffaello non abbandonò il suo idolo. Negli affreschi delle stanze, l'*Incontro di S. Leone ed Attila* e sopratutto la *Battaglia di Costantino,* egli sviluppò in modo molto indipendente la concezione primitiva di Leonardo, conservando però ai suoi cavalli il tipo che quello aveva dato loro.

Anche la *Disputa del SS. Sacramento* ricorda Leonardo: Raffaello vi ha messo a contribuzione l'*Adorazione dei Magi* del Museo degli Uffizi, nel comporre il gruppo dei personaggi di sinistra, gli uni in piedi, gli altri seduti e curvi.[1]

Oh! perchè questa benefica influenza non s'è fatta sentire in modo anche più efficace? Essa sola avrebbe potuto controbilanciare l'influenza di Michelangelo; essa sola avrebbe potuto mantenere il Sanzio dentro i limiti dell'elemento pittorico ch'egli sacrificò troppo spesso, verso la fine della sua carriera, alle preoccupazioni della statuaria.

Ridolfo Ghirlandajo, alla sua volta, sacrificò alla maniera leonardesca; le opere di lui troppo spesso s'incontrano con le sue. I giudici migliori sono stati incerti fra i due maestri, nell'attribuire l'*Annunciazione* della Galleria degli Uffizi; il ritratto d'orefice del Palazzo Pitti, a lungo attribuito al Vinci, oggi invece è rivendicato a Ridolfo e lo stesso fatto è avvenuto della *Monaca* conservata nella stessa Galleria. A prima vista si potrebbe credere ad una comunanza d'inspirazioni e domandarsi se i due artisti non avessero attinto alla stessa fonte, dal Verrocchio. Ma basta un semplice ravvicinamento di date per togliere questa ipotesi: Ridolfo non nacque che nel 1483; alla morte del Verrocchio dunque non aveva che cinque anni. Non esito ad ammettere, col Morelli,[2] che solo dal 1503 in poi il giovane fiorentino subì l'influenza di Leonardo; e questa ci apparisce nel suo *Gesù che porta la Croce* (collezione Antinori a Firenze), nel *Fidanzamento di S. Caterina* (chiesa del Conservatorio a Ripoli), nell'*Incoronazione della Vergine* che proviene ugualmente da Ripoli (Museo del Louvre).[3]

Se anche noi non sapessimo che Andrea del Sarto era allievo di Piero di Cosimo e perciò allievo indiretto di Leonardo da Vinci, ci sarebbe agevole scoprire quanto il facile, brillante e voluttuoso pittore della *Cena* di S. Salvi debba al pittore della *Cena* di S. Maria delle Grazie.[4]

Non meno sensibile è l'azione di Leonardo sugli altri *grandi* della scuola fiorentina. Vasari mette Pontorno fra i suoi allievi, e, secondo il Woermann, Giuliano Bugiardini s'inspirò da lui nella sua *Madonna* del Museo degli Uffizi (n. 513) e Francesco Granacci nella sua *Trinità* del Museo di Berlino (n. 229).[5] Quanto al Bronzino, egli eseguì da una Madonna di Leonardo una copia che dalla duchessa Eleonora fu donata al duca d'Altameda;[6] ma a questo si limitano i suoi studi dal Vinci: la precisione del suo disegno e la durezza del suo colorito attestano in lui preoccupazioni diametralmente opposte.

fondo della composizione). Il disegno attribuito a Timoteo Viti, riprodotto nella *Storia dei pittori di tutte le scuole: Scuola romana, Timoteo Viti,* pag. 7 (cavallo che ne morde un altro alle narici). L'incisione della scuola di Fontainebleau, eseguita da Luca Penni: cavalli che s'urtano l'uno contro l'altro. Il cavallo di sinistra è quasi identicamente copiato da quello di Leonardo (Bartsch, t. XVI, n. 96; collezione Lesonfaché alla Bibliothèque des Beaux-Arts). Disegno d'una raccolta del secolo XVI, facente parte della stessa collezione (vedi la *Chronique de l'art* del 15 giugno 1895).

[1] Vedi l'articolo del 15 agosto 1887.

[2] *Die Werke italienischer Meister,* pag. 383.

[3] Crowe e Cavalcaselle, edizione tedesca, vol. IV, pag. 528. — Woermann, *Geschichte der Malerei,* vol. II, pag. 610. — Morelli, *Die Galerie zu Berlin,* pag. 22.

[4] Crowe e Cavalcaselle, edizione tedesca, vol. IV, pag. 554, 559, 560, 567, 577. — Woermann, *Geschichte der Malerei,* pag. 611.

[5] *Geschichte der Malerei,* vol. II, pag. 609. — Il *Cicerone,* pag. 657.

[6] Gaye, *Carteggio,* vol. III, tav. 94. — Vasari, vol. VI, pag. 284.

III.

Esaminiamo ora, come controprova, l'influenza esercitata dal fondatore della scuola milanese sulle scuole germaniche e delle Fiandre.

Per la sincerità del suo stile, non meno che per la varietà delle sue conoscenze, e come artista e nello stesso tempo teorico, Alberto Dürer meriterebbe d'esser chiamato il Leonardo da Vinci della Germania.

Ma abbiamo più che delle affinità naturali; ci si presentano abbondanti tracce dell'influenza esercitata da Leonardo sul giovane emulo di Norimberga. Ma è dubbio tuttavia se Alberto Dürer, nei suoi viaggi in Italia, si sia incontrato con Leonardo o con esso abbia avuto relazioni personali.

L'influenza leonardesca dapprima ci si presenta nel *Cristo fra i dottori* della Galleria Barberini, che Dürer dipinse a Venezia nel 1506. Rappresentando questa disputa muta, Dürer (così afferma Thausing) s'era imposto un problema fisionomico che gli era stato forse suggerito da un esempio di Leonardo da Vinci o da una tradizione orale relativa ad alcune opere di questo maestro.

Due disegni del Dürer conservati al British Museum, d'intrecci d'ornati, dello stesso anno 1506, provengono evidentemente dai modelli di Leonardo. L'imitazione è anche più evidente nelle sei ben note incisioni su legno del maestro tedesco (*Die Knoten. Les Nœuds*).

Nel Museo di Berlino, di Dresda, di Pesth e altrove, si trovano dei disegni del Dürer, delle teste grottesche, che presentano molte analogie con le caricature del maestro italiano.

La bella incisione del Dürer, *Il cavaliere della morte,* risente ugualmente di Leonardo. A questo proposito Thausing fa una dichiarazione sì chiara da non lasciar nulla a desiderare: « Dürer aveva riportato dall'Italia il secreto delle proporzioni del cavallo secondo i principî del Verrocchio e di Leonardo, principî che egli aveva subito applicati schizzando alla penna la figura equestre di cui più tardi doveva servirsi. Nei disegni che egli fece a quest'epoca, il cane corre già appresso al cavaliere; è vero che non è il cane da punta dal lungo pelo dell'incisione; è un alano dal pelo raso. Quanto al cavallo della stampa, ha certo, nelle sue proporzioni, nelle narici diritte, nelle pieghe della pelle e nella parte superiore della coscia, un'analogia manifesta col cavallo di bronzo che, davanti alla chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia, porta Balthazar (*sic*) Colleoni ».[1]

Confrontando il ritratto di Pirkhenner disegnato dal Dürer[2] ad una testa di profilo tracciata da Leonardo nel manoscritto della Biblioteca Trivulzio[3] è ugualmente impossibile non persuadersi che l'artista di Norimberga ha studiato più che non si crede il suo emulo italiano. La struttura dell'occhio, quella del mento, della fronte e finanche del berretto, tutto è trattato identicamente nei due disegni. Le reminiscenze poi non sono meno evidenti in certe teste di cavalli del Dürer;[4] e finalmente in uno dei suoi schizzi per un dragone (Biblioteca di Dresda), il Dürer s'è certo ricordato della descrizione data da Leonardo: egli ha dato al mostro la testa d'un bracco, gli artigli d'un gatto, un collo lungo e un pelo arruffato.[5]

Ed è possibile che Dürer abbia anche preso da Leonardo il sistema dei caratteri da stampa, cui egli ha dato il suo nome.[6] E infine, anche in materia d'architettura militare,

[1] Alberto Dürer, *Sa vie et ses œuvres,* trad. in franc. dal Gruyer, pag. 460.

[2] Thausing, *Dürer,* pag. 244.

[3] Beltrami, *Il codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del principe Trivulzio,* tav. LIV.

[4] Ephrussi, *Les dessins de Dürer,* pag. 132-33.

[5] Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* 2ª ediz., vol. I, pag. 82, 84.

[6] Dehio, *Repertorium für Kunstwissenschaft,* 1881, pag. 269-79.

tutto ciò che si trova di meglio nel Dürer figura già, come l'ha proclamato C. Promis, sul *Codex Atlanticus* di Leonardo.[1]

Il secondo corifeo della pittura germanica, Holbein, recò pure omaggio a Leonardo. La *Santa Cena* del Museo di Basilea ricorda, così nei tipi come nel colorito, i modelli lasciati in Lombardia dal fondatore della scuola milanese.[2]

I pittori fiamminghi, fin d'allora così premurosi di visitar l'Italia, ne riportarono un culto ardente per il pittore della *Cena*. Numerose copie ci attestano la loro ammirazione e fra l'altre quella della *Vergine del garofano* del Museo del Louvre.

Disegno di Luca da Leida
(British Museum)

Una prova molto inattesa dell'azione esercitata da Leonardo fin sugli artisti del Nord, in apparenza più refrattari alle sue lezioni, ci è data dai disegni di Luca di Leida, di cui Sidney Colvin ha ora arricchito il *Print Room* del British Museum. Esaminando la testa del vecchio imberbe vista di faccia e la testa del vecchio imberbe vista di tre quarti, è impossibile non riconoscere che tutte e due provengono dai modelli lasciati dal capo della scuola di Milano.[3] Un certo sentimento leonardesco s'intravede nella *Vergine* di Bernardo van Orley, al Museo d'Anversa (Braun, n. 463). Se il Bambino si avvicina più ai tipi cari a Raffaello, la Vergine, malgrado le mascelle schiacciate, attesta l'influenza di Leonardo. Nel fondo si vedono immense rocce di dolomite.

La *Cena* di Lamberto Sustermann (1506-1560), al Museo di Bruxelles, ha molte reminiscenze di quella di Leonardo.

Si vede in quante direzioni si è propagata l'influenza di Leonardo da Vinci. E ancora non ho parlato qui nè dei suoi allievi diretti: Beltraffio, Marco d'Oggione, Cesare da Sesto, Andrea Solari, Melzi, Bernardino Luini, il Sodoma, Gaudenzio Ferrari e tutti quanti, nè del Correggio, nè dei Veneziani. E chi sa quanta parte il fascino misterioso del grande pittore fiorentino ha avuto nella genesi dello stile del Rembrandt!

EUGENIO MÜNTZ.

[1] *Trattato d'architettura civile e militare,* vol. II, pag. 52.

[2] Sui rapporti fra la *Cena* di Holbein e quella di Leonardo, veli WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit.*, 2ª ediz., vol. I, pag. 144, 166, 167, 174.

[3] *Jahrbücher der k. Preussischen Kunstsammlungen,* 1893, pag. 166, 168.

LA CHIESA DEL SANTO SEPOLCRO
IN MILANO

Parte I.

OME vi sono fra gli uomini i prediletti della fortuna e del caso, e accanto ad essi taluno pur degno di lode passa affatto inosservato, così è dei monumenti dell'arte, dei quali questo è stato oggetto di lunghe pazienti ricerche, e i più belli ingegni hanno gareggiato a rifarne per filo e per segno la storia, mentre tal altro è tanto dimenticato, che chi un bel giorno vuol saperne addentro la storia s'avvede che essa è ancora da fare. Ora io non dico che la chiesa del Santo Sepolcro di Milano abbia l'importanza artistica del Duomo o di Sant'Ambrogio; ma è ben certo che sono infiniti gli edifizi sacri, che pur avendo minori titoli di nobiltà, sono stati assai più studiati e resi notorî.

L'unico scrittore che abbia preso in seria considerazione quella chiesa è, fra i moderni, uno straniero, il signor Hübsch, nella sua opera sull'architettura cristiana primitiva e medievale; ma, cosa veramente strana, tutto intento ad esaminare e ricostruire nella primitiva forma l'interno della chiesa superiore resa quasi irriconoscibile dalle modificazioni posteriori, non osservò la chiesa inferiore degnissima di studio. Ritengo che il dotto architetto non abbia visitato la chiesa sotterranea; perchè, non solo non ne avrebbe taciuto, come fa, ma sarebbe stato indotto a modificare il suo giudizio circa l'età della chiesa superiore. Ad ogni modo quello che si trova nel suo libro rappresenta l'indagine più seria su questa notevole fabbrica medievale.

Dopo di lui soltanto qualche breve cenno nelle storie generali dell'arte e nelle guide della città; e perfino il Mothes, il quale cita in mille occasioni l'opera sullodata, qua se ne è dimenticato, e si attiene alle indicazioni trovate nella Guida di Milano del Pirovano (se pure non deve anche queste al Ricci, nella cui nota Storia è citato il passo della Guida), e dà come una sua congettura, che a dispetto dei guasti e mascheramenti sofferti, la costruzione possa « noch alte Reste bergen ». [1]

Molto più era da aspettarsi dalla diligenza del Mongeri (*L'arte in Milano*. Milano, 1872). Egli, alle notizie storiche che troviamo in tutti i vecchi scrittori, fa seguire l'osservazione

[1] *Die Bankunst des Mittelalters in Italien*. Iena, 1884. Quest'opera che gode di autorità non piccola in Germania, non è stata, ch'io sappia, sottoposta ad un esame critico serio. E questo sarebbe necessario per rettificare una lunga serie di errori, taluni quasi inverosimili.

seguente, arida troppo e non esatta: Come si vede, adunque, non è la chiesa che un amalgama edilizio di tre o quattro tempi che si contrastano: le torri del secolo XII; la fronte (ch'egli credeva murata interamente di nuovo) del XVIII; l'interno del XVII; la cripta, ancora dell'origine, il (*sic*) principio dell'XI secolo. Ma tutta la muratura di precinzione, il che vuol dire poco meno che l'organismo intero dell'edifizio, non era manomesso, sebbene in parte nascosto dalle costruzioni addossate.

Il Paravicini,[1] altrettanto valente e competente che il Mongeri, pure sembra aver osservato ancor più distrattamente questo edifizio, del quale dimentica la cripta.[2] Ed io avrei ragione di credere che quella interessantissima costruzione sotterranea, interamente abbandonata, fosse da molto tempo inesplorata dagli studiosi, tanto parve strano ad uno dei Padri della Congregazione ch'io volessi non solo vedere ma fermarmi lunghe ore a ritrarre alla meglio la generale disposizione e i particolari d'ornamento.

Ma non si meraviglierà certo il lettore che qualcuno si adoperi per far conoscere meglio questo sacro edifizio; riandando i passi degli scrittori, dai più antichi ai più recenti, pubblicando nuove notizie tratte da vecchie carte, e analizzando il monumento stesso.

Le notizie circa l'origine e le trasformazioni dell'edifizio non mancano; anzi si possono dire abbondanti, se si confrontano con quelle di tante altre opere medievali. Dal più antico, del quale il Calchi si servì nella sua Storia, abbiamo notizia di una chiesa fondata sotto l'invocazione della Trinità da Benedetto, detto anche Rozo, figlio di Remedio, ch'era stato maestro della zecca.

Il documento si trova integralmente nell'opera del Puricelli (col. 219), il quale dice di averlo tolto da un manoscritto dell'Ambrosiana.

Lo stesso autore offre un altro documento di grandissima importanza: un'epistola dell'arcivescovo Anselmo IV, il cui originale gli era stato comunicato da G. Pietro Quadrio, prevosto della Congregazione degli Oblati. Porta la data del 15 di luglio del 1100. Le parole riferentisi al nostro argomento sono queste:

« Ego Anselmus, magna Dei opitulante clementia sanctae matris Ecclesiae archiepiscopus mediolanensis, ut bonus pastor animam meam deberem ponere pro meis ovibus. Sed quia hoc facere, mundanis impeditus curis, non valeo: nec immerito doleo: quod boni pastoris officium non exerceo: ne penitus tamen viderer deditus ignorantiae, inspirante summa Dei clementia, quae civitatem supra montem positam, Ecclesiam scilicet sancti sepulcri, in medio huius civitatis sitam, non est passa diutius abscondi; sed eam quasi exaltare fecit et iubilare ad signum victoriae Ierosolymitani Sepulchri; ad cuius gloriam nos procedentes cum nostris fratribus, altare Domino cum Ecclesia simul interius dedicavimus ».

Poco dopo si trovano queste altre parole: « Quicumque vero ad illud sepulchrum in quo Christi corpus dormivit aliquo impedimento detentus accedere non poterit et ad hoc sepulcrum ad eius veram similitudinem factum, venerit, etc. ».

Che la chiesa della Trinità del primo e quella del Santo Sepolcro del secondo documento sorgessero nello stesso luogo si ha dal Calco,[3] scrittore del secolo XVI, le cui parole meritano di essere trascritte:

« Anno quarto imperii Conradi Benedictus, qui et Rocio vulgo nuncupabatur, cum

[1] *Guida artistica di Milano.* Milano, 1881.

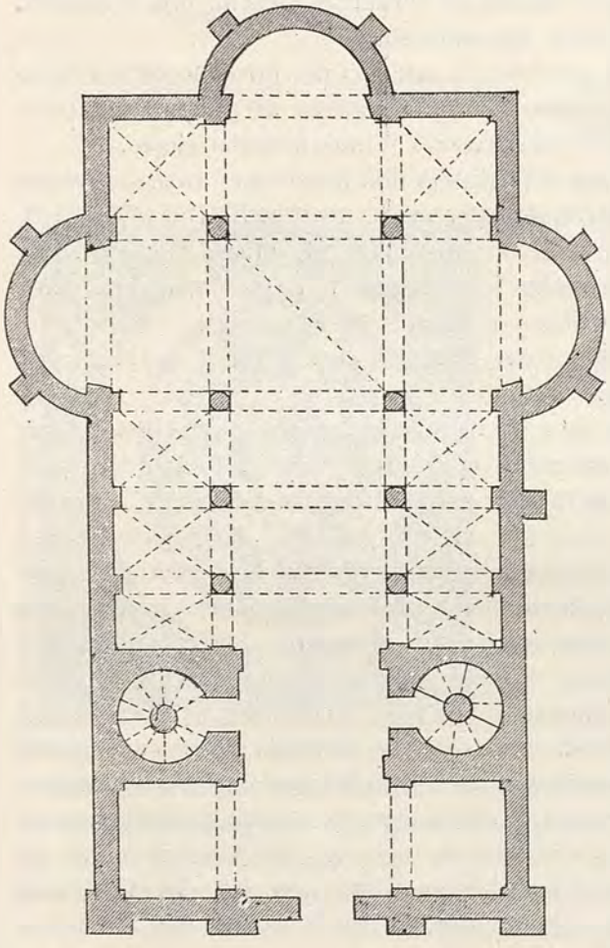
[2] Chi dettò l'iscrizione che si legge in una lapide marmorea aggiunse del suo un grave anacronismo, ponendo la presa di Gerusalemme avanti il Mille e trentuno. La lapide, incastrata nell'interno nella navatella sinistra, è di questo tenore: « Templum hoc — A fundamentis extulit — Anno MXXXI — Benedictus qui et Rocio in sacro Ierosolymitano bello — Sub Gothofredo Bullionio stipendia meritus — Refectum ad instar aedis dominici sepulchri — Anselmus IV Mediol. Archiepiscopus — Dedicavit anno MC — Congregationi Oblatorum tradita a Sancto Carolo Borromeo — Patruelis eius Cardinalis Federicus — Arcubus columnis perpolitis auxit — Rursus multifariam instauratum — In praestantiorem formam exornavit — Ad rem divinam convenientium pietas — Anno MDCCCXLI ».

[3] Tristani Calchi, *Mediol. historiae patriae,* lib. XX. Milano 1627.

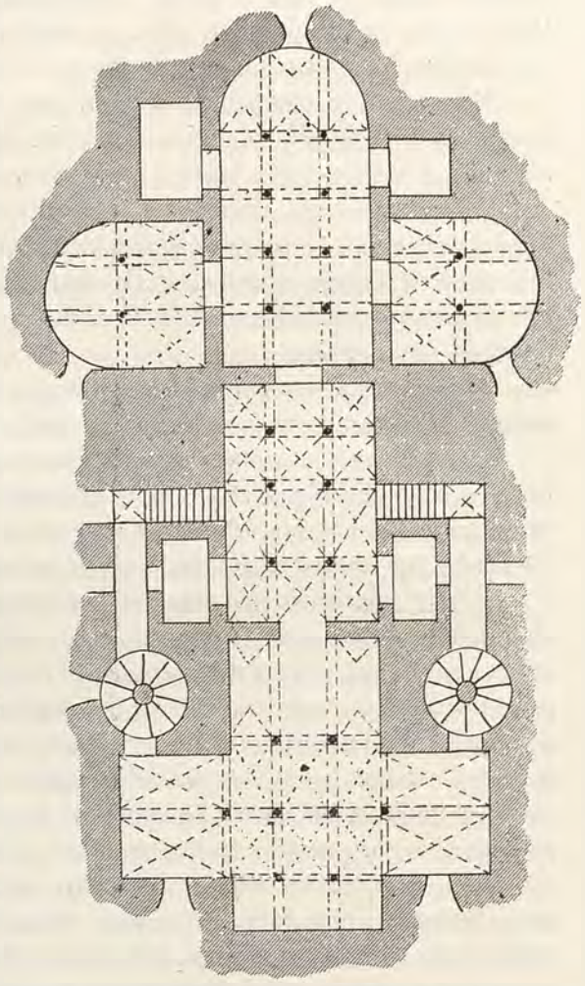
Ferlenda uxore aedem proprio solo media urbe struxere in honorem divae Trinitatis, et memoriam locorum, quae Christus Deus nascendo, moriendoque et interim baptizatus, excruciatusque a Iudaeis et novissime caelos ascendens sacravit, singulaque sacella singulis nominibus distincta diu mansere, donec celebrius vocabulum Sancti Sepulchri invaluit ».

In queste parole non vi è nessun accenno ad una ricostruzione, ma soltanto a mutamento di nome: prima si diceva della SS. Trinità, in processo di tempo si denominò Santo Sepolcro.

Galvaneo Fiamma pone bensì all'anno 1100 la costruzione della chiesa, ma chiama del Santo Sepolcro pure la primitiva; infatti, sotto l'anno 1036 si legge, che Rozo edificò



Chiesa del Santo Sepolcro in Milano



Schizzo icnografico
della cripta nella chiesa del Santo Sepolcro

Ecclesiam Sancti Sepulchri. Si noti che l'anno è ad ogni modo errato, come avvertì già il Puricelli, e che questo scrittore ha fama di poco veritiero, anzi di bugiardo, se mai ve ne fu.[1] Pure la tradizione della ricostruzione della chiesa, dopo il ritorno dei Crociati, mi pare che faccia capo alle parole di costui. Se io non m'inganno Tristano, Calco si formò opinione diversa sul significato dell'epistola di Anselmo, della quale riporta un passo; e non si conformò alla narrazione del Fiamma di una costruzione *ex novo* nel 1100. E mi pare non avesse torto.

Sull'autenticità dell'epistola di Anselmo accennò qualche dubbiezza il Muratori; e le ragioni che il celebre erudito adduce sono due. La prima è il modo insolito della sotto-

[1] Wattenbach citato dal Potthast.

scrizione del vescovo Ego Anselmus IV; l'altra non vale contro il documento stesso, ma contro l'interpretazione fattane dal Puricelli. Costui ritiene che l'arcivescovo prendesse parte a due spedizioni di Crociati: la prima volta in tempo da essersi trovato alla conquista di Gerusalemme; la seconda, dopo la consacrazione della chiesa del Santo Sepolcro in patria. Ma l'intervallo fra il primo momento ed il secondo è troppo breve, osserva il Muratori.

Le difficoltà accennate non scossero punto la fede del Giulini sull'autenticità del diploma. Ma, comunque sia, al nostro proposito importa di far notare la difficoltà assai maggiore che sorgerebbe contro il documento, qualora si ammettesse, come si fa da tutti, seguendo la tradizione, che in esso *si annunzi la ricostruzione della chiesa in una forma nuova.*

La presa di Gerusalemme avvenne il 15 luglio 1099; ma soltanto dopo la vittoria ottenuta il 12 agosto contro il Sultano d'Egitto, colla quale fu liberato il nuovo regno cristiano in Palestina da questo potente nemico,[1] una parte dei Crociati rimpatriarono. Posto pure che i gentiluomini milanesi si mettessero in cammino il giorno stesso e che la chiesa fosse terminata proprio il giorno di cui porta la data il documento, ne conseguirebbe che il nuovo edifizio fosse eretto con una celerità miracolosa. Infatti, un viaggio da Gerusalemme a Milano nel 1099, richiedendo qualche mese, anche nelle più favorevoli circostanze, l'arrivo in patria cadrebbe al principio dell'inverno: l'architetto aveva perciò davanti a sè la serie dei mesi invernali nell'accingersi alla nuova fabbrica. Eppure, esso avrebbe fatto il miracolo di darla finita in sette o otto mesi! Queste difficoltà, gravissime per vero dire, scompariscono se si leggano con attenzione i passi che si riferiscono al nostro argomento. Ecco come intenderei le parole dell'arcivescovo Anselmo. La chiesa che ora porta il titolo di Santo Sepolcro acquista un'aureola di gloria dopo la conquista del Sepolcro vero di Cristo: essa, che passava fino allora inosservata, ha esultato di gioia. Il testo latino, come vien dato dal Puricelli, è questo: « ... Ecclesiam... Sancti Sepulchri, in medio huius civitatis sitam (Dei clementia) non est passa diutius abscondi sed eam quasi *exaltare* fecit et jubilare ad signum victoriae Ierosolymitani Sepulchri ». Quell'*exaltare* è, a mio parere, da leggere *exultare,* se si vuole che abbia un qualche senso. E male interpretò il Giulini così: « (la divina clemenza) aveva disposto ch'ella (la chiesa del Santo Sepolcro) venisse esaltata per la conquista del Santo Sepolcro di Gerusalemme ». Interpretazione affatto arbitraria, dandosi al verbo *exaltare,* attivo, il significato passivo.[2]

Seguono poi alle già citate le seguenti parole: « ad cuius gloriam nos procedentes cum nostris fratribus, altare Domino cum Ecclesia simul interius dedicavimus ». Quale senso si dovrà attribuire ad esse? Di una nuova consacrazione dell'interno della chiesa in occasione di un nuovo altare erettovi, altare in cui doveva essere in qualche modo raffigurato il Sepolcro di Gerusalemme. Infatti l'arcivescovo promette la remissione dei peccati a coloro i quali, essendo impediti dal fare il pellegrinaggio « ad illud Sepulchrum, in quo Christi corpus dormivit », verranno a pregare devotamente « ad hoc Sepulchrum, ad eius veram similitudinem factum ». Come ognun vede non vi si parla della chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme, nè di un'imitazione di essa, ma del Sepolcro. La conclusione del mio ragionamento sarebbe che nel 1100 non si erigesse un nuovo edifizio dalle fondamenta come si ripetè da tanti scrittori e si trova inciso in una lapide della chiesa, ma bensì un nuovo altare con simulacro del Sepolcro di Cristo. Ed è questa l'unica versione possibile, se si accetta come autentico il documento. Chè nessun uomo dell'arte ammetterà che l'edifizio sorgesse in sei mesi; e si noti che non si può pensare ad una ricostruzione parziale come hanno fatto alcuni ; giacchè, non soltanto la costruzione che sorge dal suolo, ma la chiesa sotterranea uguale ad essa in estensione, nacque evidentemente nel tempo stesso.

[1] Kugler, *Storia delle Crociate,* trad. da T. Sanesi.

[2] *Memorie di Milano,* 2ª ediz., 1854, vol. II, pag. 684. Il Giulini nel riportare il passo latino tralascia il verbo *jubilare.* Ritengo che questa dimenticanza lo abbia indotto nell'errore, in tal caso più spiegabile. La lezione *exaltare* si trova pure nella copia manoscritta del documento, che ho trovata nell'Archivio di Stato a Milano.

Non diversamente pensò Tristano Calco, le parole del quale confermano il mio ragionamento. Nella chiesa della Trinità, egli dice, v'erano parecchie cappelle dedicate alla glorificazione dei fatti più importanti della vita di Gesù Cristo: la Natività, il Battesimo, la Passione, la Morte. Erano come tante piccole chiese racchiuse in un edifizio unico, avendo ciascuna il proprio nome distintamente; e questo durò per lungo tempo, fino a che la chiesa intera prese il nome da una di quelle cappelle e si chiamò Santo Sepolcro.

L'autorità di questo scrittore del secolo XVI, il quale aveva un concetto molto serio del metodo da seguire per narrare, con probabilità di vero, le vicende dei secoli anteriori, non può essere trascurata. Ora, al suo tempo, la tradizione che la chiesa del Santo Sepolcro fosse stata riedificata dai Crociati doveva essersi già divulgata, sulla fede dello scrittore milanese del secolo XIV Galvano Fiamma. Il Calco conosceva il *Manipulus florum* di costui, e se rigetta la notizia è segno che la ritenne una delle sue non poche fiabe.

Il Puricelli invece si è posto dalla parte del Fiamma, accettando il racconto di una ricostruzione della chiesa della Trinità per opera di un Rozone, discendente da quello che l'aveva edificata per primo nel 1031. Le parole del documento sono da esso intese in quel senso. E dopo la pubblicazione della sua notevolissima opera gli scrittori trovarono molto comodo l'appagarsi delle sue conclusioni; e se ne togli il Muratori, per quei dubbi ai quali abbiamo già accennato, e il Giulini, vi si attennero con piena fiducia. Ma, come suole avvenire, ci fu chi volle accentuare con maggior forza un punto della leggenda. Il Torre, nel suo barocco *Ritratto di Milano,* dice a pag. 141: « Sentiste poc'anzi a dirvi essere questa chiesa la vera effigie di quel tempio, che eretto stassi in Palestina, per tale *io la vi assicuro,* furono dal cavaliere di Cortesella *a minuto* portate da quelle parti *a Milano le misure giuste,* e sulle stesse volle egli osservare innalzate le sue fattezze ».

Non parrebbe che il buon uomo avesse veduto coi propri occhi i disegni portati in patria dai Crociati e fattane un diligente raffronto coll'edifizio? Eppure non v'è cosa più manifestamente priva di fondamento! La chiesa del Santo Sepolcro di Milano non ha nessuna analogia colla chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme quale la trovarono i Crociati, nè quale fu da quel tempo fino a noi.

L'edifizio quale fu eretto la prima volta da Costantino aveva forma di rotonda, la più adatta all'ufficio di racchiudere la tomba veneranda; e i rifacimenti posteriori mutarono bensì gli edifizi annessi e le forme architettoniche, ma quella parte ch'era la principale e la più augusta, conservò nelle linee generali il primitivo concetto. [1]

Siccome la chiesa milanese ha una pianta a croce, la quale non ha nulla che vedere con una rotonda, così si deve concludere che: o la chiesa attuale è affatto diversa da quella dedicata da Anselmo, o alle parole di costui fu dato un senso che non avevano. Qualcuno potrebbe fare un'ipotesi ancora più radicale, che cioè, come sospettò il Muratori, quell'epistola fosse fabbricata più tardi.

La chiesa milanese del Santo Sepolcro non ci è pervenuta nello stato primitivo; sebbene non abbia subìto modificazioni notevoli il muro di precinzione, all'infuori della facciata. I rimaneggiamenti gravi toccarono all'interno, per opera di quell'attivissimo prelato, la cui memoria è stata eternata nelle pagine del Manzoni.

Ecco le parole del Torre, il quale, come contemporaneo, per questa parte merita assai più riguardo che non per l'epoca remota della fondazione:

« Voi mi direte, nel rimirare che fate della chiesa, riconoscere in essa varie modernità, che nõ si confanno cõ gli antichi ornamenti; non posso, se non dirvi, esser ciõ la verità; nel Governo Arcivescovale di Federico Borromeo hebbero il loro principio; dinanzi posavansi gli archi sovra certe piccole Colonnette, che rendevano assai basse le volte delle due Navi

[1] Nell'eccellente guida del BAEDEKER, *Palestine et Syrie,* la cui parte storica e archeologica è dovuta al prof. A. Soncino, si trova un sufficiente cenno delle vicende dell'insigne monumento. In questi ultimi anni, importanti relazioni sono state inserite nelle Riviste speciali.

laterali, sovra le quali caminavano i Portici, quindi à ridurre tutta la Chiesa in moderna positura, vi si sottomisero queste Colonne di marmo con innalzare i rozzi Capitelli, ch'eravi di pietre cotte, e in vece di loro accomodarvi questi in ordine Corintio, ornamenti, c'hanno dato l'anima à tutto il Tempio, e quando di bel nuovo s'incrostasse di calcina bianca (!), levando le pitture, che sono di chiaroscuro, ogni lingua direbbe, essere fabbrica moderna, non già c'havesse trovato il suo principio quasi seicento anni sono (!) ».

Nelle quali parole si hanno le notizie a stampa più preziose per stabilire in che consistessero le novità introdotte nel secolo XVII e al principio del seguente.

Queste ultime notizie sono ripetute dal Latuada,[1] il quale però ci fornisce un particolare nuovo sulle forme architettoniche primitive, là dove dice che le Navi « venivano sostenute da picciole e ruvide colonne, con gli archi disposti *giusta l'antica idea* » e che il Borromeo « li fece riformare *in forma di semicircolo perfetto* ».

Nè sono trascurabili le notizie sui pretesi abbellimenti della facciata avvenuti al suo tempo e precisamente negli anni 1718 e 1719:

« L'esteriore frontispizio della medesima che negli anni precedenti ignudo e senz'ordine vedevasi, fu con vaga maestria ripolito, e la Porta ancora circondata di vivo marmo intagliato, alla quale si ascende per alcuni ben disposti gradini, da picciole colonne difesi; e sopra di essa fu riposta un'Immagine di Gesù Cristo deposto, etc... ».

Colle notizie che possediamo oggi e nello stato attuale dell'edifizio, mi pare sarebbe ardito il voler ricostruire l'interno nelle forme primitive. Il signor Hübsch era troppo facilmente disposto a far risalire ad epoca remota gli edifizi d'origine medievale, e a non dare la importanza che meritano ai rimaneggiamenti successivi. Quel dotto architetto riduceva il restauro operato dal Borromeo alla sostituzione di colonne nuove alle vecchie. La loggia superiore avrebbe avuto due archetti divisi da una colonna invece delle attuali finestre. Per contrario, le notizie del Torre e del Latuada fanno pensare a rimaneggiamenti assai più considerevoli: il primo ci avverte che le colonne della vecchia chiesa erano erano assai più piccole « certe piccole colonnette, che rendevano assai basse le volte delle navi laterali »; il secondo anch'esso parla di « picciole e ruvide colonne » e parrebbe che avesse informazioni dirette e non si attenesse semplicemente al Torre, perchè aggiunge che gli archi « erano disposti giusta l'antica idea » cioè a sesto acuto.

Se l'architetto Hübsch avesse avuto agio di leggere quei vecchi autori, non si sarebbe indotto a ricostruire l'alzato interno dell'edificio come si vede nelle sue tavole.

Una notizia, che non si trova nei libri a stampa e che mi fu comunicata a voce dal reverendo Prevosto della chiesa, è che i due primi archi trasversali della nave di mezzo erano fino a pochi anni or sono a sesto acuto, e furono ridotti all'attuale apparenza in un ripulimento generale. È veramente da deplorare che il buon uomo, al quale fu affidato quell'incarico, non avesse il menomo interesse per la storia dell'arte; giacchè lo scrostamento dei muri, che allora si praticò, doveva fornire gl'indizi più sicuri per arguire lo stato primiero della costruzione interna. Ormai l'occasione non c'è da sperare che si rinnovi, e bisognerà astenersi dal fare ipotesi che un colpo di martello potrebbe mostrare vane. Le mie ricerche negli archivi milanesi non sono state del tutto infruttuose, e ne renderò conto nella seconda parte della monografia, nella quale descriverò la chiesa qual'è ora, con riguardo particolare per la cripta, ed esaminerò fin dove si possa giungere colle congetture circa la sua forma primitiva.

PAOLO FONTANA.

[1] *Descrizione di Milano*... raccolta ed ordinata da SERVILIANO LATUADA, sacerdote milanese. Milano, 1738 t. IV, pag. 63 e segg.

LE OPERE D'ARTE DI SPELLO

(Continuaz. e fine - V. anno II, fasc. V).

III.

In Via del Calzo, impropriamente ribattezzata « delle Torri di Properzio », la casa n. 30 era adorna d'una porta di caciolfa, venduta nel 1892 per dugencinquanta lire, sebbene fosse, con tutta probabilità, di Rocco da Vicenza. Molti ricorderanno la vaghezza de' suoi profili e la delicatissima esecuzione dei particolari, tra cui due tondi coi mezzibusti del Petrarca e di Laura, ne' triangoli mistilinei sotto il cornicione, e nel sottil fregio il bisticcio OSTIVM HOSTIBVS OBSTO.

Tornando poi in Via Cavour, si vede sulla facciata di casa Bocci (n. 30) un affresco rappresentante la Madonna col bambino, che se non è del Pinturicchio, a cui l'assegna il Gsell Fels, tuttavia anche pel Crowe e pel Cavalcaselle ricorda molto la sua maniera.

*
* *

Innanzi a questa casa v'è la chiesa di Sant'Andrea Apostolo, con un convento messo dai cronisti di Spello tra quelli che si dicono fondati da san Romualdo, e notato negli Annali Camaldolesi come appartenente al loro Ordine nel 1025. Ma la chiesa, per quanto antica, non pare di quel secolo. La facciata ha perduto, nel rimodernamento della parte superiore, anche il suo finestrone orbicolare; ma conserva la porta romanica con l'arco cinto da una sopraffascia e da tre modanature, e ornato di un basso schiacciato rilievo a treccia viminea, che, se fosse, come pare, della fine del secolo VIII o dei primordi del IX, avrebbe dovuto appartenere a un altro edifizio. — Anche nell'architettura dell'interno si distinguono diverse età. La costruzione delle volte nel coro e nel punto d'intersezione della croce latina accennerebbe pel Laspeyres al duodecimo secolo; ma l'abside ottagona s'apre ad arco acuto, come ad arco acuto è il finestrone del coro, che si vede bene all'esterno; come acuti son gli archi dei due bracci laterali a forma di cappelle quadrangole.

Ai lati dell'ingresso sono dedicati a san Francesco e a sant'Antonio due Tabernacoli del cinquecento, ossia due nicchie rettangolari aperte nel muro e decorate con bella fronte di pietra, dal basamento adorno di mascheroncini, di fogliami, di figurette di santi, sul quale posano due semicolonne striate, aderenti a larghi pilastri incassati (che alcuni oggi dicono *lesene*), per sostegno della trabeazione con frontespizio.

Per costruire la scaletta dell'organo fu tagliata a metà un'antica Cappella di buona architettura, ridotta poi a cimitero; e i dipinti quattrocentistici, ond'era tutta decorata, si sono rovinati specialmente per l'uso che avevano i becchini d'inchiodar sui muri tibie e altre ossa, quasi strani trofei della morte!

Il secondo altare a sinistra è dedicato al b. Andrea Caccioli di Spello. Questi nacque nel 1194, e di 29 anni, mentr'era pievano della chiesetta di San Severino, fu annoverato da san Francesco tra i suoi primi discepoli, e da lui stesso vestito del saio del suo Ordine, di cui sarebbe stato, a detta de' suoi biografi, il primo sacerdote. Predicò in Italia e nella Spagna, e introdusse in patria la regola francescana, ottenendo il detto convento di Sant'Andrea, e durandone superiore finchè visse, cioè fino al 1254, come, per non citar altri, si può vedere nei Bollandisti. Su quest'altare una Tela a olio rappresenta a destra esso beato, con saio cenericcio, in atto di risuscitare un morto: miracolo che, secondo il Marcheselli, avrebbe operato a Reggio d'Emilia, mentre predicava in piazza, perchè la chiesa non conteneva più tanta folla. Dietr'a lui c'è un laico a mani giunte, e intorno una moltitudine di persone variamente atteggiate a maraviglia, in cui si può forse avvertire qualche lieve reminiscenza della « Trasfigurazione ». Nel fondo poi è rappresentato, in maniera convenzionale, l'interno della chiesa con altare e pulpito, su cui un francescano con aureola (lo stesso beato) predica a numeroso popolo; con che l'artista, seguendo un curioso artifizio di molti altri pittori, ha inteso di rappresentare i successivi momenti dell'azione. Nell'angolo superiore a destra c'è una gloria di serafini; a sinistra lo stemma di Spello. Leggendo una descrizione di questo quadro, stesa nel 1734 dal notaio G. A. Giovannini, in una « Posizione » stampata a Roma quattr'anni dopo, per la canonizzazione del Caccioli, ho trovato che due pittori periti, presente il vescovo di Spoleto, vi lessero con qualche difficoltà, nell'angolo inferiore a sinistra, le parole *Opus Caesaris Sermei Urbevetani,* impresse a pennello in campo un po' meno nero delle lettere; e il Lanzi, che del Sermei loda molta feracità d'idee e pari spirito di mosse e robustezza di tinte, dicendolo macchinoso e di gran merito in tavole a olio, aggiunge, in proposito di questa tela, che pochi altri della « scuola romana » avrebbero allora fatto cose da pareggiarla; giudizio ripetuto, al solito suo, dal De Boni. Nel timpano v'è un piccolo guazzo, in cui è ripetuta l'effigie del beato, seduto sulle nubi, con le mani giunte e gli occhi levati al cielo. — I suddetti periti, continuando a descrivere l'altare, ci fanno sapere come, invece di paliotto, ci fosse un portichetto marmoreo « di struttura gotica », con residui di dorature, composto d'un basamento andante e di sei colonnine attorte in diverse forme, parte bianche e parte colorate, con capitelli parte corinzi e parte compositi, per sostegno di cinque archetti acuti, internamente trilobati e girati con scannellature e fogliami e con trafori nei triangoli mistilinei, sopra cui una cornice in sette pezzi reggeva la mensa. Dietro a questo portichetto, che si potrebbe ricomporre con parecchi frammenti trovati in un bugigattolo dell'orfanotrofio femminile, si conservavano, in un'urna di pietra rossa marezzata, le ossa del beato, di cui fu celebrata la ricognizione e la traslazione nel giugno del 1597, con gran festa, rallegrata anche da una fontana che versava vino, e con una processione resa più solenne da canti e rappresentazioni allegoriche, come si può vedere nella curiosa descrizione fattane pochi giorni dopo dal maestro di scuola don Nevio Feliziani di Spoleto.

Sull'altare dirimpetto v'è una nicchia con un ben conservato affresco, che prima del 1883 era tutto coperto da una grande raggiera di legno dorato. In alto si vede la Concezione tra due sibille e due profeti, sopra cui l'Eterno tra le nubi; in basso san Gioacchino che sorregge sant'Anna svenuta, e da una parte un gruppo di donne, dall'altra di soldati; dietro, un paese montuoso. Se fosse o no troppo arrischiato il giudizio di Adamo Rossi, che l'attribuiva a Orazio Alfani, altri decida: io avverto però che nell'angolo inferiore, a sinistra, c'è la data 1565, proprio come in un dipinto di Santa Maria della Misericordia, di cui parlerò più oltre. — Poco appresso, in una piccola ma fonda nicchia rettangolare, la mezza figura della Madonna col figliuolo in braccio, di maniera senese, è forse parte di un più grande affresco, nascosto sotto un grosso rivestimento di muratura. Non so chi l'abbia attribuito a Guido da Siena, com'è detto in una Guida di Spello, dove però si nota, dietro la malsicura scorta del De Boni, che « non dipinse mai a fresco, ma sempre sul legno », sebbene a lui siano attribuiti anche alcuni dipinti nella Basilica inferiore di San Francesco in Assisi.

A sinistra, nell'angolo della crociera, è stata aggiunta una Cappella nello stile del rinascimento, ben proporzionata e con bella cupola sopra quattro archi, delle cui lunette tre recano mediocri dipinti moderni, non in tutto privi d'un certo effetto.

In mezzo al parapetto del pulpito fu collocata, nella prima metà di questo secolo, una tavola a olio, di sesto circolare, molto infoschita dal tempo e quasi tutta ricolorita, con la mezza figura del Cristo risuscitato, che dà la benedizione e nella sinistra tiene la bandiera. Il Crowe e il Cavalcaselle, notando che ricorda i tipi di Benozzo e di Fiorenzo, l'attribuiscono al Pinturicchio; e il Guardabassi ha di più supposto che formasse la cimasa della gran Tavola che si ammira nel terzo altare a destra, ov'è presumibile che sia stata sempre. — La quale è formata di tre grossi tavoloni di legno dolce; misura m. 3,22 × 2,52 e, tranne qualche scheggiatura e qualche fessura, può dirsi in buono stato. Manca però della predella, che non si sa dove sia andata a finire. Si vede su ricco trono la Madonna col bambino, a cui fanno corona due angeli e quattro serafini; in basso, a sinistra, sant'Andrea e san Ludovico; a destra san Francesco d'Assisi e san Lorenzo; appiè del trono il piccolo Battista, che sta scrivendo ECCE [AGNV]S DE[I] in un rotoletto svolto sulle sue ginocchia. Per chi poi amasse conoscere ne' suoi più minuti particolari questo prezioso dipinto, aggiungerò che Maria, dall'atteggiamento d'una soave maestà, vera *Mater amabilis* (sebbene il viso non sia bellissimo), veste un abito porporino, cinto ai fianchi da un nastro turchino, filettato d'oro, e un manto azzurro foderato di verde e guarnito d'un merlettino d'oro. Il pargolo, lungo e sottile, col nimbo alla maniera greca, ha una camicetta di velo bianco trasparentissimo, che lascia scoperto il braccio destro con parte del petto, ed è stretta alla vita da un nastrino celeste. Egli abbraccia affettuosamente la madre, mentre ritto sulle sue ginocchia, con un piedino posato sulla sua mano che lo stringe delicatamente, tiene con la sinistra il lembo d'un velo ch'essa porta in testa sotto il manto, e china il capo, in attitudine forzata, per guardare il piccolo Precursore. Il quale siede sul primo gradino del trono, tenendo appoggiata a una spalla una crocetta d'oro, e veste una tunichetta nera di vello d'orso, senza maniche, con sopra un manto purpureo, panneggiato in modo da lasciar scoperte le gambe nude e i piedini con calzari allacciati da fettucce turchinette. È tanta la sua grazia, che s'è creduto v'abbia messo la mano Raffaello; ma il Pinturicchio non aveva bisogno di ciò, e il san Giovannino, sebbene non senza difetti di disegno, è eseguito meglio del pargolo, perchè sta in luogo più basso, più visibile, più importante. Il trono è di color di rame, con elegantissimi rabeschi dorati, e in mezzo al timpano spicca il monogramma di Gesù, pure in oro, come nel fregio la salutazione angelica. L'angelo a sinistra del trono ha la sopravveste d'un paonazzo languido, dond'escono le maniche dell'abito azzurretto; quello a destra l'ha di porpora sopra un abito verde chiaro; e vi è chi ha creduto, con manifesto abbaglio, ch'abbiano servito di modello a quelli del noto affresco della Porziuncola, pel quale l'Overbeck trasse invece il concetto e in gran parte la composizione da un affresco di Tiberio d'Assisi nella vicina Cappella delle Rose, ove due angeli, diversi dai suoi, possono essere stati ispirati da questi del Pinturicchio, come da questa tavola imitò Tiberio nel 1510 la figura di sant'Andrea nel suo affresco a San Francesco di Montefalco. Sant'Andrea, di carnagione bruna, con barba lunga e lunghi capelli castagni, volge al popolo lo sguardo affettuosamente mansueto; indossa una veste verde, orlata di un merletto d'oro, con sopra un manto giallognolo, foderato di tela tra il roseo e il paonazzo, con ricche pieghe all'orientale; ha i calzari con fettucce carnicine, e mentre con la destra regge la gran croce del suo martirio, una volta tutta dorata, nella sinistra tiene un libro legato in rosso, col taglio e le borchie d'oro, e sotto il libro un pesce, per indicare la sua condizione di pescatore. San Ludovico, vescovo di Tolosa, sta a mani giunte; leva gli occhi con ispirata devozione, e dal viso sbarbato, leggermente bruno, sorride tutta la purità de' suoi costumi. Sopra la tonaca cenerina, che i minoriti portarono fino al secolo XVI, e di cui resta fuori il cappuccio tagliato secondo l'uso del tempo, porta non propriamente un piviale ma un ampio manto azzurro con fodera rosea, guarnito d'una trina d'oro e tutto costellato di fiordalisi, per indicare ch'egli era primogenito di Carlo II di

XIII. TAVOLA DEL PINTURICCHIO, NELLA CHIESA DI SANT'ANDREA APOSTOLO

(Da una fotografia degli Alinari)

Valois, re di Napoli. Ha la mitra bianca, guarnita d'un gallone d'oro e smaltata di gemme; i guanti bianchi con un ricamo d'oro in mezzo, a forma di rosone, e nel mignolo della sinistra un anello, nella destra tre con pietre colorate: il pastorale sembra d'oro massiccio. Il Poverello d'Assisi, dolce, umile, devoto, tiene nella destra una sottile croce dorata e nella sinistra un libro legato in pelle nera, col taglio e le borchie a oro; ha poca barba biondiccia, spartita sotto il mento; capelli tagliati a corona, piedi ignudi e tonaca bigia con un piccolo taglio retto sopra la ferita del costato, perchè si possano vedere tutte le stímate. Il Martire spagnolo, di viso assai bello, quale lo dice Gregorio Magno, ha la carnagione rosea, fresca, virginea (il colorito delle carni in queste quattro figure va per gradi uguali dal bruno caldo al bianchissimo); è sbarbato, e porta i capelli a corona. Con la destra regge una graticola di ferro; con l'altra un libro legato in pelle verde, che legge con raccoglimento. Sopra il candido camice indossa una sfarzosa dalmatica di teletta d'oro con ricchi e svariati ricami rossi, tra cui due quadretti a colori, vere miniature: uno sul petto, dov'è rappresentato il Salvatore risorgente dal sepolcro con in mano la bandiera; l'altro in basso col Martirio di esso santo, che vi figura disteso sulla graticola, mentre due carnefici gli attizzano sotto il fuoco e altre sei persone assistono a quello strazio in un atrio contornato di portici. Osserva il Mariotti che il gusto per tanta profusione d'oro il Pinturicchio potè forse contrarlo a Firenze; e che, se non piacque al Ghirlandaio, era piaciuto a molti altri eccellenti pittori. Nel fondo del quadro ride un bel cielo azzurrino, su cui si disegnano vagamente i monti, i colli e i paesi lontani: forse, com'altri ha osservato, il panorama di Spello preso da nord-ovest, o quello di Perugia guardato da Spello. Nella prospettiva e nel paesaggio il Pinturicchio, benchè difettoso anche lui, è ritenuto nondimeno superiore agli altri artisti della scuola umbra, che, trascurando per lo più la parte materiale, ponevano il sommo dell'arte nella soprumana espressione dei volti e degli atteggiamenti. Vicino al piccolo Battista c'è un calamaietto di forma schiacciata e un astuccio aperto, con un toccalapis e una penna. In un banchetto quasi dinanzi ai suoi piedi vi sono un paio di forbici, un temperino, un piccolo sigillo con lo stemma dei Baglioni e due carte, dove, o per bizzarria o per vanagloria, ricopiò interamente una lettera scrittagli da Gentile Baglioni, mentre dipingeva la detta tavola pei Francescani di Spello. La riporto fedelmente, sciogliendo però qualche nesso e qualche sigla. Fuori: *Eximo Viro, pictori* || *digniss°Magistro Bernar* || *dino Perrusino, alias el Pintorichio, nobis* || *car.mo* Dentro: *Eximie pictor, nobis cariss., hauemo recepute lettere dala M. S. de Panniolfo Petruccio da Siena in la quali ce exorta ad uolerui adiutar in ogni vostro bisogno, preganndo nui Vi uogliamo exortare allo retornar lì da lui. Nui* || *dixiderosi compiaceri S. M. S., carissmenti ui pregamo allo ritornari per compiaceri in* || *tucto li signori; del che anche farite piaceri singulariss°; offerendomi ad uoi per amori* || *de S. M., & uostro paratiss° da tucti li V. comodi, et bene valeti.* || *Ex arce nostra prope Mansione, die xxiiii aprilis M D viii* || *Gentiles Balionus* || *Electus* || *Urbevetanus.* Al qual proposito si può aggiungere che il luogo, donde il Baglioni scriveva, era forse Rocca di Zocco, dominio di sua famiglia, e che egli non prese mai possesso del vescovado d' Orvieto, rinunziato ad Ercole suo cugino, per isposare Giulia Vitelli, donde nacquero il celebre Astorre II e Adriano, battezzato in Santa Maria di Spello il 28 aprile 1527. Ma la tavola non si deve tutta al Pinturicchio. È a Siena un importante atto del 24 marzo 1506 (stile senese *ab incarnatione*), donde si rileva che il Pinturicchio, consegnato al pittore Tommaso Corvo di Spello il suo disegno di questa tavola (esattamente indicato), e obbligandosi a dipingere solamente le teste principali, commetteva la pittura di tutto il resto a Eusebio da San Giorgio, il quale dal canto suo si obbligò di cominciarla nell'aprile del 1507, per cento ducati d'oro, a tutte sue spese legname, oro, azzurro, ecc. Aggiungerò pure che per gli ornamenti di questo quadro il Pinturicchio si fece aiutare o da Giambattista Caporali o, più probabilmente, da quel Giovanni di Francesco Ciambella, detto Fantasia, che aiutò anche il Perugino nei lavori del Cambio, come si ricava da un passo piuttosto ambiguo dei rogiti di Rainaldo di Bartolomeo nell'archivio notarile di Perugia (prot. 1510-12, c. 114). È strano che, dopo l'ingiustificato silenzio del Vasari, di questa tavola non parlasse nemmeno il Donnola. Primo a farne parola per le stampe fu, credo, il P. Seba-

stiano Resta, e dopo ne scrissero, per non citar che Italiani, il Mariotti, l'Orsini, G. di Costanzo, il Della Valle, il Lanzi, il Pungileoni, il Vermiglioli, F. M. Rossi, il Selvatico, il Rosini, il Servanzi Collio, il Bragazzi, il Guardabassi, il Milanesi, il Cavalcaselle, il quale è solo a dire che come opera d'arte aggiunge poco alla fama del Pinturicchio, perchè condotta con gran cura de' particolari, ma senza prospettiva aerea e senza vigor di rilievo; mentre degli altri chi la dice bellissima, chi di mirabile esecuzione e ornata di tutti i pregi dell'arte; chi preziosa per eleganza di contorni, per soavità cristiana di volti, per sceltissimi drappi; chi l'annovera tra le migliori opere del Pinturicchio; chi vuol che sia addirittura la più insigne! Nel 1811, per decreto del Governo napoleonico, doveva esser mandata a Parigi; ma un fortunato ritardo di spedizione la fece rimanere, fino al ritorno di Pio VII, nelle sale capitoline, donde per le solerti cure del benemerito mons. G. Franceschini fu riportata a Spello il 10 agosto 1815. — Il P. Rossi dice che insieme con questa erano stati destinati per Parigi, ma non andarono più là di Roma, altri dipinti: quello cioè col Cristo risorto, ora, come ho detto, in mezzo al pulpito, e tre altri che non si sa dove siano andati a finire, cioè una tavola piccola, se non di Raffaello, di qualche suo eccellente scolare, rappresentante la Sacra Famiglia; una tavola del Pinturicchio, di forma quadrilunga, entrovi la Presentazione al tempio, con bella prospettiva architettonica non comune a que' tempi, e finalmente una tela, pur di Bernardino, uguale alla suddetta tavola per forma e grandezza, che figurava l'Adorazione dei Magi. Tant'era, aggiunge il Rossi, la bellezza di questi due ultimi quadretti (ignoti al Vermiglioli), che il Camuccini e il Coghetti li tenevano probabilmente per gli originali di simili dipinti conservati in Roma nelle Gallerie private del papa.

Il già notato portichetto dell'altare del b. Andrea parrebbe imitato da un altro più semplice del secolo XIV, che ora regge la mensa dell'altar maggiore, nascosto per molto tempo sotto una goffa macchina di legname, e composto di quattordici colonnine, di cui le sei anteriori variamente attorte, e tutte adorne di svariati capitelli a sostegno d'archetti acuti internamente trilobati, che formano tra loro dei triangoli mistilinei adorni di graziosi intagli.

L'abside conserva, sotto l'intonaco, una decorazione di affreschi di scuola umbra, come si vede per un piccolo saggio di scrostatura; — e nella sua fronte sinistra v'è un intaglio del cinquecento, cioè lo sportello d'un Ciborietto, dove in mezzo a quattro serafini c'è il Cristo risorto, che nella sinistra, levata in alto, tien l'ostia, e dalla ferita del costato versa sangue in un calice.

Allato del vicino altare è appesa una tela quadrilunga, con un Cristo morto, mal disegnato nella parte inferiore, ma bellissimo, carraccesco nella testa, che è d'un effetto mirabilmente funereo.

Ci resta finalmente a vedere nell'ultimo altare una tavola a tempera, in forma di grande croce sagomata, con un gigantesco Crocifisso, ai piedi del quale san Francesco in piccola figura adora a mani giunte il sangue sgorgante dalle ferite: opera di maniera giottesca, che anticamente doveva stare sul tramezzo (*transectum*), e potrebbe dirsi in bonissimo stato, se non fosse in parte mutila e un pochetto chiazzata dall'umidità.

*
* *

Nell'orfanotrofio femminile, già convento di Sant'Andrea (dove il 16 ottobre 1642 morì lo storico Felice Ciatti), non avrebbe potuto interessarci una cassa di noce morato, ora venduta, che, sebbene di buon disegno, forse dello scorcio del secolo XVI, presentava una forma comune: posava cioè su quattro zampe leonine, aveva il coperchio rialzato nel mezzo, ed era ornata di scannellature rudentate e d'uno stemma in mezzo a una corona di foglie. — Ma può piacere agli archeologi di osservare un tratto di muro d'enormi pietroni squadrati, di cui si vedono altri resti nella casa n. 37 e altrove, fin dietro alla Rocca; a proposito dei quali il Feliziani scriveva che l'imperatore Augusto, « secondo si può congetturare », volle nobilitare Spello con un bellissimo palagio, che « riguardava » un tempio di Giunone, dove

le spose, andando la prima volta a casa del marito, non volevano in alcun modo passare, e prendevano altra via, per una superstizione osservata dagli avi loro. Non saprei che peso si possa dare a queste parole; ma noterò che nell'androne del palazzo municipale si conserva un frammento di lapide (di m. 1,24 × 0,87) a grandi lettere, che il Bormann con minuti raffronti ha cercato di reintegrare in una erudita dissertazione, donde risulterebbe che apparteneva a un grande edifizio, fatto fare o restaurare per testamento d'un nobile personaggio, che, a desumerlo dai titoli, doveva essere Plinio il giovane. Ora, sapendo per concorde testimonianza del Dorio, dello Iacobilli, del Seguier, del Passarini, del Magnani, del Coleti, che la lapide stava « nel pavimento avanti la chiesa di Santa Maria », cioè a pochi passi dagli avanzi suddetti, sarebbe forse troppo arrischiata l'ipotesi che questi potessero in qualche modo appartenere all'edifizio pliniano? Va poi anche notato come non resti alcun indizio del « magnifico tempio » che Costantino nel suo celebre Rescritto concesse agli Spellani d'innalzare in onore della gente flavia, e che infatti dovè esser fabbricato, poichè in una base, trovata non molto lontano dai ruderi dell'anfiteatro, è ricordato appunto un sacerdote della detta gente (v. Bormann, n. 5283).

A Spello non v'è più alcun edifizio civile, sia del medio evo o del rinascimento, che abbia qualche speciale importanza architettonica; ma restano molte tracce delle solide costruzioni medievali, riconoscibili all'esecuzione accuratissima degli archi di pietre conce, generalmente scemi nelle finestre e prima a tutto sesto e poi quasi sempre acuti nelle porte, le une più grandi e a livello del suolo, per accesso alle botteghe; le altre non, come si dice, mortuarie, ma proprio di casa, molto anguste, rialzate più o meno da terra, senza scalini esterni e con la soglia ristretta, per maggior difesa, da due sporti agli stipiti. Si vedono ancora molte finestrine laterizie del quattrocento, fiancheggiate esse pure o da mensoline o da ferri ricurvi per sostegno di aste su cui si sciorinava il bucato o si stendevano drappi a schermo del sole o in occasione di feste. Neppur mancano resti d'eleganti decorazioni architettoniche del cinquecento; ma dobbiamo dolerci che non esista più un graffito bellissimo, con vari animali, alberi, virgulti e un contorno alla raffaella, in una facciatina su la fine di Via Cavour, decorata ancora da una semplice e graziosa porta di caciolfa, con lo stemma della famiglia Bianchi e il motto: SCIENTIA . INFLAT . KARITAS . AEDIFICAT . MDII.

Ed eccoci in Piazza Vittorio Emanuele. — La Rocca, demolita in parte e trasformata dopo i terremoti del 1832, era coronata da una merlatura guelfa, sporgente circa un metro e sorretta da una centina d'archetti quasi acuti, come si può anche vedere nel terzo compasso del grande armadio della sagrestia di San Lorenzo. Ne resta anche memoria in una lapide ammucchiata con altre anticaglie nel sottoscala del palazzo municipale, nella quale è detto che nel 1358 la fece edificare *Dominus Phylippus de Antilla, episcopus Florentinorum, rector Ducatus spoletani.* Mentre, secondo alcuni, i Baglioni avrebbero avuto il loro palazzo su parte dell'area occupata ora dal Collegio Rosi, secondo altri più probabilmente avrebbero abitato in detta Rocca. Dalla parte di levante rimane tuttora, ma murato, un portone a grandi conci di calcare bianco, con una cornicetta rossa nell'estradosso archiacuto e coi tre conci di mezzo adorni d'una croce fiancheggiata da due agnelli a bassorilievo, che tengono fra le zampe un'asta con banderuola, e stravolgono la testa dalla parte della schiena. Dei tre stemmi sopra il portone, quello di mezzo ha le chiavi papali, quello a sinistra è irriconoscibile, quello a destra quasi affatto caduto. Più su, due mensoloni dovevano reggere o statue o altri ornamenti, di cui ora è difficile farsi un'idea.

*
* *

In capo alla piazza grandeggia il Palazzo municipale, privo di bellezza e d'importanza architettonica per le ricostruzioni e i non sempre benintesi restauri subíti in diversi tempi. Nell'angolo sud-ovest si riconosce bene la parte più antica, costrutta di conci bianchi e rossi del solito calcare subasiano. In basso è stata chiusa una loggia ad archi acuti: forse quella che i suddetti Statuti chiamano *voltam Palatii Communis* (lib. IV, c. 3), poichè sembra

che questo fosse anche allora il palazzo comunale — a cui era vicina la chiesa di San Rufino (lib. IV, c. 70), sotto quella di San Filippo, che nel secolo scorso fu riedificata con disegno del celebre architetto Giuseppe Piermarini, e adesso è ridotta a magazzino. — Oggi son chiuse anche due porte archiacute e tre bifore tonde con capitelli scompagni, nè v'è più traccia delle scale esterne, notate pure negli Statuti (lib. IV, c. 93), e che con qualche probabilità farebbero riconoscere questo antico palazzo, riprodotto con molta concessione al gusto del tempo, nella quarta prospettiva dell'armadio di San Lorenzo. Sotto un leone in altorilievo, che tiene fra le zampe un cinghiale atterrato, è scolpita questa scritta: *Prode fecit hoc opus II an.*, e a destra un'altra, dalla quale si ricava che l'opera fu fatta *sub anno Domini M||CCLXX*. Ma Prode fu solamente lo scultore del gruppo, come voleva il Guardabassi, o non piuttosto l'architetto del palazzo? Anche il De Rossi nota che nel medio evo gli architetti spesso segnavano il loro nome nelle sculture decorative. In alto sono stati rimessi in luce due riquadri con due stemmi: quello con una croce e due specchi è del Comune; l'altro dei Maccarelli, che governarono e tiranneggiarono la patria con lotte civili, tradimenti, uccisioni fino al 1346. E, a proposito del primo, noterò che le armi di Spello sono derivate da una cervellotica etimologia del suo nome, per cui nel medio evo s'andò a tirar fuori *speculum* (« E Spello in prima fu chiamato specchio », cantava il Frezzi nel *Quadriregio*). Quello che innalza tuttora ha, su campo azzurro, in alto due specchi e una piccola croce, in basso un torrione con ai lati due leoni rampanti e in cima una candida colomba con una chiave d'oro nel becco. Un altro consiste tutto in uno specchio rotondo. La croce bianca non proviene certo dai tempi di Costantino; ma siccome presenta qualche difficoltà anche l'ipotesi che fosse aggiunta dopo il 1346 per la leggenda della vecchia della croce, che racconterò più innanzi, si potrebbe supporre che rimontasse al 1095, quando molti Spellani, con a capo Ercole Cacciaguerra, mossero alla prima crociata sotto Boemondo di Puglia. — Noto per curiosità che, secondo gli Statuti (lib. II, c. 5), i traditori dovevano essere dipinti, come allora si usava anche altrove, sulla facciata di questo palazzo, verso la piazza. — Il resto dell'edifizio è molto posteriore; e trovo che nel 1575 don Pietro Ambrosini, priore di San Lorenzo, « benedisse il nuovo palazzo pubblico, essendo priori della Comunità Gismondo Paolucci, Andrea di ser Meo, Moricone di Lencio e Leone... ». — La Fontana però era già stata architettata sotto il pontificato di Giulio III (1550-1555), e reca nel mezzo il suo stemma, sopra quelli d'un cardinale e d'un vescovo. Essendo però stati tolti gli scalini, per abbassare e render più comoda la vasca, si son guastate le proporzioni; è rimasto uno spazio bruttamente vuoto e hanno avuto bisogno d'un altro basamento le semicolonne ioniche che reggono la trabeazione. — Le Lapidi a Vittorio Emanuele e a Garibaldi, con meschine iscrizioni dell'avv. M., sono adorne di due medaglioni del valente scultore Giulio Moschetti d'Ascoli Piceno.

Nell'androne fu cominciata a cura del Passarini e accresciuta dal Michelangeli una raccolta di lapidi romane, in parte frammentarie e adorne al solito di patere, di pine, di rose, di fiori, di delfini. Non è vero però che siano state riordinate cronologicamente. Ne fu fatta bensì la proposta, ma poi tutto si ridusse, per economia, alla semplice aggiunta di alcune altre, o sparse o novamente trovate. — In fondo al secondo braccio dell'atrio, oltre alcune basi con epigrafe, si vede incastrata nel muro la faccia anteriore d'un Sarcofago romano della decadenza, a bassirilievi che rappresentano un medaglione con busto paludato (ora acefalo), retto da due geni con grandi ali e un manto svolazzante, fermato sulla spalla; lateralmente altri geni come questi; in basso alcuni animali. Dovrebb'essere quella stessa che il Coleti additava nell'orto di San Lorenzo; ma dove sono le « faci rovesciate »? — Più su, la fronte di un'Urna cineraria, parimenti della decadenza, ma a basso schiacciato rilievo, con in mezzo un grosso grappolo tenuto con li artigli da un'aquila e piluccato lateralmente da due lepri, o conigli; alle estremità due vessilli. — Sopra, in una nicchia, un torso marmoreo di Statua assai ben paludata, de' buoni tempi romani. — E, poichè sono su questo argomento, ricorderò anche altre statue perdute: una di marmo, in pezzi, con abito consolare, scavata

in via del Calzo nel 1618 e mandata a Roma; una piccola di Pomona in veste discinta e con un canestro di frutta in testa, già nella facciata della casa Tartari; un'altra piccola di bronzo con un pomo dorato nella destra; un busto marmoreo di Cerere, già in casa Ciavici; una testa di Giano bifronte, che andò in mano del granduca Cosimo; una testa d'Alessandro Magno giovane, in bronzo, scavata presso l'anfiteatro, e altri frammenti notati in vecchie carte. — Dinanzi alla scala è incastrato nel muro un altro piccolo Torso paludato, in mezzo a un altro gruppetto di cinque lapidi, in una delle quali è rozzamente sbozzata la testa di Medusa. — Sotto la scala, una grand'Olla cineraria romana, quasi intatta, che prima stava nella chiesetta suburbana della Trinità, e frammenti di Cornicioni romani con eleganti fregiature e dentelli e rosoni fra un modiglione e l'altro, che molto probabilmente decoravano la scena del teatro, nella cui area furono scavati sui primi del secolo.

Il piano principale ha un maestoso salone con begli usci e con un grande camino di pietra, dello scorcio del cinquecento. Il camino si compone di due mensoloni a sostegno della trabeazione con ricco frontespizio, nel cui centro è inquadrato un medaglione con l'immagine di san Felice; ai lati due grottesche; sopra, un mascherone. — Fra altre lapidi, parecchie delle quali non originali, spicca il celebre Rescritto costantiniano, scavato nel 1733 « in un terreno poco distante dall'anfiteatro e quasi contiguo alle vestigia del teatro », e dichiarato autenticissimo dal Mommsen, dallo Henzen, dal De Rossi, dal Wilmanns, dal Bormann. C'è, come si vede, da formare in una qualche stanza di questo palazzo un piccolo museo archeologico, che non mancherebbe di qualche interesse. — Nell'archivio notarile, che comincia dal 1370, coi rogiti di Antonio Andruzio Bartoli, può vedersi un affresco di scuola umbra del 1636, cioè la Madonna di Loreto, con san Felice e san Francesco d'Assisi inginocchiati ai piedi del trono, nel cui basamento c'è in piccolo il beato Andrea da Spello, a mani giunte. — Nella biblioteca sono stati raccolti circa tremila e cinquecento volumi, provenienti massimamente dal convento di Sant'Andrea e in parte dai Cappuccini. Qui non codici miniati, non edizioni d'importanza artistica; ma solo la grande raccolta dei Bollandisti, con pregevole legatura francese del secolo scorso, segnata con le cifre B. S. P. C., — e una ricca Urna d'argento, lavorata nel 1788 da Girolamo Salvini di Foligno, per una reliquia del patrono san Felice, riportata cinque anni prima da Giano.

Nel gabinetto del sindaco vanno osservate le tavolette di un piccolo dittico a tempera, in cattivo stato, che al Guardabassi ricordavano la scuola di Giotto e ad altri sembrano di scuola senese. In quella a sinistra c'è la Crocifissione, con in basso tre figure per lato, e nel pinnacoletto l'arcangelo Gabriele; nell'altra l'Incoronazione della Madonna circondata da dieci angeli, sei de' quali suonano vari strumenti e gli altri stanno con le mani incrociate sul petto, come in atto di preghiera: in cima l'Annunziata.

La sala del Consiglio è decorata da un alto fregio d'affreschi attribuiti, non so su che prove nè con quanta ragione, agli Zuccari. Fra stemmi, rabeschi e putti son personificate, su svariati fondi di paesaggio, l'Umiltà, la Ragione naturale, la Vigilanza, la Coscienza; la Pietà e la Fortezza, la Giustizia e la Fede, la Prudenza e la Temperanza; la Pace, la Concordia, l'Abbondanza, la Libertà; la Speranza e la Felicità, la Fama e la Virtù, la Taciturnità e la Carità; e sopra l'uscio d'ingresso è dipinta la veduta di Spello. — Il busto di Vitale Rosi è del valente scultore O. Ottaviani di Foligno.

Nella stanza contigua si conserva una tela, su cui è stato trasportato un affresco della maniera dello Spagna, staccato dall'abside a nicchia della chiesuola semidiruta di San Michele Arcangelo. V'è la Madonna seduta sulle nubi, con in grembo il bambino benedicente, e da una parte l'arcangelo Michele col piede sul dragone infernale e in mano una bilancia con due anime; dall'altra sant'Antonio col porchetto e tre piccole figure in lontananza; a destra un fregio a monocromato, che continuava all'intorno.

BIBLIOTECA POLITECNICO DI TORINO

*
* *

Prendendo per Via della Misericordia, si va nella chiesetta omonima, ridotta a legnaia, che conserva ancora la sua facciata del quattrocento, con la tettoia molto sporgente, e sopra la porta, che ha tuttora l'antiche imposte, il capo reciso del Battista, probabilmente dello stesso pennello folignate che colorì l'altro affresco più in alto, un po' scrostato, cioè una soave Madre della Misericordia con due angeli che l'incoronano e molti devoti raccolti sotto al suo manto, tra cui un papa col triregno. Nell'interno, dirimpetto all'ingresso, c'è una semplice ma elegante nicchia d'altare, e ne' triangoli mistilinei due tondi con l'arcangelo Gabriele e l'Annunziata. Entro vi si vede, sur un fondo di paese, Maria in trono col bambino, in mezzo a sant'Antonio e a un santo vescovo; nella volta Dio Padre benedicente, seduto sulle nubi, tra due angeli; e nel fregio si legge che quest'opera, di scuola perugina, fu fatta per memoria di maestro Valentino da Trevi, il quale nel 1522 lasciò tutti i suoi beni alla fraternita, che teneva uno spedaletto. Allato di quest'altare, il capo del Precursore come nella facciata; — e nella parete destra un'altra nicchia d'altare, ov'è dipinto il Calvario coi tre crocifissi nel centro, e allato al Redentore due angeli che ne raccolgono il sangue; in basso, avanti a un gruppo d'armati, la Madonna svenuta e assistita dalle Marie; a sinistra san Giovanni e due altre figure; a destra due vecchi. La nicchia ha esternamente una ricca decorazione: ne' triangoli dell'archivolto, a sinistra la Carità, a destra la Fede; nei pilastrini, in alto la figura d'un vecchio, in basso, a sinistra, l'Annunziazione, sott'a cui una cartella con la data 1562; a destra la Madonna della Misericordia e sotto, in un'altra cartella, il nome del pittore, Michelangelo Carducci, che potè essere spellano, poichè nel 1595 morì il P. Francesco Carducci, pur di Spello, e una famiglia di questo cognome « al colle di Carduccio » è ricordata da parecchi. A sinistra di quest'altare, tre affreschi, forse dello stesso Carducci, cioè San Sebastiano, la Madonna col bambino e un altro santo e san Rocco (1565). Nella parete d'ingresso, la Madonna della Misericordia, che raccoglie sotto al manto molti piccoli devoti e fratelli con la buffa; ma un ingombro di legnami non lascia scorgere se vi sia la data.

Risalendo, si giunge allo spedale della Nuova Unione, costituita nel 1716 col concentramento di quattro piccoli spedali, già diretti e denominati da alcune confraternite. Nella sua chiesa, che parrebbe fondata a tempo di don Bartolomeo Eroli, vicario di Spoleto, e propriamente in una nicchia d'altare della cappella a sinistra, c'è un affresco che il Passarini dice, per equivoco, dello Spagnoletto, e potrebb'essere piuttosto della scuola dello Spagna, o Spagnolo, come anche il Vasari lo chiamava. In alto si vede una croce luminosa con ai lati due serafini e due angeli che hanno in mano un torcetto; in basso, sopra un fondo di paese, una torre a cui stanno dinanzi due fanciulli e vicino parecchi uomini armati e una vecchia inginocchioni; alle estremità la Madonna e il Redentore. A questo affresco e a un altro, posteriore, ch'è nella chiesa di San Ventura, ha dato argomento una leggenda, riportata dai cronisti e ancor viva nella tradizione, che si riferisce ad una vecchia, dal Feliziani chiamata ariostescamente una maledetta Gabrina, la quale con male arti soffiava nel fuoco delle discordie civili, che funestarono Spello con tradimenti e stragi e scelleraggini d'ogni fatta, specialmente dal 1320 al 1346, nel quale anno, ai 18 d'aprile, mentre le fazioni stavano per azzuffarsi, due pastorelli avrebbero vista e additata in cielo una croce di fuoco tra due angeli, sopra la torre della piazza; onde si posero giù le armi e tornò la pace fra i cittadini. Dopo di che « la vecchia della croce » (passata in proverbio come sinonimo di mettiscandali) non si sarebbe più veduta; e dell'anniversario di questa pace è ricordo anche negli Statuti del 1360 (lib. I, c. 14), dove ai priori s'ingiungeva di stipendiare un naccherino, che non mancasse mai ad alcuna festività, compresa quella dell'« Apparizione della croce ». La torre, presso la quale prima s'aggirava spesso la vecchia, fu atterrata per dar luogo a questa chiesa della Croce, detta poi anche dell'Unione o dello Spedale, sulla cui porta infatti è stato sempre dipinto un torrione. — Fu anche istituita una processione, a cui prendeva parte

il magistrato; e credo vi si dovesse portare una tavola a tempera, di scuola folignate del secolo XV, rappresentante perciò, a guisa di stendardo, da una parte la Madonna della Misericordia, attorniata da sei serafini, da due angeli e da una folla di piccoli devoti, raccolti sotto il suo manto; dall'altra, in alto una croce in mezzo a un nimbo sostenuto da due angeli con torcetto in mano; in basso una torre con appiè due fanciulli additanti il miracolo; ai lati la Madonna e il Nazzareno: bell'opera che stava in una stanza dell'economato, e fu venduta parecchi anni fa per settecento lire. — Dalla sagrestia poi sono state trasportate nella stanza degli armadi, a pian terreno, due croci processionali di legno, rivestite di lamine di rame dorato, con figure a cesello, senza pregio artistico e da ricordarsi solamente per l'antichità. Una reca, dalla parte del Crocifisso, in alto la colomba allegorica, a sinistra la Madonna, a destra san Giovanni, in basso sant'Antonio; a tergo Cristo risorto e nelle estremità gli evangelisti (di cui manca ora quello a sinistra); in basso una scritta col nome del committente, Iacopo Chichi di Spello, e la data 1426. L'altra, forse anteriore, ha nel dritto il Crocifisso e in alto san Pietro, a sinistra la Madonna, a destra la Maddalena, in basso la Veronica; nel rovescio Gesù benedicente e alle estremità gli emblemi degli evangelisti.

A pochi passi ecco la Piazzetta di San Giovanni. Nell'atrio del Collegio Rosi, a destra, una cappella, ridotta a sala di studio, conserva una gran nicchia d'altare con san Giacomo tra santa Caterina e la Maddalena, e in alto Maria in gloria con Gesù, tra quattro serafini. Il Lanzi, che la giudicava pittura da non trascurarsi, dice d'avervi letto *Tandini* (sic) *Mevanatis 1580;* ma questa scritta non c'è più, almeno da mezzo secolo, non avendovela letta neppure il Bragazzi, che, pur non trovandovi « la castità delle forme dell'antica scuola umbra », ne rileva « l'esattezza del disegno, la naturalezza del drappeggio, la vivacità del colorito, la vita nelle movenze ». In ogni modo l'affresco può ben essere di Bartolomeo Fantini, buon pittore, che fu maestro di Andrea Camassei, e che in una biografia del beato Giacomo da Bevagna, attribuita a Giacinto Camassei, è stato identificato, non so su che prove, con un Ascensionio Spacca dello stesso secolo.

*
* *

Uscendo, abbiamo dinanzi la chiesa di San Lorenzo. Dove, secondo i cronisti di Spello, ma contro i precetti di Vitruvio, si vuole che fosse un tempio ad Apollo, fu eretta nel 560 una chiesa a Sant'Ercolano, di cui l'abate Passarini riporta quest'iscrizione: IN CAELO SERENO ANNO QVINGENTENO || ET SEXAGINTA AETATE SVCCINCTA || DICATVM DIVO HERCVLANO VIVO || TEMPLVM DECORE FVIT TEMPORE || NICOLAI PRAESVLIS HISPELLI EXVLIS. Il qual Passarini aggiunge che questa chiesa fu concessa ai canonici lateranensi da Pelagio I, con molti privilegi, e che nel 1120, liberatasi Spello dall'assedio d'Enrico V, nella festività di san Lorenzo, fu edificata a pubbliche spese e dedicata al martire spagnolo una chiesa più grande, sopra all'altra che come sotterranea fu interdetta e ridotta in seguito a cantina della Collegiata, dove ancor se ne vede la bassa volta a crociera, che doveva esser dipinta, e parte della facciata di pietra concia con l'alta e stretta porta a pieno arco di pietra rossa con tre modanature. Ma dell'« altare con pitture », per quanto si può scorger tra le botti e i legnami, non c'è più alcuna traccia. — A destra della porta maggiore di San Lorenzo si leggono ancora queste parole in carattere romano: XPI MADIO SVB MENSE MAGISTRI, alle quali il Passarini aggiunge un'altra riga: *milleno centeno coepta viceno,* che così ho letto pure in diversi manoscritti di memorie spellane, e da cui, se non il nome dell'architetto, si ricava almeno la data: maggio 1120, o, secondo un'altra trascrizione, dello Iacobilli, (*septo viceno*) 1127. Sarebbe in ogni modo di poco anteriore alla facciata principale della cattedrale di Foligno, che potrebbe anch'essere dello stesso ignoto artista, sebbene non vi sia, o almeno non si possa più accertare, tutta quella somiglianza che altri v'ha notata. Avendo subíto gravi danni, fu risarcita e consacrata nel 1228 da Gregorio IX, mentre con gran seguito passava per andare in Assisi; poi ampliata sotto

Martino IV e visitata nel 1476 da Sisto IV, nel 1507 da Giulio II (mentr'era priore Gentile Baglioni) e nel 1534 da Paolo III, a cui fu chiesto di poter ricostruire le volte, senza bisogno d'un'altra consacrazione. Finalmente nel 1540 le fu data la presente più ampia e più nobile forma; e a quel tempo può riferirsi il portale ben architettato e adorno di diversi marmi subasiani, che nella lunetta dicono fosse adorna d'una conchiglia; ma, tolta la tela con le armi ecclesiastiche, non ho veduto che un rivestimento a soprammattone. — Ai lati sono state incastrate due lapidi romane, e sopra la porta laterale a sinistra un bassorilievo, forse un pluteo di recinto corale o presbiteriale, da attribuirsi al secolo VIII, con archetti binati, racchiudenti due croci, sormontate da una rosa e fiancheggiate da due palme. — La facciata serba diverse tracce di tutti questi rifacimenti, tanto che secentisticamente si potrebbe chiamare un palinsesto architettonico.

L'interno a tre navate, con volte a pilastri, sebbene d'una certa eleganza, non presenta però nulla di notevole, rassomigliando alla maggior parte delle chiese romane di quel tempo. Dell'antica costruzione rimangono solo tre capitelli scompagni, adattati ad altri usi, e di modernissimo non ci sarebbe da notare che il mediocre pavimento, messo in opera da Francesco Madami d'Assisi nel 1865.

Nel primo pilastro a destra ammiriamo subito un bellissimo Tabernacolo, o ciborio, di caciolfa, diventata grigio-giallognola, con pallide tracce di dorature, che serve per l'olio santo, e par che provenga dalla chiesetta di San Severino. Su eleganti stilobati posano due colonnini a forma di balaustri, finamente intagliati, che invece di capitelli hanno due teste virili a sostegno della trabeazione sporgente dal fondo e adorna d'un bel fregio, che potrebbe essere imitato da qualche modello greco. Dietro ai balaustri, due pilastrini con delicate fregiature limitano il fondo rettangolare, scompartito in belle linee architettoniche e costellato di cherubini. In basso la portella fiancheggiata da due angeli in devoto atteggiamento; sopra, in una conchiglia aperta, la mistica colomba, e in alto l'Eterno benedicente, che nella sinistra tiene il globo; da basso la scritta ALMA FIDES; ma ho cercato invano la data e il nome dell'artefice egregio. Al Guardabassi sembrava di Rocco da Vicenza, ma la maniera è tutt'altra; e qualcuno ha creduto piuttosto di vederci la mano di Antonio di Gasparino, autore del battistero di Santa Maria: il Laspeyres però crede che si potrebbe assegnare al secolo XV, se si badi alle figure così rozze e agli ornamenti tanto perfetti (contrasto frequentissimo nei lavori del principio del rinascimento). — Sotto v'è il Fonte battesimale con mosaici policromi di pietre dure, lavorato nel 1607 da maestro Cruciano Egidiucci di Bettona, per centoquarantaquattro scudi, come ho letto a c. 38 del *Libro d.° Grosso,* nell'archivio capitolare; e trovo anche memoria che vi furono adoperati alcuni marmi del battistero vecchio, poichè dall'Inventario delle pergamene del suddetto archivio, compilato da Fernando Brusoni di Narni nel 1770, si ricava che questa chiesa ebbe il fonte nel 1540 (perg. n. CXXIX che non ho potuto trovare).

Rivoltandoci, vediamo due affreschi sulla parete d'ingresso; nel primo de' quali (forse del cinquecento) il Bambino, seduto sulle ginocchia della Madre, porge l'anello a santa Caterina, che tiene con la sinistra un libro e con la destra una rosa; nell'altro, dello scorcio del quattrocento, è figurato san Bernardino in piedi. — Egli nella quaresima del 1438 predicò in questa chiesa, introducendovi l'uso della tela divisoria tra uomini e donne, e lasciò in dono un bel simulacro di legno, la Concezione, detta poi fin dal 1630, per indulto d'Urbano VIII, l'Incoronata, che ora sta dietro l'altare della prima cappella, eretta nel 1587, ma recentemente rimodernata; dove mi paiono copiati due angeli del Canova. — Nell'angusta sagrestia ci attrae una piccola tela a olio del secolo XVI, forse di scuola bolognese, dov'è figurata la Madonna seduta in terra col bambino dormente sulle ginocchia e allato il piccolo Battista; soave idillio sur un bel fondo di paesaggio. — La croce capitolare, notata dal Guardabassi, adesso sta invece nell'oratorio della sagrestia grande della chiesa.

La contigua Cappella del Sacramento, ricostrutta non senza buon gusto nel 1793, ha dietro l'altare un grande Tabernacolo non molto bello, ma di originale e ardita invenzione, che

al Laspeyres dava l'idea d'un bozzetto architettonico eseguito in marmo bianco; alto circa tre metri e mezzo, senza contare altri due metri di basamento in muratura. Nel mezzo si eleva un'alta torre quadrata, con cupola ottagona, e ai quattro spigoli aderiscono altrettante piccole torri quadrate, che con la principale hanno comune l'angolo interno, e fino all'altezza dell'attico sono congiunte tra loro da archi a foggia di quelli trionfali, addossati al centro dell'edifizio. Queste quattro torrette sono coronate da piccole cupole a base quadrangola, e tutt'e cinque poi sono ornate negli attici o di serafini o di festoni dorati e, tra gli attici e le cupole, di cinquantasei colonnine di giallo e verde antico e di venti nicchie con dentro altrettante statuette assai rozze. È opera di Flaminio Vacca, scultore e antiquario romano, e « abbelliva l'altar maggiore ». La locazione, che ho letta a c. 29 del *Libro d.° Grosso,* è del 1587; e vi è notato che, salvo legittimo impedimento, l'opera doveva esser finita l'anno dipoi; ma invece fu mandata da Roma, in diversi pezzi, il 28 luglio 1589, come ci ha fatto sapere il Bertolotti nel *Giornale d'Erudizione artistica;* e fu pagata 900 scudi. — Negli archi laterali sono incastrate due tavolette a olio, del secolo XVI, che al Guardabassi ricordavano la maniera di Rinaldo da Calvi. A sinistra c'è l'Annunziazione con Dio Padre e un coro d'angeli; a destra la Madonna col bambino tra le nubi e una gloria d'angeli e di serafini; in basso san Felice e san Lorenzo. — Dalle pareti laterali di questa cappella pendono sei piccole tele a olio, che andrebbero ordinate così: 1ª San Lorenzo in atto di battezzare; 2ª Quando distribuisce ai poveri il tesoro della chiesa; 3ª Quando è trascinato innanzi a Valeriano; 4ª Quando dal carcere benedice i ciechi per render loro la vista; 5ª Il suo martirio; 6ª La sua glorificazione. Dall'archivio capitolare si ricava che nel 1565 un m. Luca Nucci di Gubbio s'obbligò d'indorare l'organo, a suo conto oro e pittura, esclusi però « i sei quadri », che non saprei quali siano, se non forse questi. Secondo il Bragazzi, sarebbero « pregiabilissimi quadretti dello Zuccari »; per il Guardabassi ne « ricordano la maniera »; ma il Carattoli li voleva del Pomarancio, sulla fede, io credo, del Donnola, che nella sua Apologia del 1643 notava confusamente *insignes tabulae atque iconicae picturae cum Pomerancii et Doni, tum illustrium Belgarum;* nel qual caso, che altro quadro si potrebbe attribuire al Doni? Poichè il Donnola, particolareggiando il secondo accenno, seguita a dire che, oltre la tela firmata del Suffragio, è d'un fiammingo anche quella col Martirio di santa Caterina, ora in un altare di buona architettura, tutto messo a oro, dopo la cappella del sacramento. Al qual proposito debbo però avvertire che questa tela stava prima sull'altare ora dedicato a San Felice, la cui fosca tela fu dipinta nel 1635 dal perugino Bassotti. E anche se non vi fossero altre prove, basterebbe questa che son per dire. I due altari di fianco al maggiore hanno intorno al paliotto e anche lateralmente due ricche e belle Cornici intagliate, riferibili ai primordi del secento, seppur non sia dello scorcio del cinquecento quella di forme piuttosto schiacciate nell'altare del Suffragio. Sono composte di quattro pilastrini, a forma piuttosto di mensole, con cariatidi a mezzo ed alto rilievo, per sostegno della trabeazione, il cui fregio è tutto rabescato e ornato di medaglioncini. In quella dell'altare a sinistra, dove appunto stava il quadro di santa Caterina, c'è fra gl'intagli di fianco una ruota spezzata, allusiva al martirio della vergine alessandrina; e nei medaglioncini laterali lo stemma dei Bevilacqua: risulta infatti che l'altare fu eretto e dotato nel 1600 da mons. Girolamo Bevilacqua, confessore di Sisto V, da cui era stato creato vescovo di Nazaret; e nell'angolo sinistro della detta tela, in basso, c'è anche il suo ritratto. — L'altare del Suffragio, detto anche del Carmine, fu dotato e abbellito da Giulio Diamanti; e a destra della tela, ritoccata e verniciata, si legge in un cartellino, a circa un terzo d'altezza, *Fran.cus de Castello Flander || faciebat Romae 1599.*

Il Baldacchino sopra l'altar maggiore fa un'impressione poco gradevole, perchè troppo grande e troppo servilmente imitato da quello del Bernini a San Pietro in Roma; il che mi dispensa dal descriverlo, bastando notare che fu diligentemente eseguito in noce da Lodovico Bruni Caffarelli e da Carlo Lorenti su disegno di Teodosio Quintavilla, approvato il 26 aprile del 1631; e che quel Gregorio Bari di Foligno, il quale n'è detto autore in una Guida di Spello,

non fece che indorarlo nel 1694 (v. rog. del Barattini, c. 138). Nei rogiti di Mariotto Alessi si trova anche memoria d'una vetrata dipinta per la finestra della tribuna, che i canonici allogarono al noto m. T. Porro cortonese e a un altro Tommaso pittore il 29 agosto 1532 (v. c. 186 a t.).

I due affreschi dell'abside, cioè a destra san Lorenzo che mostra a Valeriano i poveri, tesoro della chiesa, e a sinistra Totila che condanna a morte sant'Ercolano, furono dipinti nel 1856 da Marcello Sozzi di Roma, discepolo dell'Overbeck. — Ma quel che più ferma l'attenzione del visitatore è il bellissimo Coro di noce scuro a due ordini, de' quali l'inferiore ha venti sedili, e nel quindicesimo la data MDXXXIV; il superiore è scompartito in venticinque stalli, con bracciuoli e pilastrini intagliati e spalliere a tarsie, rappresentanti, alternativamente, prospetti di edifizi, che non sembrano di Spello, com'altri vorrebbe, e le mezze figure di santa Caterina, san Felice, san Giovanni, san Pietro, della Madonna, di Gesù e dei santi Lorenzo, Paolo, Stefano, Ercolano, Lucia. Lungo il fregio corre una scritta terminante col millesimo, di cui non si legge più altro che A. D. M.... [*1534*]. Il Donnola è stato il primo a ricordare questo pregevolissimo lavoro e gli altri di cui toccherò poi (*ampli odei ac sacrarii ligneum ornamentum*), e dopo ne hanno fatto parola il Guardabassi, il Laspeyres e altri, senza però dire chi ne sia stato l'autore, che io ho trovato a pag. 14 del *Libro d.° Grosso,* dove sotto il 31 maggio 1530 si legge un rogito di Pier Eusebio di Francesco Serlalli Fioravanti, trascritto anche nell'archivio notarile (V, 205 e sgg.), col quale il priore e i canonici allogarono il detto coro a m. Andrea Campano da Modena, prescrivendo il termine del lavoro fra quattro anni, e il modo di condurlo, corrispondente a quel che oggi si vede. Il Campano doveva avere 270 scudi in oro, da 20 grossi, l'abitazione, due letti e quanto era necessario alla detta opera, tranne i ferri di bottega. Il capitolo avrebbe dato o indicato gli esemplari delle tarsie; e il Guardabassi raccoglie la tradizione che li attribuirebbe al Pinturicchio, morto però nel 1513. Il nome di questo maestro di legname non dovrebbe essere affatto ignoto; poichè il Tiraboschi nella sua *Biblioteca Modenese* (parte II del t. VI, pag. 345) cita l'accreditata Cronaca del Lancellotto (1506-1537), ove è ricordato « Andrea Campani, eccellente maestro d'intagli », e si fa cenno di alcuni suoi lavori che dalla vecchia chiesa di San Domenico in Modena furono trasportati a Colorno. Queste tarsie sono state ripulite dal noto intarsiatore G. B. Gatti faentino, che donò alla chiesa una sua Tabella (CHORVS) di ebano, con figurine e ornati in avorio.

Nel 1450 furono gettati innanzi all'antica chiesa di Sant'Ercolano i fondamenti della sagrestia, nella quale sono altre tarsie, parte anteriori, parte posteriori al coro, in proposito delle quali non ho trovato alcun documento, ma che per la maniera onde sono condotte possono attribuirsi allo stesso artista. Si tratta di un grande Armadio con dossale (se così può chiamarsi), diviso da eleganti pilastrini in dodici specchi intarsiati: nei due centrali si vedono, in mezza figura, san Lorenzo e santo Stefano; negli altri le solite prospettive. Nel quarto pilastrino, contando da sinistra, si legge la data 1524, e nel fregio, in fondo a una scritta, 1526. Questo nella parte a sinistra di chi entra; — in quella di faccia e in quella a destra gira una Cassapanca con spalliera divisa da pilastrini in tredici specchi, le cui mal ridotte tarsie figurano tre stemmi e parecchi arredi liturgici; in fondo la data 1525. — Addossato alla parete d'ingresso posa su due alti gradini un bellissimo Seggio con le mezze figure di Noè, Mosè e Zaccaria, maestrevolmente intarsiate ne' tre specchi della spalliera, spartita da ben intagliati pilastrini, che sostengono un cornicione molto sporgente. Reca nel primo pilastrino la data 1530, e credo che dovesse stare, pei tre celebranti, a sinistra dell'altar maggiore. — Il Lavamano, giudicato dal Laspeyres della metà del quattrocento, è di buono stile: due pilastrini scannellati reggono una semplice trabeazione; sotto la vasca si svolge un ornamento di fogliami, di rose, di nastri. — Sopra v'è appesa una piccola tela a olio, che ricorda la maniera del Bassano, e rappresenta la Natività di Maria, con vivace colorito e vaghi effetti di luce. Delle quattro donne, che vi spiccano, una sta per immergere la neonata in una conca, e quale è pronta per asciugarla, quale scalda al fuoco un panno, quale sta al capezzale della puerpera che si scorge a destra, in penombra, dove par che ci dovesse essere qualche altra figura, ora indistinguibile.

XIV. CROCE CAPITOLARE, ATTRIBUITA A PAOLO VANNI
NELLA CHIESA DI SAN LORENZO

Nel contiguo oratorio si può vedere la già ricordata Croce capitolare a piastre d'argento in parte dorate, cesellate e smaltate a colori opachi su lastra liscia, in cattivo stato. Dalla parte del Crocifisso, in alto, v'è Dio benedicente, a sinistra la Madonna, a destra san Giovanni, in basso san Lorenzo: dall'altro lato, in mezzo Cristo risorto e alle estremità gli evangelisti coi loro emblemi; nella palla di rame dorato eleganti fregiature a bassorilievo e nella fascia due medaglioncini coi santi Lorenzo e Stefano. La trovo notata in un Inventario del 1406, ed è attribuita a Paolo Vanni di Perugia, sebbene sia inferiore a quella di Santa Maria. — Deve mancare da molti anni l'altra, assegnata dal Guardabassi al secolo XV e notata infatti nel predetto inventario, ma, secondo quello del 1720, più piccola e di rame con medaglioni d'argento, alzati a cesello e rappresentanti, dal lato del Crocifisso, in alto l'Eterno, ai lati la Madonna e san Giovanni, in basso la Maddalena; nel rovescio, in alto san Lorenzo e nelle altre estremità tre santi vescovi d'ordine monastico. — Il Guardabassi ricorda anche un reliquiario di rame dorato, del secolo XV (forse quello chiamato « tabernacolo » nell'Inventario del 1406, e « ostensorio antico a piramide » in quello del 1720), che parimenti deve mancare da lungo tempo, giacchè nella Guida del 1883 non si fa parola neppur di questo. — E così nessuno m'ha saputo dir nulla d'altri arredi, notati ne' suddetti inventari, cioè di un ostensorio antico d'argento, di alcuni calici antichi smaltati e di antiche pianete di tocca d'oro, di damascone a fondo giallo, di broccatello, ecc., ecc.

Nell'altra navata laterale della chiesa vedremo, sul pilastro più vicino all'altar maggiore, una mal conservata tavola a guazzo, attribuita a Rinaldo da Calvi, che stava già nella prima stanza capitolare, e figura sant'Antonio in seggio, con in basso due porcelli e un gallo e la data 1518, più il nome del committente, quel Francesco di Girolamo speziale, che fece fare, come vedremo, gli affreschi di Santa Maria in Paterno, attribuiti parimenti a Rinaldo.

Nel pilastro di mezzo ammireremo un bello e grandioso Pulpito di noce morato, con decorazioni a basso e alto rilievo, che si direbbero fuse in bronzo. Spicca in mezzo il martirio di san Lorenzo, con molte figure; nei quattro compassi laterali gli evangelisti coi loro emblemi, e innanzi agli eleganti pilastrini di divisione sei statuine di santi su mensole. È lavoro del folignate Francesco Costantini, messo su il 17 dicembre 1600, per 105 scudi, come ricavo da memorie sincrone dell'archivio. La parte inferiore però è una brutta aggiunta che andrebbe rimossa.

Eccoci all'ultimo altare. Nella nicchia c'è un trascurabile affresco dei primordi del secento, dentrovi la Madonna in seggio col bambino, tra san Marco e san Giacomo; in alto due angeli che reggono una corona. — Ma ora è coperto da un'ancona di tela a olio, molto affoschita, che figura il Presepio, in cui la Madonna presenta il bambino all'adorazione di due angeli, dietro ai quali si vede san Giuseppe in piedi, e in alto una gloria di serafini. Scartabellando un obituario parrocchiale, ho trovato notata, sotto il 12 giugno 1650, la morte del priore Taddeo Donnola, col ricordo che egli fondò e dotò quest'altare della Natività, commettendone il quadro al celebre Andrea Camassei di Bevagna, allievo del Domenichino; quadro da aggiungere all'elenco dato dal suo recente biografo.

*
* *

Pare che sopra a questa chiesa terminasse il Terziere di *Mezota,* secondo che ricavo da atti notarili, veramente non molto antichi; mentre qualcuno lo farebbe terminare al portone laterale del palazzo del Comune, che guarda un vicoletto, dov'è una pesante catena.

IV.

Il Rione di San Martino s'apre con una volta, nel cui angolo sinistro è incastrato un frammento di bassorilievo decorativo del cinquecento. Qui o poco più su doveva essere, secondo alcuni, l'entrata del Castello; e a qualcosa di simile parrebbe accennare la quarta prospettiva dell'armadio di San Lorenzo. Comunque sia, salendo su per questa parte più elevata del colle, s' incontrano foschi muri e archi e altri resti d'antiche fabbriche, tra cui è da notare la chiesina di San Martino, con l'angusta porta e la bifora dal capitello a giglio, che il Laspeyres assegna al tredicesimo secolo, ma che dev'essere anteriore.

Gli avanzi della Fortezza, non più congiunti con le mura romane, torreggiano sullo scoglio, in cima alla parte settentrionale della città, che è la più larga e più frastagliata dai molti orti prescritti negli Statuti (lib. V, cap. 27). Tranne lo stupendo panorama della valle umbra, che si gode dal Belvedere, notato anche nelle Guide del Murray e del Baedeker, non v'è più, di notevole, che un Arco romano con fenditura per la cateratta, interrato circa un metro e mezzo. Del resto la fortezza, o che si voglia riferire ai tempi di Federico I, o sia stata eretta o restaurata dall'Albornoz, è quasi in tutto un edifizio medievale, una grande e informe massa, priva di qualunque interesse architettonico, tra due torrioni rotondi, uno in fondo all'orto del palazzo Venanzi (oggi Bianconi), l'altro, scamozzato e ridotto a serbatoio d'acqua, sul lato nord-ovest del convento dei cappuccini. — Ai quali nel 1623 Gregorio XV concesse, insieme con altri stabili, la chiesina di San Severino, che sull'altar maggiore ha una Tela a olio, attribuita al perugino Giacinto Boccanera, il quale vi dipinse molti santi e sante che guardano in alto la Triade, la Madonna e san Giovanni, tra le nubi e due schiere d'angeli e di serafini. — S'è ritrovata e ripristinata in sagrestia, dove la notò il Guardabassi, una tela a olio, entrovi la Madonna in gloria con Gesù e in basso san Francesco e sant'Onofrio, attribuita a Durante dal Borgo, e proveniente, io credo, dall'eremo di Sant'Onofrio, abitato dai cappuccini fino al 1622. — Il Guardabassi non ricorda una tela a olio, veramente trascurabile, in una cornice del secento, sull'altare d'una cappellina nel piano superiore del convento, cioè la copia di quella stessa Annunziazione di fra Giovanni da Fiesole, copiata anche, come s'è già veduto, da Alessandro Allori, al quale il Carattoli attribuiva questa pure, che ne dovrebb'essere invece una ricopia, e che ha di più negli angoli inferiori due ritrattini a mani giunte: a sinistra d'un uomo, con la curiosa indicazione, poco leggibile, dell'età (L... IIII?); a destra d'una donna di XXXVIII anni, con la data 1604. — Ma più di tutto è interessante la facciatina medievale, corrispondente all'abside della chiesetta rimodernata. È a strati orizzontali bianchi e rossi, di conci calcarei, con larga porta non più praticabile, a pieno arco, di cui mancano i cunei, e con un finestrone orbicolare, nel cui centro, d'insolita forma e forse anteriore, è scolpita a caratteri semigotici una scritta in versi leonini, donde si ricava che l'opera fu fatta nel 1180, *Rubē conrnte*. Il quale pel Di Costanzo non sarebbe già stato un vescovo « consacrante », Rubeno o Rubenio o Ruberto o Rubiense che si voglia, ma forse un Rubeno « conregnante » o « conregente », cioè qualche principe governatore del Ducato, o parente del duca di Spoleto, o suo luogotenente, che colmerebbe una lacuna del Muratori, avvertita già dal Fatteschi.

***

Scendiamo a Vallegloria. Le suore di questo monastero in origine abitavano un altro chiostro sulla costa orientale del Subasio, dove tuttora se ne vedono gli avanzi. Non saprei se veramente possa ritenersi fondato circa il 560 dai discepoli di san Benedetto, e se proprio sia stato riformato nel decimo secolo dal b. Oddone di Cluny; poichè secondo gli Annali Camaldolesi, sarebbe stato fondato da san Romualdo circa il 1025. Nel 1214 una suor Balbina

XV. ARCO D'INGRESSO DELLA FORTEZZA

(Da una fotografia degli Alinari)

Offreducci v'introdusse la regola di san Francesco e di santa Chiara, che cinqu'anni dopo l'andarono a visitare, passando per Armezzano e Collepino. Anche Gregorio IX, quando nel 1228 andò in Assisi per la canonizzazione di san Francesco, visitò queste monache, di cui era stato confessore, come abate del vicino monastero di San Silvestro. Secondo i cronisti di Spello poi vi sarebbe anche stato, come visitatore generale, nel 1294, Bertrando de Goth, che fu poi Clemente V, « il pastor senza legge », una cui sorella, maritata a Guglielmo di Targa da Spello, fu madre di quel Raimondo, rettore della Marca anconitana, che, secondo il Lilii, dette nome a Castelraimondo presso Camerino, e che, trasferito poi al rettorato di Bologna, fu assassinato nel 1314, mentre andava a portare in Avignone il danaro della chiesa. Finalmente, nel 1320, Giovanni XXII concesse che le monache, per viver più sicure da insolenze di soldati e da altri pericoli, si riducessero dentro Spello, ove fu loro assegnato un ospizio camaldolese; e si narra che per la fabbrica del monastero desse una somma anche la moglie di Ludovico di Baviera, che vi sarebbe passata nel 1327 o 28.

La chiesa, che dev'essere stata costrutta in quel torno, ha una bella fronte di pietra accapezzata, divisa orizzontalmente con una cornice retta da una fila d'archetti trilobati. Semplice ed elegante è la porta archiacuta, ornata da una larga fascia rossa rientrante e da due sottilissime colonnette, sopr'alle quali gira un cordone; con capitelli puramente decorativi, intagliati a fogliami. Nella parte superiore v'è un finestrone circolare, con un giro di ventiquattro archetti sostenuti da altrettanti colonnini posanti in un cerchio privo della sua rosa, di cui non ho potuto trovare alcun frammento. In alto, sopra un'altra fila d'archetti, dov'era, credo, un finimento cuspidato, grava un pesante cornicione laterizio del rinascimento.

Nell'interno la chiesa è ammodernata, e fu riconsacrata nel 1659; ma sulla parete dietro l'altar maggiore conserva un'Annunziazione, *opus Fantini mevanatis A. D. 1590.* — Gli affreschi ricordati, come dello Zuccari, dal Castellano, dal Bragazzi e da altri, anche menando buona la gratuita attribuzione, non sarebbero mai cinque, ma due: la Natività di Maria e la Visitazione; giacchè molto più deboli sono gli altri due, dei quali quello a sinistra simboleggia la Mortificazione cristiana; quello a destra rappresenta un Miracolo della b. Pacifica, di cui si racconta che fece scaturire un'abbondantissima polla d'acqua per la fabbrica e per gli altri usi del monastero.

Chi può entrare nel coro delle monache ammirerà una tavola, piuttosto deteriorata, sull'altare a destra, col Crocifisso fiancheggiato da due angeli che raccolgono il sangue sgorgante dalle sue ferite, e in basso la Madonna e san Francesco, san Giovanni e san Crispolto, in atto di cordoglio e di venerazione. Secondo il Rossi, va aggiunta al catalogo delle opere di Nicolò di Liberatore, o a lui attribuite; ma il Frenfanelli Cibo l'ha tolta, forse per mera svista, dall'indice del Guardabassi, riportato nella sua pregevole monografia sul pittore folignate. — Sull'altar maggiore una tela, dipinta a olio nel 1604 da Marcantonio Grecchi senese, reca in alto Maria col bambino, tra una gloria d'angeli, e in basso santa Caterina genuflessa tra san Francesco d'Assisi e san Francesco di Paola. — Nell'oratorio corrispondente dietro l'altar maggiore della chiesa, una Madonna della Misericordia, mediocre affresco votivo del 1500, si può forse attribuire a qualche scolare del Pinturicchio.

*
* *

Un centinaio di passi più oltre si vede, addossata a una torre, la chiesetta di Santa Barbara, edificata, secondo il Passarini, nel 1571. — Nella nicchia a sinistra è appesa una tela a olio, del 1577, per uso di stendardo, con la Decollazione di santa Barbara da un lato e dall'altro essa santa in gloria, a cui si raccomandano parecchi devoti. — Di faccia una tela a olio, pur degli ultimi del cinquecento, che in alto rappresenta la Madonna in gloria con Gesù, in basso santa Barbara e santa Caterina. — Nell'altare a sinistra la Madonna di Loreto, statua di legno, dello scorcio del secolo XVI. — Soprattutto però vanno osservate due altre statue di legno, policromate, che il Guardabassi giudica del secolo XIV, ma che, se non di diversa età, devono essere

XVI. CHIESA DI SANTA MARIA DI VALLEGLORIA

(Da una fotografia di R. Floriani)

almeno di diversa mano, poichè, lasciando varie altre particolarità, la Madonna con un brutto bambino in grembo è assai duramente modellata, ha un povero manto a rade e meschine pieghe verticali, che contrastano molto col soverchio panneggiamento del Redentore, pur seduto e assai meglio modellato, con accenni anatomici nel collo e con le narici caratteristicamente dilatate, come son dilatate le pupille, alla maniera orientale.

Scendendo per Fonte Vecchia e costeggiando le mura medievali, s'incontra una porta, ora chiusa (*d* nella Pianta del Laspeyres), che doveva essere l'unica uscita verso settentrione. È la *Pusterula,* o postierla, che dava nome all'ultimo Terziere; e sta poco sotto alla torre e agli avanzi del monastero di Vallegnagne (corruzione forse di *Vallis Iani*), detto comunemente di Santa Margherita. — Di qui le monache passarono nel monastero di Santa Chiara, dove ho veduto alcuni resti, martellati e già scialbati, di mediocri affreschi, forse dello scorcio del quattrocento; — e nell'Altar maggiore della chiesetta una vistosa decorazione di legno dorato, alla rococò. — Ma i « tre o quattro bellissimi quadretti formanti una predella », che furono dati a mons. Polidori, dove saranno andati a finire?

A casa Benedetti (già del pittore Lamparelli), nel soffitto stoiato della sala si può vedere, in mezzo a una ricca decorazione di Domenico Bellini, una bella tempera di Domenico Bruschi, rappresentante la Pace, che, vestita di bianco e coronata d'ulivo, siede con molle abbandono della persona sur un gradino marmoreo, rattenendo la spada a un putto con targa, che rappresenta la guerra, e avendo dinanzi a sè tre altri putti, il primo de' quali col caduceo simboleggia le arti, le industrie, il commercio; l'altro con una ruota dentata e un martello simboleggia i mestieri; il terzo con l'aratro, l'agricoltura.

Il Teatro civico, restaurato parecchi anni fa, si cominciò a costruire nel 1787 nella residenza dell'Accademia dei Quieti su disegno del valentissimo architetto Alessio Lorenzini di Perugia, autore anche del teatro Morlacchi; ed è a ferro di cavallo, sul gusto del Comunale di Bologna, a tre ordini di tredici palchi, capacissimo per la popolazione d'allora, che era solamente di 3192 abitanti.

Dinanzi alla Fonte del Mastro si vede un avanzo d'Arco romano a grandi pietroni, la cui pianta sembra che fosse disegnata in un libro d'Architettura antica di G. Stamigna d'Assisi. Il Calindri, sulla fede, io credo, d'un Ms. spellano dello scorso secolo, lo disse eretto in onore di Macrino; e il Donnola scrisse d'aver posseduto una moneta di bronzo con l'effigie del detto imperatore e intorno la leggenda M . OPELL . SEV . MACREINVS . AVG., e nel rovescio COL . IVL . YSPELLA; ma questa moneta, riferita a Spello anche dallo Harduin, forse perchè consumata e letta male, chi sa che non recasse invece COL . IVL . [*Aug. Fel. H*] EL., della zecca di *Heliopolis,* nella Celesiria, o meglio COL . IVL . [*Aug.*] PELLA, leggenda comune alle monete coloniali di Pella in Macedonia. Bisogna poi avvertire che la lapide di travertino, in cui a grandi lettere si legge R . DIVI . I (forse *imp. Caesar divi f.*), non appartiene a questo avanzo di arco, poichè nel secolo scorso stava sulla soglia della chiesetta di Santa Barbara.

Un bell'affresco, rappresentante la Madonna con in braccio il pargolo benedicente (del secolo XVI), stava sulla facciata d'una casupola (n. 29) in Via di Porta Prato; ma fu staccato e venduto parecchi anni fa per trecento lire. — Un'altra Madonna in mezza figura col bambino in braccio, copia d'un originale bizantino, probabilmente eseguita nel secolo XV, si conserva nell'altare a sinistra della chiesa di Santa Maria della Consolazione di Prato, della quale nell'Inventario Brusoni (n. XX) trovo ricordo fin dal 1291.

Nella chiesuccia di Sant'Antonio la nicchia dell'altare a sinistra contiene un affresco di scuola perugina del secolo XVI, cioè la Madonna in trono col putto tra il Battista e san Francesco. — Ma quello nella nicchia dell'altar maggiore, con sant'Antonio tra san Lorenzo e san Sebastiano, oltrechè poco felice, non dovrebb'essere neppure del cinquecento, come voleva il Guardabassi, poichè questa chiesetta fu intitolata a sant'Antonio dalla società dei mulattieri nel 1630.

Nella chiesa di San Gregorio, o della Morte, edificata nel 1573, si possono vedere tre tele a olio: una sull'altar maggiore, modernamente ritoccata, in cui Pierino Cesarei di Perugia

figurò nel 1537 la Madonna in gloria con Gesù e in basso san Felice e san Giuseppe; — una sull'altare a destra con l'Annunziazione, del 1591; — un'altra di faccia con sant'Andrea Avellino colto da apoplessia nell'atto di celebrare la messa, dipinta da Vincenzo Monotti perugino nel 1789. — L'emblema della Morte si vede in sagrestia su tela a olio e sul campanile in una maiolica che non posso distinguere se sia antica: al qual proposito noterò di passata che a Spello ve n'era una fabbrica, alla quale vanno attribuite alcune stoviglie rustiche, lavorate alla castellana. Doveva esser fiorente ne' secoli XVI e XVII; ma non se ne hanno sufficienti notizie, e non sarebbe forse inutile ricercarle.

Accennerò finalmente che la famiglia Berretta espose alla mostra d'arte antica, tenuta in Foligno nel 1892, un piccolo e grazioso Trittico di scuola giottesca; un'Annunziazione in mosaico; un Crocifisso d'avorio, del secento; un pettine d'avorio, con la Caduta degli angeli, a tutto rilievo; una tabacchiera d'avorio a basso rilievo, del settecento, e un fine ricamo dello stesso secolo, figurante le Nozze di Cana.

V.

E ora facciamo un giro pei dintorni.

Non ci può attirare nel castello di Collepino un brutto stendardo del 1578, con la Madonna del rosario e intorno molte rose e i misteri in undici tondi; — ma chi si sentisse in gamba d'andare anche più su (circa una mezz'ora di salita), potrebbe vedere i resti dell'Abbazia di San Silvestro, che non saprei se veramente fosse riformata dal b. Oddone di Cluny, poichè negli Annali Camaldolesi si dice fondata invece da san Romualdo, nel 1025. Secondo i cronisti di Spello vi dimorò come abate, per ventidue anni, Ugolino de' Conti, che fu poi Gregorio IX, e vi sarebbe anche stato quel Bertrando de Goth, che fu Clemente V. Raccontano in proposito che, passandovi nel 1294 come visitatore generale, alcune monache di Vallegloria si querelarono assai contro questi monaci per gli oltraggi che ne ricevevano di giorno e di notte, specialmente quando andavano a lavare al condotto, dove sempre stava in agguato qualcuno di loro, per tirarle nel convento; onde il visitatore molti ne penitenziò e alcuni ne incarcerò con l'aiuto di Cicco d'Urbano, custode di Collepino. Ma, seguitando poi nella loro vita disordinata, l'autorità ecclesiastica fece demolire il convento, di cui non resta infatti che un pezzo di muro, dando i beni alle monache di Vallegloria e a un abate secolare. La chiesetta, che fu risparmiata, si conserva ancora quasi intatta, e di sotto una recente scialbatura traspaiono le deboli tracce d'un'antica Madonna. — L'altare mi par che abbia tutti i caratteri di un sarcofago del secolo IV, a strigili o baccellature ondulate e simmetriche, con in mezzo un medaglione, entrovi un busto muliebre ad alto rilievo, discretamente panneggiato, la cui faccia è tutta consunta dai baci e dagli strofinamenti dei devoti e più delle devote, spinte lassù dalla speranza d'aver latte, bevendo alla vicina fontana. Sotto, come per reggerlo, vi sono due mascheroni di profilo, uniti per la nuca; agli angoli dell'altare due geni. — La volta a vele della cripta è retta da tre colonne con capitelli scompagni, uno de' quali, più ornato e dello stesso marmo dell'altare, è tutto consumato dai secolari stropicciamenti dei devoti, fiduciosi di guarire con ciò dal mal di capo.

***

A breve distanza da Spello, tra gli ulivi e un piccolo bosco ceduo, in parte abbattuto per la costruzione del camposanto, gli amatori dell'arte debbono visitare il convento e la chiesa di San Girolamo. Dinanzi all'edifizio, eretto nel 1474 a spese di Braccio Baglioni, corre un elegante portico rettangolare, sostenuto da cinque colonne ioniche e decorato da diversi affreschi. A destra della porta della chiesa ve ne sono due con incorniciatura a rabeschi. Nel primo, che ha per fondo un paesaggio montagnoso, Giobbe nudo, tutto piagato ma tut-

tavia ben in carne, siede sur un tronco d'albero, con le mani giunte e gli occhi pietosamente levati al cielo, e sotto v'è la data 1502, col nome del committente, C.... di Rinaldo Sbaraglini d'Assisi, che forse lo dette a dipingere a qualche allievo del Pinturicchio. Nell'altro, pure di scuola perugina, v'è un Minorita in piedi, alto, magro e un po' curvo, con un'ampolla in mano;

XVII. L'EPIFANIA, ATTRIBUITA AL PINTURICCHIO, NELLA CHIESA DI SAN GIROLAMO

(Da una fotografia degli Alinari)

sott'al quale il Guardabassi lesse il nome del *beato fra Giacomo della Marca,* ora quasi ininteligibile, e la data *1407,* che invece dev'essere, come la storia c'insegna, 1497. Sopra la porta del convento c'è san Francesco che riceve le stimate; nel quale il Crowe e il Cavalcaselle vedono la maniera di Pier Antonio Mezastri.

In una cappelletta in fondo al portico è figurata l'Epifania, ora in pessimo stato. Nel centro, dinanzi alla solita capanna conica a pilastri, san Giuseppe in piedi riguarda il bambino adagiato sul lembo del manto della Madonna genuflessa; a destra due pastori, uno de' quali porta

sulle spalle un agnello da offrire al neonato; a sinistra i Magi e varie persone del loro seguito; nel fondo un bel paesaggio montuoso con gente a piedi e a cavallo e la veduta d'una città e d'un lago; in alto due angeli genuflessi sulle nubi, in atto di cantare. Per la bella composizione, per la modellatura, pel colorito, sembrava al Guardabassi di vederci la maniera di Fiorenzo di Lorenzo; ma al Crowe e al Cavalcaselle parrebbe invece d'un seguace del Pinturicchio, e secondo il Morelli e il Frizzoni sarebbe opera indubitabile di Bernardino stesso, sebbene tirata

XVIII. L'EPIFANIA, DEL PINTURICCHIO, IN SANTA MARIA MAGGIORE

(Da una fotografia degli Alinari)

via senza pretese. Sott'a quest'affresco, che ricorda molto l'Epifania di Santa Maria del Popolo a Roma, c'è un monocromato, che circondava l'altare ora rimosso.

Entriamo nella chiesa; e sulle pareti laterali del presbiterio osserveremo due Reliquiari di legno, dello scorcio del cinquecento. — Nell'altar maggiore un Ciborio dove si vedono in piccole figure a olio la Madonna, la Pietà (con l'Eterno nel timpano) e san Giovanni: lavoro veneto del secolo XVI. — Dietro, un Crocifisso di legno, dello stesso secolo, dolorosamente espressivo nella calma di vittima rassegnata, con gli occhi socchiusi e la bocca da cui proprio sembra che esali l'anelito estremo. — Il Dorio, nel catalogo delle opere dell'Alunno, notava come proprietà di questa chiesa una tavola stimatissima con san Giovanni e la Madonna, in atto di piangere dirottamente, e un san Girolamo simile a quello dipinto nella cappella del vescovado d'Assisi, e san Francesco in ginocchio; più due quadrucci, sopra al già detto, con santa Caterina e san Bernardino, che non si sa dove siano andati a finire.

Nel coro, sulla parete dietro l'altar maggiore, un affresco ben conservato rappresenta lo Sposalizio di Maria. Innanzi a una cappella riccamente ornata il sacerdote, dalla lunga barba

bianca, congiunge le destre degli sposi: accanto a Maria v'è un gruppo di donne; accanto a san Giuseppe, sul cui bastone fiorito posa una colomba, un gruppo d'uomini, tra cui il proco adolescente in atto di spezzare col ginocchio il bastone che non volle fiorire; dietro, un paesaggio montuoso. Il Guardabassi l'ha giudicato, con soverchio entusiasmo, un'opera incantevole di Fiorenzo di Lorenzo; nel qual caso avrebbe servito di modello allo Sposalizio del Perugino, imitato poi da Raffaello, e sarebbe d'inestimabile valore; ma, per quanto si

XIX. LO SPOSALIZIO DELLA MADONNA, NELLA CHIESA DI SAN GIROLAMO

(Da una fotografia degli Alinari)

può giudicare senza prove scritte (poichè nell'ex convento non c'è più alcuna carta), parrebbe piuttosto d'un artista della sua scuola, ma d'ordine inferiore. Il Crowe e il Cavalcaselle, notando che le figure sono di testa leggermente rotonda, con piccoli occhi circolari, tutte dipinte senza rilievo, con pallido colore, e che qualunque piccola ombra produce una tinta rossiccia, aggiungono che i panneggiamenti e i capelli sono fatti nella maniera del Pinturicchio; e Adamo Rossi, ne' *Pittori di Foligno,* chiedeva se sarebbe un'audacia attribuir quest'affresco a m. Lattanzio, figlio di Niccolò di Liberatore, il cui fare si avvicina tanto a quello del Pinturicchio.

Nel chiostro, a capo del primo portico, una lunetta in cattivo stato reca Maria in trono

col bambino, tra san Rocco e san Sebastiano, del qual ultimo, per l'apertura d'una porta, non restano che la testa e le spalle. Il Guardabassi l'ha creduta d'un mediocre scolare del Pinturicchio; al Cavalcaselle ricorda la maniera di Tiberio d'Assisi; ma si tratta in ogni modo d'un rozzo affresco. — Nella prima stanza a destra (vecchia sagrestia) noto una Madonna seduta col bambino in grembo tra san Girolamo e san Sebastiano, e alcune belle linee di paesaggio: affresco di scuola perugina, in deplorevole stato. — In fondo all'orto c'è una cappella con una lapide del Donnola sopra l'arco d'ingresso, dalla quale si ricava che il Doni vi dipinse la Madonna, il bambino, il Battista e san Giuseppe; ma l'interno è ammodernato, nè sotto lo scialbo v'è più traccia di queste figure, per cui, tenuto conto del tempo, era attendibile la testimonianza del Donnola, male interpetrata dal Bragazzi, che invece la riferì allo Sposalizio.

*
* *

Andiamo ora a Santa Maria in Paterno. Chi ha scritto che la fama d'un'immagine miracolosa vi richiamava i devoti anche da lontani paesi fino dal secolo XIII, non badò che nè l'architettura serba tracce di tale antichità, nè rimonta oltre i primordi del quattrocento il suo più antico affresco in fondo alla parete sinistra, che figura la Madonna col putto, a cui restano appesi alcuni poveri voti, e che prima era inquadrata da una grande cornice di legno. Nella stessa parete sono allineati altri affreschi votivi; e movendo da destra a sinistra, anche per serbare l'ordine cronologico, ci si fa subito innanzi l'arcangelo Michele, del secolo XV, come le altre due Madonne in seggio col bambino, la prima delle quali è rimasta senza capo col cader dell'intonaco, che s'è portato via anche uno de' due angeli messi a sostenere un padiglione. Il quinto affresco, con la data [15]20, e il sesto, di quel torno, bruttissimo, recano solo Maria col putto: nel settimo vi sono di più ai lati quattro devoti genuflessi, in figure brutte e piccolissime: nell'ultimo, alla sinistra della Madonna c'è san Gioacchino, eseguito con fredda finitezza, e alla destra sant'Anna seduta, che dà una mano al pargolo e con l'altra lo tiene pel gonnellino; sotto, la data 1523, e a qualcuno è parso che il viso di Maria « non invidi i buoni pennelli della scuola del Vannucci ». — Questa romita chiesetta di campagna termina con due grandi nicchie, abbellite esternamente da una vistosa decorazione secentistica di angeli, di pampani, di fruttami (non senza agli e cipolle!), di vasi, d'animali, di putti e di donne dalle forme e dagli atteggiamenti procaci, nude dalla cintola in su, che a due a due reggono con le braccia levate quattro stemmi indistinguibili. In alto fa malinconico contrapposto un Calvario. — La nicchia a destra fu ridipinta e in grandissima parte è deperita; quella a sinistra conserva i suoi antichi affreschi, divisi da un cornicione, nel cui fregio si legge che li fece fare Francesco di Girolamo speziale, per l'anima di suo padre. Nella volta, dentro un nimbo contornato di serafini, Gesù seduto sulle nubi incorona la Madonna genuflessa innanzi a lui; di sotto le nubi s'affacciano due vaghissimi angeletti; dai lati altri due angeli stanno a mani giunte. Sotto, in due scompartimenti, l'Annunziazione e la Visitazione. Nella prima, a destra, Maria inginocchiata tiene la destra sul petto e la sinistra sur un libro; e sopra all'arcangelo Gabriele si vede tra le nubi la mezza figura di Dio padre benedicente. Nell'altra, santa Elisabetta abbraccia con la sinistra la Madonna che le stringe con tutt'e due le mani la destra, mentre da un lato e dall'altro si sono soffermate due donne, come tocche dalla soave effusione di quell'incontro, che avviene nell'interno d'una specie di loggia, dov'è la data 1528, inesattamente riferita dal Guardabassi, che in queste belle pitture vedeva la mano di Rinaldo da Calvi, uno, secondo lui, dei migliori scolari dello Spagna.

La chiesa della Trinità, lasciata da molto tempo in deplorevole abbandono e ridotta a fienile, per metà senza tetto, serba del resto la sua forma romanica, con l'abside semidecagona e due anguste finestruole quasi a feritoia. S'è detto che, tolto l'intonaco onde nel sei e settecento si mascheravano le pareti dipinte ne' secoli antecedenti, questa chiesetta avrebbe offerto un piccolo museo d'affreschi votivi di artisti umbri e in massima parte folignati, poco discosti

dai tempi di Giotto. Oggi però ben poco rimane dei dieci gruppi notati dal Bragazzi e dal Guardabassi. Nella parete di fronte all'ingresso attuale poche e sbiadite tracce del Transito di Maria, presenti gli apostoli; e anch'esse stan per cadere con l'intonaco, come già è caduto, sopra, il Cristo che sedeva sulle nubi entro un nimbo retto dagli angeli. Soprasta all'antico ingresso il Crocifisso tra Maria e san Giovanni; alla cui destra due belle figure di santi son quasi completamente rovinate. Insomma rimangono ancora sette od otto figure, che difficilmente si potrebbero distaccare.

Sulla facciata della chiesa di Sant'Anna c'è un mal conservato affresco di scuola umbra del secolo XV, dove si vedono Sant'Anna e la Madonna col putto, in seggio; ai lati quattro angeli, dappiedi il piccolo Battista. — Dentro, sulla parete sinistra, un san Sebastiano, forse di qualche scolare del Pinturicchio, e vi si legge in alto il nome del committente, con la data MD... II, a cui, per le insufficienti tracce rimastevi, non è sicuro che altra cifra si debba supplire. Più oltre, sant'Anna in seggio, che sostiene sulle ginocchia la Madonna col pargolo in grembo. Il Guardabassi, che attribuisce quest'affresco alla scuola di Fiorenzo di Lorenzo, v'ha letto la data 1505; ma io non l'ho potuta trovare, e forse è stata coperta da una recente riquadratura! — Sull'altar maggiore un grande Crocifisso del trecento, che qualcuno ha creduto di stucco, ma è invece di legno ed è adattato sopra una tela di scuola folignate, in cui son dipinti a tempera due angeli ai lati del Cristo e, sotto, la Madonna e sant'Anna; dietro, un bel paesaggio malamente ritoccato in più punti. — Nella parete destra, entro la nicchia a volta dell'altare, in alto Dio benedicente, circondato da un nimbo di serafini, con ai lati due angeli genuflessi; nel centro sant'Anna e Maria col putto, in trono, il cui padiglione è tenuto da due angeli; a sinistra sant'Antonio, a destra san Rocco; dappiedi altri quattro angeli e una cartella con la data *1546;* di debolissimo pennello. — Verso la porta, san Lazzaro, poi sant'Anna, affreschi mal conservati di scuola perugina.

La chiesa di San Ventura ebbe dapprima il nome di Santa Croce, perchè, secondo lo Iacobilli, edificata, con un conventino, dallo spellano Ventura Spellucci dell'Ordine dei crociferi, il quale vi ospitava i pellegrini che andavano a Roma. Quand'egli morì « in odore di santità » e vi fu seppellito, questa chiesetta prese il suo nome; ma il tempo, a detta anche dei Bollandisti, n'è incerto; se non che pare meno improbabile che ciò seguisse tra il secolo XII e XIII, a cui si potrebbe riferire una Madonna col bambino in mezzo a due angeli, affrescata sull'altar maggiore. Ai lati del quale nel secento furono coloriti a figure intere san Pietro, san Paolo, san Cleto papa, preteso fondatore dei crociferi, e san Ciriaco vescovo, preteso restauratore o riformatore dello stess'Ordine. Ma, trascurando queste e altre figure, nonchè un affresco sulla parete destra del presbiterio (San Francesco sulla Verna, tanto rovinato che ora si distingue solo la figura d'un frate suo compagno, tutt'assorto nella lettura), non c'è, che fermi un po' la nostra attenzione, se non un affresco dirimpetto a questo, in cui è ripetuta la Vecchia della Croce. Da una parte e dall'altra due schiere d'armati stan per combattere, e la vecchia parla e gesticola con uno del gruppo a sinistra, più presso allo spettatore; anzi dalla mossa delle dita sembrerebbe che proprio lo stringesse con un dilemma: in fondo c'è la veduta di Spello; e in mezzo al campo due fanciulletti, con un ginocchio a terra e le mani giunte, mirano in cielo una croce luminosa, retta da due angeli che portano anche un ramoscello d'ulivo e paiono ritoccati come qualche altra parte dell'affresco. Il Bragazzi, ricordando che il Passarini nel 1721 assegnava allo Spagnoletto l'affresco dello stesso argomento nella chiesa della Croce o dello Spedale, domandava se non sarebbe più ragionevole attribuirgli invece cotesto: altri gliel'ha dato addirittura; e l'omonimia delle chiese avrebbe potuto scusarlo, se il dipinto non fosse troppo inferiore al merito del torbido ma potente Ribera. Fu fatto con tutta probabilità a' suoi tempi, giacchè si sa che nel 1625 un G. Cambi restaurò e ornò a sue spese questa chiesetta; però il detto affresco, anzichè allo Spagnoletto, potrebbe attribuirsi a qualche scolare di lui, se non forse degli Zuccari, quando, più che a una malsicura notizia, si voglia badare alla maniera dell'artista.

Lungo la via perugina, a sinistra, non possono più interessarci gl'informi ruderi di Monumenti sepolcrali romani, additati già dal Laspeyres e dal Guardabassi e ormai quasi affatto scomparsi; ma per la via di Cannara si può visitare la Madonna del Mausoleo, che ha preso nome appunto dall'avanzo di un grandioso monumento romano, scoperto, a quanto pare, circa il 1300, e nel quale si sarebbero anche trovati diversi oggetti antichi, specialmente lampade di metallo e d'alabastro, nella cella che tuttora si vede dietro l'altar maggiore, impiastricciata però con un intonaco che ha solamente lasciato immuni due nicchiette laterali. Per terra si vedono diversi resti di pavimento a scacchi bianchi e neri; nè si deve dimenticare che in vicinanza furono trovate alcune lapidi romane (nn. 5273, 5276, 5309 e 5351 del Bormann). Nella detta cella fu dipinta, nel quattrocento, la Madonna col pargolo e due angeli che reggono il solito padiglioncino: affresco mal ritoccato nel 1850 dal folignate Crispolto Laurentini. La chiesa fu edificata nel 1595; e di quello scorcio di secolo è una tela a olio nel primo altare a sinistra, con la Madonna in trono, accarezzata dal bambino, e a sinistra san Lorenzo e san Felice, a destra san Girolamo e san Francesco.

Tornando sulla via provinciale, ci fermeremo poi, a meno d'un chilometro dal borgo, per osservare gl'importanti avanzi d'un Anfiteatro ricordato da parecchi, tra cui il Montfaucon, il quale però vide così bene Spello, che gli mise vicino il tempio del Clitunno! Ora di questo anfiteatro resta veramente poco più d'un ampio giro di rovine, ricoperte in massima parte dalla terra e dall'erba; ma se, come osserva il Laspeyres, è impossibile precisare i particolari della forma e anche le linee principali, se pochi pezzi di muri con qualche principio delle arcate non bastano per determinare quanti giri di corridoi circondassero l'arena, tuttavia la posizione e l'estensione si possono facilmente ricavare dai ruderi in forma d'un'ellisse di circa 320 metri, da sud-est a nord-ovest, per una lunghezza massima di circa 108 metri su 82 di larghezza. La tecnica non è disprezzabile, ma vi manca l'accuratezza che si ammira nella cerchia delle mura. Siccome poi il pianterreno dovrebbe trovarsi a poca profondità, non costerebbe molto uno scavo che porrebbe in luce tutta la pianta dell'edifizio.

*
* *

Poco più oltre sorge la chiesa di San Claudio: si sa infatti quanto fosse frequente l'uso d'eriger chiese presso gli avanzi de' pubblici edifizi pagani, perchè si credeva che li abitasse il diavolo: anzi, secondo lo Iacobilli citato dal Bormann, sarebbe stata fabbricata proprio sulle rovine d'un tempio di Saturno. Se altre chiese di Spello hanno più antica origine, nessun'altra però conserva, più di questa, la sua forma romanica; nessun'altra ha tanta importanza architettonica, sebbene di modestissime dimensioni, essendo lunga m. 20,50, larga m. 12,50. La bella facciata a strati regolari di calcare bianco, esattamente accapezzato, ha tre porte: le laterali con architrave di pietra rossa, senza ornamento di sorta, ora sono murate; quella di mezzo, alta e stretta, ha sopra l'arco una fascia rossa e una cornice modinata a tre listelli digradanti. Sopra, ma non con perfetta perpendicolarità, giacchè questa chiesa è tutta quanta dissimmetrica, v'è un finestrone circolare, contornato di rosso, i cui ornamenti, caduti in parte pei terremoti del 1832 e poi dispersi per deplorevole incuria, furono rifatti e ricostruiti nell'83, con alcuni frammenti per fortuna conservati, come la rota centrale, svariatamente rabescata, intorno alla quale posano dodici colonnini a sostegno d'altrettanti archetti tendenti all'acuto, di cui anche rimaneva il modello. Sopra le porticine laterali, ma sempre irregolarmente, s'aprono due bifore divise da un tozzo colonnino e orlate di rosso. — Questa facciata termina con un campanile a vela, diviso in due ordini, ciascuno de' quali ha due aperture semicircolari a modo di finestre binate, per le campane, e quello di sopra è ornato lateralmente da due aquile sporgenti a tutto rilievo su mensoline e per ingiuria del tempo rimaste senza testa.

L'interno, anch'esso tutto di pietra concia, è spartito in tre navi: la principale è larga quattro metri, e comunica con le laterali per tre archi a pieno sesto, che van digradando per

dare l'illusione ottica di una maggior lunghezza. Le arcate a destra sono rette da due colonne con rozzi capitelli rivestiti da due ordini di foglie; la prima colonna poi è cinta da tre fasce rosse, e per base ha sopra il plinto un antico capitello rovesciato, che, o per caso o per accorgimento dell'architetto, riesce piacevole a vedersi. Le arcate a sinistra posano su due pilastri, e per la completa assimmetria dell'edifizio resta molto discutibile se debbano ritenersi posteriori. Questa chiesa, considerati i suoi caratteri architettonici, è stata giudicata, anche dal Laspeyres, dei primordi del secolo XII: noto però che negli Annali Camaldolesi è ricordata come appartenente a quell'Ordine fino dal 1025. — L'altare richiama la nostra attenzione, perchè formato d'un pilastro su cui per mensa sta capovolto il coperchio marmoreo d'un sarcofago romano, lungo m. 1,90, largo cm. 69, alto cm. 14.

Per la storia dell'arte poi non vanno trascurati, sebbene d'artisti secondari, gli affreschi (ricordati, ma inesattamente, anche dal Crowe e dal Cavalcaselle), che, minacciando di staccarsi, furono fermati e puliti nell'83. Quello sopra l'abside, in massima parte deperito, rappresenta in alto il Redentore dentro un nimbo retto da quattro angeli; in basso la Madonna in seggio col bambino, a destra san Claudio con squadra e martello, e l'apostolo ed evangelista Matteo; a sinistra il Battista, al quale faceva compagnia san Giacomo, di cui ora non si vedono più che i piedi e il lembo della veste. Sotto si legge che quest'opera fu fatta fare nel 1393. — Negli angoli mistilinei sull'arco dell'abside vi sono due tondi, con l'arcangelo Gabriele e l'Annunziata. L'absidiola era tutta dipinta; ma fu scialbata per ordine del vescovo di Spoleto nel 1714 (v. gli atti consiliari del 6 maggio); e per questo e più per l'umidità del terreno che v'è a ridosso non restano che poche tracce di figure. Si è creduto che potessero rappresentare Gesù crocifisso e a sinistra le Marie; ma ora è difficile capire di che si tratti. — Nell'ultimo arco a destra, di fianco all'altare, v'è la Madonna col bambino e, sotto, l'apostolo Giacomo; affreschi di poco pregio, — come l'altro allato dell'ultimo arco a sinistra, che fa angolo con l'absidiola, rappresentante la Madonna col putto, messa in mezzo da san Giacomo e da sant'Antonio e adorata da una devota in figura piccola.

Sono invece da assegnare alla scuola giottesca, e sembrano della stessa mano che dipinse la parete di fondo, i pregevoli affreschi negli spazi tra i sei archi acuti di mattoni, che sostengono il tetto conico, e che devono essere stati sostituiti più tardi ai cavalletti di legno. In ogni rettangolo ci dovrebbero essere due figure; ma parecchie si sono rovinate per la polvere e per la pioggia filtrata dal tetto. Cominciando da capo per andar verso la porta, nel primo resta la Maddalena e quasi la metà d'un'altra figura; nel secondo, solamente san Lorenzo; nel terzo, nulla; nel quarto il Crocifisso e sant'Andrea; nel quinto la Madonna in piedi col bambino e l'arcangelo Michele; nel sesto san Rufino; nel settimo poche tracce irriconoscibili. Sotto varie figure si leggono ancora le scritte delle confraternite omonime che le fecero dipingere, e che in tutte dovrebbero essere state quattordici: superiori perciò in numero, nè, salvo alcune, corrispondenti per titolo alle dodici a cui, come si legge negli Statuti del 1360 (lib. I, c. 3), dovevano ascriversi, sopra i quindici anni, tutti i cittadini di Spello.

Nel pilastro del primo arco, che mette nella navatella sinistra, verso la porta c'è san Claudio in piedi; nel lato verso l'altare lo stesso santo, col nome del committente, Marcantonio Antonelli, e la data 1482. Nel secondo pilastro verso la porta, un santo poco riconoscibile, o san Claudio o l'arcangelo Michele, del secolo XIV, e davanti altro san Claudio. Nell'ultimo pilastro ancora lo stesso santo, di cui rimane solamente la testa, giacchè il rimanente, ch'era ridipinto, è caduto affatto con l'intonaco.

Le navatelle laterali sono lunghe come la principale: quella a destra ha tre anguste finestrine, quasi feritoie; e il Guardabassi e il Carattoli nel 1864 scrivevano che nella parete di fondo v'erano in affresco frammenti di due apostoli entro tabernacoli, che ora sono caduti affatto con l'intonaco; e anche d'altre lievi tracce di pitture lungo la parete di fianco rimane poco più che il ricordo. Il muro della navatella sinistra è stato ricostruito qualche

secolo dopo; non così forse l'arco che la taglia a paro del presbiterio, formando come una piccola sagrestia. — Nell'ottobre del 1392 Bonifazio IX, andando a Perugia per comporre le fazioni dei Beccherini e dei Raspanti, si fermò nel borgo di Spello a benedirvi il popolo, e poi visitò questa chiesa, a cui concesse delle indulgenze; come poi fece anche Pio II, quando vi si fermò nel 1459 a preghiera di Pandolfo e Galeotto Baglioni, secondo che si leggeva in un Breve dato da Perugia l'11 febbraio di quell'anno e citato nello scorso secolo dal Magnani, che lo vide nell'archivio municipale di Spello.

Finirò col dire che per terra vi sono alcuni resti di sculture; cioè un colonnino del finestrone e un grande stemma di Paolo III, con due minori stemmi cardinalizi, e un frammento di cornice, in cui è scritto:... [P]AVL III . PONT . MA ., appartenenti a una Fontana che stava a sinistra di questa chiesa, dove ancora si vede un po' di muricciuolo.

***

Proseguendo la via, alla svolta d'un sentiero a sinistra s'incontra una maestà con un affresco miseramente guasto, che parrebbe della scuola del Perugino. Nel fondo della nicchia v'è la Madonna in trono col pargolo benedicente, dietr'a cui il solito arazzo tenuto da due angeli, e lateralmente due santi irriconoscibili, forse san Giuseppe e san Francesco; sulla parete, a manca la Pietà, a destra non altro che le languide tracce d'una figura.

Pochi passi più giù, alcuni ruderi romani, ne' quali ora non si distingue bene, come una volta, la cavea d'un Teatro, che, secondo il Ranghiasci, aveva duecento palmi di diametro. Vi si sono ripetutamente trovati frammenti poi dispersi di pavimento e pezzi di bene scolpiti cornicioni che dovevano appartenere alla scena, ora nel sottoscala del municipio.

Seguitando per questo sentiero si va, con una passeggiata un po' lunga, agli avanzi del così detto Castellaccio, che noto solamente perchè edificato nel 1513 da Gian Paolo Baglioni, il quale vi faceva lavorare i contadini a loro dispetto e senza compenso, onde lo chiamavano « il palazzo di scorticavillani ». Diroccato in gran parte dai terremoti del 1832 e poi dai proprietari, presentemente è ridotto a poco più d'una muraglia con cinque archi, fiancheggiata dai resti di due torrioni con scarpa a bugne rustiche. (Una pietra con l'arme di Spello e la data 1615 potrebbe accennare a un restauro).

Tornando sulla via provinciale, spicca a destra la maestosa Villa detta già Fidelia dal sepolcro di san Fedele, che si dice fosse sotto la chiesuccia omonima, ov'è tradizione che sia stato prima quello di san Felice. In seguito prese nome da' suoi possessori, tra cui noterò la principessa Panfili e il celebre architetto Piermarini, di cui ci sono ancora gli stemmi. Dà una barriera s'entra in un'ampia salita a cordonate, fiancheggiata da due file di cipressi, tutta coperta d'un tappeto di verzura e ornata da due fontane e da siepi di bossolo a disegno. A destra, in alto, sorge un elegante casino, dove comincia una terrazza formante una lunga e amena passeggiata sopra li scogli e un resto di muro romano. Quivi è il giardino e il pomario, con ricca vegetazione d'agrumi, e un altro fabbricato recentemente ingrandito, ov'erano prima le case rustiche, con la scuderia, presso un'entrata secondaria a capo d'una stradetta che si dirama dalla provinciale e mette in un lungo viale di cipressi. Dalla parte opposta, verso settentrione, un altro viale d'accesso, pure « all'ombra dei cipressi »; sulla china, al disopra della terrazza, un boschetto d'elci e di lauri; tra questi e gli ulivi una vecchia torretta merlata. Questa villa, maestrevolmente costrutta e disposta, e fornita di molti agi e di molta amenità, al Laspeyres, che ne ha data la pianta, pareva del cinquecento; ma non ho rinvenuto alcuna memoria che conforti l'ipotesi dell'illustre architetto tedesco.

Il quale non potè trovare gli avanzi di acquedotti e di stabilimenti termali, notati senza precisa indicazione dal Passarini, dal Moroni, dal Bragazzi, e ricordati anche dalla Bonacci Brunamonti negli eleganti versi dei *Paesi Umbri*. Dei primi infatti si è trovato solo un tratto, che mal si può esaminare, sotto la casa n. 20 nella piazzetta sopra Porta Venere;

dell'esistenza poi de' secondi non si son dati fin qui meno vaghi indizi d'alcuni tubi di piombo e di alcuni mosaici scavati nei pressi della villa Fidelia.

*
* *

Da ultimo ci resta a vedere la Rotonda, eretta a circa due chilometri dal paese, proprio dove, secondo il Donnola, sarebbe stato un mausoleo romano, e dove fu trovata nel 1615 questa lapide (n. 5263 del Bormann): [*Ser*]VENIVS . O . L . CHILO || [*aede*]M . MINERV(ae) OPERE || [*tec*]T(orio). CAMERA(m). LIMI(na) || [*l*]API(de). RVB(ro). ASSERES || ....M . CLVDEND(am) || F(acienda) CVR(avit). D'un oratorio poco lontano, detto di San Niccolò di Vico, resta memoria negli Annali Camaldolesi all'anno 1025, nonchè in una pergamena del 1344 nell'archivio di San Lorenzo (n. LXIX dell'Inventario Brusoni); e Madonna di Vico dovrebbe propriamente chiamarsi anche questa « chiesa tonda », stando al racconto che proviene dagli Annali Oloriniani. Eccolo. Bartoloccio di messer Giacomo Bartolocci, che nel 1348 s'era fatto eleggere gonfaloniere perpetuo della Chiesa, dopo molti anni di buon reggimento, ribellatosi al papa e messosi a capo dei Ghibellini, diventò signore di Spello. Monsignor Dell'Antella, rettore del ducato spoletino, e l'Albornoz, legato dell'Umbria, ordinarono al governatore Targarini di armare il popolo contro il tiranno; ma, non avendo potuto abbatterlo, lo fecero ammazzare in un agguato da una schiera d'Assisani nel 1373, un giorno che se n'andava a caccia presso il loro confine, col suo confidente Vico di Chiatti, padrone delle vigne di San Niccolò. Costui, uomo assai ricco e di pessima vita, con le sue malvage istigazioni aveva spinto Bartoloccio a molte crudeltà; ma ne pagò la pena, giacchè fu ucciso anche lui e gli furono confiscati i beni e demolita la casa, sulla cui area il Comune fece edificare la detta chiesa con un conventino che fu dato ai frati Serviti; e nell'archivio notarile ho trovato un istrumento di Paolo di Pietro di Sensino Crudeggi, sotto il 27 gennaio 1517, a c. 37 a t., col quale i priori della Comunità dettero a murare a m. Giovanni e a m. Bartolino da Domodossola « la casa della Madonna di Vico ».

Questa chiesa, costrutta in pietra, nonostante alcune imperfezioni e la rozzezza d'esecuzione che altri v'ha notata, piace per le belle proporzioni e per l'originalità del disegno. È a croce greca. La parte anteriore, quasi quadrata, ha la volta a crociera: le altre estremità, girate a emiciclo, formano un bell'aggruppamento di tre absidi, col pavimento un po' rilevato, alle quali si poteva accedere anche per due porte laterali ad arco, adesso murate, quasi sotto due finestre della stessa forma, ma con forte strombo al di fuori, come quella del coro. Nel centro si eleva una cupola ottagona, leggermente voltata, che prendeva luce da otto occhi, ora chiusi a soprammattone. La facciata rettangolare ha una semplice finestra tonda e una cornice di mattoni modellati, che pare aggiunta molto più tardi, come più tardi fu aggiunto l'elegantissimo portale di pietra caciolfa, composto di un arco a tutto sesto, retto da piedritti di ugual modanatura, ai cui fianchi due pilastri scannellati, con bei capitelli sul far de' corinzi, sostengono una completa trabeazione con frontespizio, che il Laspeyres giudica un modello di semplicità e bellezza, dovuta principalmente alla giustezza delle proporzioni e dei profili. Nei piedistalli sono scolpite, a destra sotto una corona le sigle della chiesa di Santa Maria, donde questa dipendeva; a sinistra l'arma di Spello, con la data 1539.

Si è detto giustamente che nell'interno una buona decorazione, o architettonica o di pennello, avrebbe avvivato la fredda monotonia della scialbatura. Invece le pareti sono quasi tutte nude. — In una nicchia d'altare, a sinistra, v'è un mal conservato affresco del 1533, firmato da Belardino de Mezastris, che rappresenta in alto la Madonna incoronata da Dio, con ai lati due angeli; in basso la Madonna in seggio col putto sulle ginocchia e sant'Anna alla sua destra; ai lati san Giuseppe e l'arcangelo Michele, e sopra, due angeli che sostengono il padiglione del trono. — Sull'altare v'è una rozza Pietà di terra cotta a tondo rilievo, probabilissimamente contemporanea alla base di legno, che reca dipinta la data 1536. — Due snelli ed eleganti candelieri di legno dorato devono essere della fine del cinquecento. — E dello

stesso secolo c'è un angelo di legno dipinto, che sembra in atto di benedire, bello specialmente nella testa e soprattutto ne' capelli, con la vesticciuola di cencio ingessato, come si usava allora. — Di rimpetto v'è un altro dipinto, trascurabile, che porta la data 1553; — nella ghiera dell'arcone con cui s'apre la tribuna, a sinistra San Rocco, affresco votivo del 1527 (nel qual anno a Spello ci fu appunto la peste); — nell'arcone del braccio sinistro altro san Rocco, che si potrebbe attribuire a uno degli Zuccari.

L'abside centrale, che ha l'impiantito ancor più rilevato, fu posteriormente divisa dal resto della chiesa con un alto e grosso tramezzo di muro a cui è addossata una decorazione di caciolfa, cioè la bellissima fronte dell'altar maggiore, in cui è racchiusa, sotto una grande ma semplice conchiglia che le serve di coronamento, la nicchia primitiva con un rovinato affresco rappresentante la Madonna in atto di allattare il bambino, che potrebb'essere del quattrocento se in questa chiesa, come nell'altra del Mausoleo, fosse stata inchiusa una più antica maestà. Ai fianchi dell'altare due uscioli quadri mettono nel rozzo coro; e la trabeazione, di semplice profilo ma di perfetta disposizione e proporzione, è sorretta da quattro pilastri tutti diversi, anche negli stilobati e ne' capitelli, e tutti squisitamente intagliati con fantastica ricchezza di fogliami e fiori a gagliarde volute, di nastri, di mascheroncini, di grottesche e d'altre belle e bizzarre invenzioni, anche in forma di candelabro, a basso, a mezzo, ad alto rilievo, senz'ombra di durezza e di gradinature, quasi fossero di cera. Questo lavoro, che non mi pare affatto di Rocco da Vicenza, è con tutta probabilità dello stesso artista che fece il portale; e qui pure vi sono, nei triangoli mistilinei sopra la nicchia, gli stemmi di Spello e di Santa Maria. Nei protocolli del sopraddetto Crudeggi v'è una lacuna dal '37 al '41; e in una rapida scorsa non ho trovato alcuna notizia in quelli di Mariotto Alessi, che rogava per Santa Maria, e neppur negli archivi incompleti di questa chiesa e del municipio; perciò, in mancanza di documenti, mi sia lecito di proporre il nome di Simone Mosca, che nel 1517 dette il modello per il tabernacolo del sacramento, e nel '45 collaudò il pergamo di Simone da Campione nella detta chiesa di Santa Maria.

GIULIO URBINI.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

I. Manoscritti.

Giovanni Targa Olorini, discepolo di Baldo, scrisse gli Annali di Spello, sua patria, fino al 1338; Ranuccio, suo pronipote, li continuò fino al 1472; Giovanni e Guido, pronipoti del suddetto, fino al 1594. Ma, com'è già stato notato da altri, non si sa dove siano andati a finire; e negli ultimi decenni non sono stati citati, a quanto pare, se non di seconda mano. Nella prima metà del secolo scorso furono posseduti, non si sa se autografi, dal Passarini (*Arme,* p. 94); e a p. 35 di una « Posizione » stampata nel 1738, per la canonizzazione del b. Andrea Caccioli (v. appresso), un canonico attesta d'aver letto notizie d'esso beato in un Ms. di Guido Olorini, nella libreria de' Conventuali, costituente ora la massima parte della Comunale, catalogata nel 1865 dal dott. F. Rosi, che non inventariò parecchi opuscoli e Mss., accatastati, con le carte del disordinato Archivio di Sant'Andrea, nelle colonne 7 e 8, dove ho cercato invano l'autografo di questi Annali. E di Guido Olorini non si trova più un Ms. *De origine, antiquitate et nobilitate Hispelli* (1610), notato dal Doni (*L.*, p. 567, n. V) e dal Marucelli (*M. m.*, v. XCVI, a. 62) e posseduto dal Passarini (l. c.). Parimenti andò perduta la *Historia di Spello* di Fausto Gentili (1621), ricordata dallo Iacobilli (*B. U.*, p. 101), dal Marucelli (l. c.), dal Passarini (p. 57), dai Bollandisti (3 giugno).

Rimangono tuttavia i seguenti Mss. cartacei, non ancora catalogati, che in massima parte derivano, più o meno direttamente e con molte inesattezze e incoerenze, dai detti Annali Oloriniani.

I. *Historie di Spello || et Annali,* di ff. 15 in-8° gr., alla rust., in catt. stato, nella libreria Rosi, ora Dini. Sul retto della copertina v'è lo stemma degli Olorini, riportato nel verso con un cappello cardinalizio e le parole: *Rainaldus Offreduccius de Olore, Patriarcha Hierosolimitanus* (creato da Gregorio V nel 998). Comincia: *Venuta di San Pietro, Principe degli Apostoli, in Italia;* finisce: ... *non volle accettare,* e giunge con le notizie al 1598; ma, essendovi a p. 4 il distico del Donnola su Orlando, non può essere anteriore al 1635.

II. Con le parole *si trova un antiquiss.° e nobiliss.° acquedotto* comincia ora un frusto e acefalo Ms. della Comunale, di pp. 124 in-8° grande, alla rust., con disordinata numerazione e diverse interfogliature, già posseduto e in parte scritto da T. Donnola, che vi cita una sua *Historia di Spello* (?). Oltre un suo abbozzo su la *Patria di Properzio* e una diceria di F. Gentili, ecc., v'è uno scritterello *Sulle Statue* di Spello, una silloge d'iscrizioni romane, ignota al Bormann, e a pp. 31-49 una *Descrizione dell'antichissima terra di Spello, con la traslazione delle reliquie del b. Andrea Cacciola, composta dal R.^do^ don Nevio Feliziani di Spoleto, nel 1597,* trascritta però posteriormente; della quale esiste un'altra copia di mano del Dorio, a cc. 288-298, 300-311 del codice A. V. 5 della Iacobilliana di Foligno, segnato nel dorso *Umbria, t. X.* È ricordata dallo Iacobilli (*B. U.*, p. 206), dal Marucelli (l. c.), dai Bollandisti (l. c.), dal Sansi (*S. d. S.* II, 262). Questo Ms. termina con la parola *mortuus;* ma in fine v'è aggiunto un pezzo di carta con un'iscrizione che termina: ... PROB.

III. *Antichità || e diversi Successi || di Spello,* di ff. 136 in-8° gr., alla rust., in cattivo st., nella libreria Dini. Sul verso della copertina è incollato un polizzino di un Targa Olorini, con la data 1651. È mutilo fino alla p. 17, che comincia: *Di San Felice, detto il Vecchio,...*; manca dei ff. 35-41, 56, 101, 112; contiene molta roba inutile e in fine la copia d'una lettera dell'ag. 1671, che termina: ... *accennato, etc.*

IV. *Alcuni Successi dal 246 al 1360,* di pp. 21 in-8° grande, alla rust., nella Comunale. Comincia: *Compendio cavato dagli Annali di Spello;* contiene anche una *Relazione estratta dal Convento*

di Valdigloria (cioè da una sua Cronaca mscr.), e un *Summarium ex Libello Patris Thomae* [Vagnoli] *de Hispello, extractum a D. Ioanne de Targarinis, ad aeternam memoriam b. Andreae Caccioli, 1630,* ricordato pure dai Bollandisti (l. c.), e nell'ultima pagina ha una giuntina di F. A. Sidori, in data 7 ott. 1729, che termina: ... *d'Orvieto.*

V. Passarini (Ferdinando), *Arme || delle Famiglie cittadine || di Spello || messe insieme... con le Annotazioni istoriche del medesimo || nel 1721:* autografo di ff. 132 in 8° gr., leg. in perg. e posseduto dal sig. L. Berretta. Comincia con una *Prefazione* e termina con l'Indice (... *Vagnoli e Vignatoli*). Nell'Archivio municipale ce n'è una copia *coll'aggiunta fatta in fine di alcune altre famiglie dal Capno* Michelangelo Michelangeli, *nell'an. 1775,* di pp. 149 in 8° picc., leg. in perg.: un'altra copia è nella libreria Dini; un'altra infine è posseduta dal sig. Leone Nardoni in un Ms. di *Notizie storiche di Spello,* compilato circa il 1819 (cfr. Bormann, p. 765).

VI. *Di Spello e suo antico splendore,* di pp. 8, in 8° gr., nella libreria Dini. Comincia: *Spello, secondo riportano le antiche sue istorie, e al riferir di Gio. Targarini...*; v'è ricordato l'a. 1720, e termina: ... *da essa.* In altre 4 pp. dello stesso carattere segue il *Catalogo dei Vescovi che stabilirono in Spello la fede cattolica e che ressero questa chiesa.*

VII. Magnani (F. A.), *L'Antichità di Spello, terra insigne dell'Umbria, provata dagli antichi scrittori e lapidi esistenti in essa* (1770?), Ms. di ff. 26, posseduto da mons. M. Faloci Pulignani di Foligno. Nel cap. I tratta *Degli scrittori antichi e fabbriche antiche di Sp.;* negli altri due delle lapidi, e in fine v'è l'enumerazione dei mausolei (v. Bormann, p. 765). — Dello stesso Magnani il p. G. Fratini ricorda, senza però dir dove sia, un grosso Ms. di *Memorie dei cittadini spellani passati al cielo con fama di santità* (1793?), e nel tomo IV, pp. 10-13, dei Mss. di Memorie spellane, depositati nella Biblioteca d'Assisi, ha trascritto *Brevi cenni biografici su ventidue servi e serve del Signore, oriundi di Spello, estratti dai Manoscritti del Magnani.* — Del quale potrebb'anch'essere una *Breve notizia della chiesa e del convento di Sant'Onofrio di Spello,* di pp. 12, in 4° picc., che comincia: *Nell'anno 1525...*, e termina: ... *in breve compendio.*

Il Laspeyres dice d'aver consultato nella libreria Rosi una *Descrizione di Spello, del can. Meschini, camarlingo di San Giacomo, dell'an. 1728,* che non si trova più. — E qui prendo occasione di notare come qualcuno abbia ricordato anche una « Storia di Spello, di Benedetto da Bevagna », cioè di Teodoro Benedetti, priore di San Lorenzo dal 1656 al 1692; la quale non è affatto citata, fra le opere di lui, nè dallo Iacobilli, nè dal Passarini, nè dall'Alberti: solamente ho veduto, nel disordinato Archivio capitolare, un fascicolo d'appunti storici, riguardanti la Collegiata, che comincia: *Nelle memorie antiche della Chiesa...*, e mi è parso tutto, o quasi, di sua mano, ed è ricavato in parte dal *Libro d.° Grosso,* raccolta di rogiti e d'altre memorie, di cui gli dobbiamo un minuto indice alfabetico.

(Taccio, per brevità, di altri Mss. della Comunale e degli archivi di Spello, cioè del municipale, del notarile e di quelli di S. Maria, di S. Andrea, di S. Lorenzo, anche perchè ne darà presto notizia il ch.mo prof. Mazzatinti negl'*Inventari dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia,* e ne *Gli Archivi della Storia d'Italia,* e perchè saranno presto notati nella *Bibliografia storica umbra,* a cui attendo io pure per incarico della R. Deputazione di Storia patria).

II. Stampe.

Accorimboni (Filippo), *Leggende ispellesi* (*La Vecchia della Croce — Il muro d'Orlando*), nell'*Annuario del Club Alpino Italiano.* Perugia, 1885, disp. X.

Alberti (Leandro), *Descrizione di tutta Italia...* Bologna, Giaccarelli, 1550; p. 81.

** [De Angelis Francesco?] *Antiche Costituzioni, prerogative ed altre cose notabili dell'antico tempio di Santa Maria Maggiore, ... nella più parte trascritte da pergamene in gotico e bollatico, che si conservano nell'Archivio capitolare...* Assisi, Sgariglia, 1749.

Bianconi (Giovanni), *Spello e il suo primo vescovo San Felice: Memorie.* (Alcune copie hanno quest'altro titolo: *Spello: Guida e Memorie*). Assisi, Sensi, 1883.

Bollandus (Ioann.) etc., *Acta Sanctorum...* Venetiis, apud Sebastianum Albrizzi, 1734-1770 (25 apr., 3 e 18 magg., 3 giugno).

Bonazzi (Luigi), *Storia di Perugia.* Perugia, Santucci, 1875 — Boncompagni e C., 1879; vol. I, pp. 66, 121, 126, 127, 222 (in nota), 226, 290, 312,

385, 396, 426, 442, 495, 526, 532, 535, 537, 633, 652, 678, 697, 737, 708; vol. II, pp. 23, 92, 109, 115, 117, 118, 142, 159, 387, 455.

Bormann (Eug.), *Corpus Inscriptionum latinarum*. Vol. XI: *Inscriptiones Aemiliae, Etruriae, Umbriae*. Pars II, pp. 71-72 (*falsae*), 764-782. (Vi sono anche minutamente notati tutti i precedenti raccoglitori e illustratori, che per brevità non riporto).

Id., *Inschriften aus Umbrien*, pp. 37-43, estr. dall'*Archäologisch-epigraphische Mittheil.*, XV.

Bragazzi (Giuseppe), *La Rosa dell' Umbria, ossia piccola guida storico-artistica di Foligno e città contermine*. Sez. I. Foligno, Campitelli, 1864; pp. 14, 75-94, 98-101.

Broussolle (J. C.), *Pèlerinages Ombriens...* Paris, Fischbacher, 1896; pp. 121, 123-4, 296-8.

Bruschelli (Domenico), *Assisi, città serafica, e santuari che la decorano*. Roma, Bourlié. 1821, p. 106.

Burckhardt (J.), *Le Cicerone. Guide de l'Art antique et de l'Art moderne, trad. par Aug. Gérard, rev. et compl. par le* D.r W. Bode. Paris, Firmin-Didot et C.ie, 1892; I, 52; II, 150, 588, 589, 220-221.

Büsching (Ant. Fed.), *Nuova Geografia, trad. dall'ab.* Gaudioso Jagemann. Venezia, Zatta, 1778; vol. XXIV, p. 149. (E non tengo conto, tranne rarissime eccezioni, delle enciclopedie e di tutte le altre raccolte generali).

C. N., *Facoltà di Gio. Paolo Baglioni, signore di Spello, per un duello...*; nel *Zibaldone*. Firenze, an. I, n. 5.

Calindri (Gabriele), *Saggio statistico-storico del pontificio Stato*. Perugia, Garbinesi e Santucci, 1829; pp. 154-5.

Castellano (Pietro), *Lo Stato Pontificio...* Roma, Mezzana, 1837; pp. 364-5.

Cavalcaselle (G. B.) e Morelli (Giov.), *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria;* nel vol. *Le Gallerie nazionali italiane*. Anno II. Roma, per cura del Ministero dell'istruz., 1896; p. 274.

Chavin de Malan (E.), *Storia di San Francesco d' Assisi, trad. da* C. Guasti. Prato, 1879; 2.a ediz., p. 395.

Cristofani (Ant.), *Storia della Bastia Umbra e descrizione delle cose più notabili che sono in essa terra*. Assisi, Sensi, 1871; pp. 26, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 56.

Id., *Delle Storie d' Assisi libri sei*. 2.a ediz. Assisi, Sensi, 1875; tomo I, pp. 157, 170, 189, 220, 239, 270, 285; tomo II, p. 9, 14, 34, 44, 118, 129, 144, 153, 161, 185, 204, 224, 230, 265, 295, 312, 347.

Crowe (J. A.) and Cavalcaselle (G. B.), *A new History of Painting in Italy...* London, Murray, 1866; vol. III, c. I, p. 24; VIII, 125, 238, 240, 275, 276, 278, 279, 290, 292, 293-4; X, 355; IV, I.

D'Ancona (Alessandro), *Tradizioni carolinge in Italia:* nei *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei;* vol. V (1889), fasc. 6, pp. 420, 424-5.

Dandolo (Tullio), *L' Arte cristiana. Passeggiate nell'Umbria*. Assisi, Sensi, 1866; pp. 362-3.

De Boni (Filippo), *Biografia degli Artisti*. Venezia, tip. del Gondoliere, 1840; pp. 53, 299, 529, 790, 871, 948.

De Minicis (Gaetano), *Cenni storici e numismatici di Fermo...* Roma, tip. delle Belle Arti; p. 9.

Di Costanzo (Giuseppe), *L' Odeporico;* nell'*Archivio storico per le Marche e per l'Umbria*. Foligno, Sgariglia, 1885; vol. II, fasc. VII-VIII, pp. 619-626.

Donnola (Thadd.), *De loco martyrii S. Felicis, episcopi spellatensis, brevis tractatio*. Venetiis, apud Variscos, 1620; con una veduta di Spello.

Id., *De patria S. A. Propertii poetae percuriosa dissertatio...* Fulginiae, apud A. Alterium, 1629.

Id., *Apologia, qua S. Felix Episc. et Mart. Spellatensis dilucidatur et confirmatur..., et demum parte quarta pleraque de Hispello eiusque antiquitate et nobilitate, praebita ansa, recensentur*. Fulginiae, apud A. Alterium, 1643.

Fabretti (Ariodante), *Biografie dei Capitani venturieri dell' Umbria*. Montepulciano, Fumi, 1842-3; vol. I, pp. 44, 51, 90, 164, 176, 184, 208, 209; vol. II, pp. 116, 129, 332; vol. III, p. 16, 17, 92, 124, 126, 140, 228; vol. IV, pp. 25, 44, 54, 58, 69, 76, 81, 85, 99, 112-14, 168, 211.

Id., *Note e documenti... che servono ad illustrare le Biogr. dei Cap. vent. dell'Umbria*. Montepulciano, Fumi, 1851; pp. 189, 190, 436, 499, 517, ecc.

Id., *Corpus Inscriptionum italicarum antiquioris aevi...* Augustae Taurinorum, ex officina regia 1867; col. 597-8.

Faloci Pulignani (Michele), *Del chiostro di Sassovivo presso Foligno...* Foligno, Campitelli, 1879; pp. 34-6.

Id., *Un libro francescano soppresso;* nella *Miscellanea Francescana*. Foligno, Campitelli, 1887; an. II, fasc. IV.

Id., *Un documento per la storia degli antichi giuochi scenici a Spello e a Bolsena (Volsiniensia,* n. XV). Milano, tip. pont. di S. Giuseppe, 1890.

Id., *Epistola di Guidone Olorino;* nel *Bibliofilo;* an. IV, n. 11, pp. 164-167.

Fea (Carlo), *Descrizione ragionata della basilica di S. Francesco d'Assisi.* Roma, stamp. camerale, 1820; p. 14.

Fratini (Giuseppe), *Il Collegio conv. V. Rosi di Spello.* Assisi, Sensi, 1874.

Id., *Una pagina d'istoria patria.* Assisi, Sensi, 1875.

Id., *Una prova del sentimento religioso dell'antica Spello.* Assisi, Sensi, 1876.

Id., *Una seconda pagina di storia patria.* Assisi, Sensi, 1880.

Id., *Una terza e quarta pagina di storia patria.* Assisi, Sensi, 1880.

Id., *Guida artistico-storica di Spello.* Foligno, Sgariglia, 1881.

Id., *Gli Atti più antichi del martirio di S. Felice, vescovo della città di Spello: volgarizzamento del buon secolo della nostra lingua, illustrato e pubblicato.* Foligno, Sgariglia, 1881. (Par che nessuno si sia accorto che trattasi d'una contraffazione, dovuta, per quanto ho potuto scoprire, ad Antonio Cristofani, sebbene il prof. Alessandri non la noti fra le altre parecchie di lui).

Id., *Rime scelte di Giuseppe Paolucci, corredate da uno studio critico intorno alla vita e agli scritti di lui.* Foligno, Sgariglia, 1881.

Id., *Biografia delle ven. serve di Dio Gregoria Vanni e Maria Massilli.* Foligno, Sgariglia, 1881.

Id., *S. Francesco d'Assisi e la città di Spello.* Assisi, Sensi, 1881.

Id., *Biografia della ven. serva di Dio Elisabetta di Serlallo* e *Memorie estr. dall'antiche pergamene e da pregevoli Mss. un tempo esistenti nell'Archivio di S. Giovanni di Spello.* Foligno, Sgariglia, 1882.

Id., *Decimaterza pagina d'istoria patria.* Foligno, Sgariglia, 1884.

Id., *Decimaquarta pagina d'istoria patria.* Foligno, Sgariglia, 1885. (In fine c'è l'Indice di quattro libri di Memorie spellane, da lui « trascritte come gli capitarono tra le mani », e donate alla Biblioteca d'Assisi).

Id., *Cenni biografici di Vitale Rosi.* Foligno, Sgariglia, 1886. (Ricordo qui, per brevità, i discorsi sul Rosi, tenuti nel 1875 da G. Pennacchi, da A. Lupattelli, da D. Damiani, da C. A. Bennati, e una Biografia scritta da Giov. Zampetti. Foligno, Sgariglia, 1877).

Id., *Biografia del ven. servo di Dio fra Giacomo da Spello.* Foligno, Sgariglia, 1888.

Giovio (Paolo), *Delle Istorie del suo tempo...*, tradotte da M. Lodovico Domenichi. Venezia, Salicato, 1572; seconda parte, lib. XXVII, pp. 143-4.

[Graziani?] *Cronaca della città di Perugia, dal 1309 al 1491, nota col nome di Diario del Graziani...*; nell'*Archivio storico italiano.* Firenze, Vieusseux, 1850; tomo XVI, parte I, pp. 5, 11, 30-1, 48, 73, 136, 171, 216, 271, 273, 276, 317, 412-3, 447, 505, 638, 657, 661, 666, 673-4, 679-80, 681, 694-5, 703, 707, 712. — Fa parte delle *Cronache e Storie inedite di Perugia...*, con illustr. ed a cura di F. Bonaini, A. Fabretti, F. L. Polidori. — Di Spello vi sono notizie anche nella Parte II (Cronaca del Matarazzo o Maturanzio), pp. 41, 47, 229; (Ricordi dei Bontempi), pp. 333, 336, 363.

Gsell Fels (Th.), *Mittel-Italien;* in *Meyers Reisebücher.* Vierte Auflage. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1886; col. 873-76. (E non cito, per brevità, altre Guide generali).

Guardabassi (Mariano) e Carattoli (Luigi), *Basilica di S. Claudio, presso Spello;* nel *Piccolo Archivio storico-artistico umbro.* Perugia, Bartelli, 1864; pp. 135-7.

Guardabassi (Mariano), *Indice-guida dei monumenti pagani e cristiani, riguardanti l'istoria e l'arte, esistenti nella provincia dell'Umbria.* Perugia, Boncompagni e C.ⁱ, 1872; pp. 8, 262-276. — Estratto da *Alcuni elementi di Statistica della prov. dell'Umbria,* compilati da Fr. Francesconi, ove si parla di Spello anche a pp. 33-34.

Guicciardini (Francesco), *Gli ultimi quattro libri dell'Historia d'Italia...* Parma, Viotti, 1567; lib. XIX, p. 183.

Iacobilli (Ludovico), *Vite de' santi e beati dell'Umbria...* Foligno, Alteri, 1647; tomo I, pp. 440-42, 597-601; II, 140-1, 247-9, 300, 369-76, 392; III, Appendice, pp. 46-94.

Id., *Bibliotheca Umbriae, sive de scriptoribus Provinciae Umbriae.* Fulginiae, apud A. Alterium, 1658; pp. 52, 90, 98, 101, 105, 119, 120, 128, 146, 156-7, 206, 208, 212, 221, 224, 252-3, 256, 257, 260, 317.

Harduinus (Ioannes), *Nummi antiqui populorum et urbium illustrati.* Parisiis, excudebat Fr. Mugnet, 1684; p. 100.

Hyginus Gromaticus. *De limit. const.* (edizione del Lachmann), p. 179.

Lanzi (Luigi), *Storia pittorica dell'Italia, dal risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo, corredata di molte illustrazioni dall'Ab.* De Angelis *e da altri.* Venezia, Milesi, 1837; vol. III, p. 159; IV, 68, nota 2, 98, 141; V, 44.

Laspeyres (Paul), *Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien.* Berlin, Verlag von Ernst & Korn, 1883; pp. 53-64, con due tavole in rame e dieci illustrazioni riguardanti Spello.

Layard (A. H.), *The Frescoes by Bern. Pinturicchio in the collegiate church of S. Maria Maggiore at Spello.* E in fine: Printed for the *Arundel Society,* 24 Old Bond Street [London]. Publication of the tenth year, 1858.

Lermolieff (Ivan) [Giovanni Morelli], *Kunstkritische Studien über italienische Malerei.* III *Band: Die Galerie zu Berlin.* Leipzig, Brockhausen, 1893; pp. 224, n. 1, 325, n. 2.

= *Liber Coloniarum.* - V. *Scriptores gromatici veteres, editi a C. Lachmann* - Berolini, 1848; vol. I, p. 224.

Lisini (Alessandro), *Nuovi documenti per servire alla Storia dell'Arte senese.* Siena, Torrini, 1897 (in corso di stampa); p. 390, in nota.

Marcheselli (Gius. Ant.), *Vita e miracoli del gran servo di Dio B. Andrea Caccioli da Spello...* Spello, Mariotti, 1726. — Ne fu fatta una ristampa a cura del p. Sidori: Venezia, Storti, 1738.

Mariotti (Annibale), *Lettere pittoriche perugine.* Perugia, Baduel, 1788; pp. 199, 221.

Mignini (Girolamo), *Le tradizioni dell'epopea carolingia nell'Umbria.* Perugia, tip. Umbra, 1885; pp. 17-19.

Milanesi (Gaetano), *Le Opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti.* Firenze, Sansoni, 1878-86; vol. III, pp. 501-502, 530, 606, 613.

Mittarelli (I. B.) & Costadoni (Ans.), *Annales Camaldulenses.* Venetiis, Pasquali, 1755; t. I, pp. 288 e 305.

Mommsen (Th.), *Epigr. Anal. 9;* in *Berichte d. sächs. Gesellsch.* 1850; p. 199 sgg., 214 sgg.

Montfaucon (B.), *Diarium Italicum.* Parisiis, Anisson, 1702; cap. 26.

Moroni (Gaetano), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica...* Venezia, tip. Emiliana, 1854; vol. LXVIII. pp. 223-9. (Quest'articolo su Spello, tranne qualche ampliamento, è copiato da quello del Castellano).

Muratori (Lod. Ant.), *Annali d'Italia...* Milano, Pasquali, 1744-9; tomo X, p. 230.

Id., *Dissertazione sopra una iscrizione trovata nella città di Spello;* nella *Raccolta...* del Calogerà, II (1735), pp. 317-367.

Orsini (Baldassarre), *Dissertazione su di una Porta etrusca in Ispello nell'Umbria.* Perugia, Baduel, 1807 (Cfr. Vermiglioli, *Biogr. d. scritt. perug.* — Ors.).

Paglialunga (Bonav.), *Ierobiografia del B. Andrea Caccioli.* Foligno, Campitelli, 1854.

Pagliarini (Giustiniano), *Osservazioni istoriche sopra alcuni passi del Quadriregio*; nel vol. II dell'ediz. del d. poema del Frezzi. Foligno, Campana, 1725; p. 140.

Paruta (Paolo), *Della Istoria veneziana, cont. la guerra... per occas. del regno di Cipro.* Venezia, 1703; parte II, p. 85.

**[Passarini Ferd.] *De Hispello eiusque Episcopis ac de insignis ecclesiae collegiatae S. Laurentii origine, dignitate et praerogativis.* Fulginiae, typ. Pomp. Campana, 1724.

Pellini (Pompeo), *Dell'Historia di Perugia.* Venezia, Hertz, 1664; Parte I, pp. 304, 312; III, 322, 394, 454, 498.

Piccolpasso (Cipriano). *I tre libri dell'arte del vasaio...* 3ª ediz. Pesaro, Nobili, 1875; lib. I, p. 4, fig. II e III (v. anche p. 232).

Plinius (C.). *Naturalis Historia,* III, 113.

Plinius Caecilius Secundus (C.). *Epist.*, VI, 15; VIII, 8; IX, 22.

**[Ranghiasci Luigi], *Bibliografia storica delle città e luoghi dello Stato pontificio.* Roma, stamp. Giunchiana, 1792; p. 257.

Ranghiasci (Sebast.), *Dell'antico teatro iguvino.* S. l. e a., ma 1801; p. 15.

Resta (Sebast.), *Indice del libro intitolato « Parnaso dei Pittori ».* Perugia, 1787; p. 22.

Rosini (Giovanni), *Storia della Pittura Italiana.* Pisa, Capurro, 1838-47; vol. III, p. 181; IV, 29; tav. 63 e 87.

= *Repubblica Romana. Alli cittadini tribuni per la municipalità e popolo della Comune di Spello contro la C. di Bevagna.* Memoria... Roma, Lazzarini, 1799.

Fm. R. m. c. [Filippo Maria Rossi, min. conv.], *Il quadro di Bernardino Pinturicchio a Spello. Illustrazione istorico-artistica-descrittiva.* Loreto, Rossi, 1847.

Rossi (F. M.), *Vita di San Felice vesc. e mart., protettore della città di Spello.* S. l. e a.

Rossi (Adamo), *Giornale di Erudizione artistica.* Perugia, Boncompagni, 1872-75; I, 42-45,

49, 125, 151, 290, 305; III, 15, 115; IV, 296 (articolo del Bertolotti).

= *Sacra Rituum Congregatione Emo et Rmo Dño Card. Pico* PONENTE *Spoletana canonizationis B. Andreae Cacciolae ... Positio...* Romae, ex typ. R. C. A., 1738.

Sansi (Achille), *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età e dei duchi di Spoleto.* Foligno, Sgariglia, 1869-70, p. 230 sgg.

Id., *Storia del Comune di Spoleto...* Foligno, Sgariglia, 1879-84; I, 20, 31, 32, 68, 78, 111, 123, 181, 185, 230, 231, 272, 274; II, 95, 218, 222, 239, 262, 270.

Id., *Memorie aggiunte alla Storia del C. di Spoleto.* Foligno, Sgariglia, 1886; pp. 21, 68, 71, 149.

Sbaralea (Ioann. Hyacinth.), *Bullarium Franciscanum.* Romae, typ. sacr. Congr. de prop. Fide, 1765-8; tom. I, pp. 59, 81, 82, 195, 199, 200, 248, 259, 306, 334, 704, 709; II, 9 (e, f), 93 (a, sgg.), 142, 184 (f, g), 185, 186, 187 (a), 217, 229 (e), 265, 415; III, 486, 486 (b), 538 (b); IV, 255 (g).

Sardi (G.), *Historie Ferraresi.* Ferrara, 1556; lib. V, p. 155.

Schmarsow (August), *Raphael und Pinturicchio in Siena. Eine kritische Studie.* Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1880; p. 31.

Id., *Bernardino Pinturicchio in Rom.* Ibid. 1882; p. 74 sg.

Selvatico (Pietro), *Storia estetico-critica delle Arti del Disegno.* Venezia, Naratovich, 1856; vol. II, pp. 587-88.

Serlio (Sebastiano), *Architettura.* Venezia, Marcolini, 1540; lib. III, cap. 7.

Servanzi Collio (Severino), *Tavola del Pinturicchio a Spello;* nel *Giornale scientifico letterario* di Perugia; an. XVI (1846), n. 87, pp. 173-7.

Silius Italicus, *De Bello Punico,* lib. IV, v. 187; VIII, 459.

ΣΤΡΑΒΩΝΟΣ ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΩΝ. Lipsiae, in aed. B. G. Teubneri, 1866; V, II, 10, p. 312.

Strafforello e Treves, *Dizionario universale di geografia, storia e biografia;* vol. II, p. 1605.

Strafforello (Gustavo)..., *La Patria. Geografia dell'Italia.* Torino, Unione tip.-ed., 1895, vol. III, pp. 107-112, con tre illustrazioni.

[Ughelli Ferd.] *Italiae Sacrae tomus decimus, seu appendix...*, cura et studio Nicolai Coleti. Venetiis, ap. S. Coleti, 1722; pp. 114-15.

Urbini (Giulio), *Francesco Mauri. Ricerche critiche.* Foligno, Campitelli, 1881. (N'è pronta una ristampa con molte aggiunte).

Id., *La Patria di Properzio. Studi e polemiche.* Roma-Torino-Firenze, Erm. Loescher, 1889. (Seconda ediz., riveduta, riordinata e quanto alla forma quasi interamente rifusa, del saggio su *La vita, i tempi e l'elegie di Sesto Properzio* - Lib. I - e degli opuscoli *Properziana* e *Per i natali di Sesto Properzio,* con un capitolo affatto inedito). — V'è a p. 39 la Bibliografia del Clitunno e in appendice al lib. I, a pp. 101-137, una Bibliografia properziana.

Varchi (Benedetto), *Storia Fiorentina, pubblicata per cura di* G. Milanesi. Firenze, Le Monnier, 1857-8; lib. VIII, paragr. 15; X, 1, 2, 3, 4, 5; XI, 50.

Valery (M.), *Voyages historiques et littéraires en Italie...* Paris, Lenormant, 1833; IV, XVII, II, 313, 474.

Vermiglioli (Gio. Battista), *Di Bernardino Pinturicchio... Memorie...* Perugia, Baduel-Bartelli, 1837; pp. 85-86, 88-97, 100, 178-80, 241-43, 267, 268; *Appendice di documenti,* pp. XLIII-IV.

G. U.

UN MONUMENTO ROMANO

RICOMPOSTO SULLA VIA NOMENTANA

L giorno 12 dicembre dell'anno milleottocento e settantacinque, il signor Adriano Ranucci, proprietario de'la tenuta di Tor di Quinto già spettante al Capitolo vaticano, concedeva ai signori Giovanni Grilli e compagni, intraprendenti, il permesso di cercare antichità nel proprio fondo, a patto che lo scavo, occupante una superficie di metri 40 × 40, non durasse più di quindici giorni lavorativi, e che il terreno sconvolto venisse messo in pristino e riseminato d'erba.

Tutti gli oggetti d'arte, di antichità, di valore, o di uso, scoperti nel corso dei lavori, dovevano essere depositati in locale provvisorio, facendosene ogni giorno esatta descrizione, per dividerli poi in due parti assolutamente eguali tra il proprietario del fondo e gli scavatori. Principiato ch'ebbe lo scavo negli ultimi giorni del 1875, l'appaltatore continuò a notare quanto andava scoprendo:

8 Gennaio 1876. Lo scavo è arrivato ad una profondità di circa quattro metri, e trovati una quantità di massi in marmo, parte con ornati e parte semplici.

(Mancano notizie del 15 gennaio).

22 Gennaio. Si vanno trovando degli altri pezzi di marmo con quelli indicati precedentemente.

29 Gennaio. Nella prosecuzione degli scavi fuori Porta del Popolo in Tor di Quinto non v'è nulla novità, se non che si vengono trovando altri massi di marmo come i già descritti.

(Senza data). *Ora le opere sono occupate per estrarre dal cavo i massi rinvenuti appartenenti al rivestimento del monumento.*

13 Febbraio. Altri pezzi di marmo ornati eguali a quelli di già trovati. Due pezzi di marmo, ma di lavoro differente da quelli che furono trovati pel passato. Una statua di circa un metro e mezzo di lunghezza, mancante della testa e del braccio sinistro, e mancante anche una scaglia al braccio destro. Una mezza testa, e vedesi che non appartiene al busto di sopra descritto.

19 Febbraio. In questa settimana non si è avuto niente di nuovo, perchè ho tirato fuori dal cavo i massi di marmo. Togliendo dal posto alcuni massi addossati al monumento, si è scoperto il bugnato di base, alla profondità di 4 metri sotto il piano della campagna.

23 Febbraio. Fino ad oggi si sono scoperti circa 50 pezzi ornati e lisci ed una statua, ora il proprietario vuole ricoprire lo scavo.

27 Febbraio. Si sono scoperti altri cinque massi di marmo, alcuni lisci ed alcuni con ornati.

5 Marzo. Ho trovato un pezzo di marmo di lunghezza metri 1.35 e di altezza centimetri 85, lavorato.

(Senza data). *Il proprietario del fondo mi ha chiamato in giudizio per liquidare gli scavi, pei quali furono spese L. 1400.*

28 Aprile. I soci Ranucci e Grilli offrono di cedere per L. 7000 i seguenti marmi trovati nello scavo a Tor di Quinto:

2 cippi modinati e intagliati, m. 1.04 × 0.57 × 0.47.

4 pezzi di bugnato rettilineo, modinati ed intagliati di m. 0.90 × 0.45 × 1.25 ragguagliato.

24 pezzi di bugnato curvilineo, con canaletto, di m. 0.60 × 0.40 × 1.38.

5 pezzi della cornice intagliata di basamento, di m. 0.62 × 0.50 × 1.20.

5 pezzi di fregio, ornato di rosoni, fogliami, uccelli, ecc., di m. 0.47 × 0.40 × 1.25.

14 pezzi di cornice intagliata, di m. 0.32 × 0.60 × 1.10.

1 capitello rettangolare intagliato, di m. 0.55 × 0.50 × 0.40.

Una statua muliebre acefala, grande al vero.

Mezza testa di una statua.

Una iscrizione.

Un pezzo di lastra di porfido.

Moltissimi pezzi monumentali come sopra, non ancora estratti dalle terre.

Nell'ottobre 1877, veniva data licenza di trasportare in città gli avanzi del monumento, purchè non fossero stati staccati dall'antico muro durante le opere di scavo o non si trattasse di staccarli allora.

I marmi di Tor di Quinto, acquistati dal cardinale Di Pietro, e poi dal contrammiraglio Albini, giacquero per quasi vent'anni in un terreno fuori Porta del Popolo e in parte già rovesciati nel fosso attiguo, andavano ricoprendosi di melma. Il prof. comm. Barnabei, al quale, come direttore del Museo Nazionale Romano, venivano offerti in vendita, giudicava che componessero un monumento della circonferenza di circa 15 metri, di bello stile, con base, fregio e cornici scolpite, riferibile al secondo secolo dell'impero, e gli pareva che la quantità dei marmi (circa 50 grandi blocchi) fosse tale da poterlo ricostruire in gran parte. Avrebbe proposto di richiamare su essi l'attenzione del Municipio di Roma, perocchè, dovendosi tosto o tardi provvedere alla sistemazione della passeggiata Flaminia, vi si aggiungesse la bellezza con la restituzione di questo piccolo monumento, ma si asteneva dal fare alcuna proposta in questo senso visto che non fu ancora sistemata la maggior parte dei marmi spettanti ai sepolcri antichi della via Flaminia, scoperti nelle demolizioni dei torrioni fuori di Porta del Popolo, e quelli provenienti da insigni fabbriche della Rinascenza demolite sulla medesima strada.

Questi voti furono in parte esauditi, e ne diedi la prima notizia al Ministero dell'istruzione nel maggio 1896:

« I marmi di Tor di Quinto, difficilmente riapplicabili a posto (chè il livello della campagna è ivi cresciuto quattro metri), stavano per vendersi come marmo da lavoro, o come oggetti d'arte. Pregai quindi l'on. barone Alberto Blanc, senatore del Regno, di farne acquisto e di ricomporli sul confine stradale della sua villa Nomentana, a Sant'Agnese fuori le mura, sopperendo alle parti mancanti con muratura laterizia, in modo che si goda la massa originale d'insieme, senza che lo studioso provi alcuna titubanza nel differenziare tra le parti antiche e quelle aggiunte.

« Il barone Blanc mi ha risposto che è lieto di contribuire alla salvezza di un così importante monumento romano ».

*
* *

Fatti portare a Sant'Agnese fuori le mura i massi superstiti, potei raggrupparli secondo la disposizione originale, giovando le traccie degli arpesi orizzontali di ferro piombati, e i buchi delle ulivelle, [1] e dei *ferrei forfices, quorum dentes in saxa forata accomodantur,* per riconoscere il piano di posa o la faccia di combaciamento di ciascun pezzo. La limbellatura o fascetta piana in recesso dei bugnati del tamburo servì ad identificare i massi del primo corso che posano sulla base intagliata, nonchè quelli dell'ultimo che sostengono il fregio e la cornice. Quanto ai corsi intermedi, sprovvisti della limbellatura orizzontale, ho arguito che fossero due, dalla quantità di massi disponibili; fu adottato questo numero, visto che la proporzione del monumento risultava soddisfacente, e che non v'erano dati di fatto che testimoniassero diversamente. Fu facile riconoscere il pezzo centrale del fregio che porta scolpito il fogliame di nascimento, e qualche pezzo attiguo che combinava collo svolgimento del tralcio a volute. La cornice fu trovata quasi tutta. Essendo l'attico merlato, [2] ogni μεταθύριδιον aveva le testate a taglio obliquo e altrettanto dicasi delle incassature delle sbarre di ritenuta formanti ringhiera o cancello.

I due cosidetti cippi, quantunque più alti del parapetto, appartenevano all'attico, sia per la riquadratura intagliata, sia per l'incassatura delle sbarre orizzontali. Forse in origine occupavano la parte rettilinea del monumento, la quale, a giudicare dal rudero di scaglioni di tufo cementati in pozzolana che ancor rimane a Tor di Quinto, riuniva i due tamburi cilindrici d'un monumento gemino, semplificato dai tipi policonici di Porsenna a Chiusi, degli Orazi e Curiazi presso Albano e di qualche altro in Lidia.

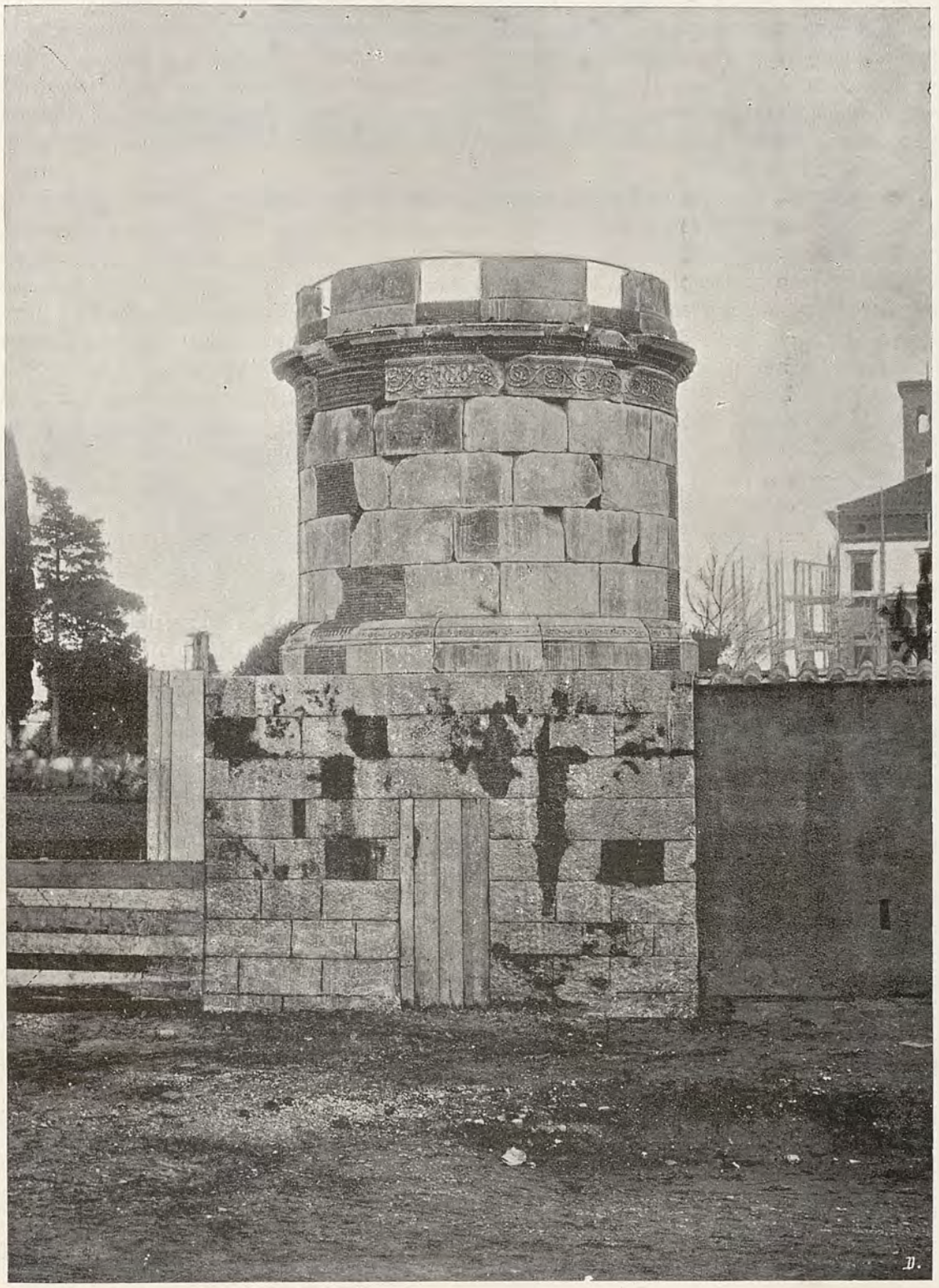
Mancando i pezzi di bugnato rettilineo notati nel 1876 dagli scavatori, lo stereobate fu costruito colla pietra dei Parioli, la quale ha essa pure la sua storia.

La rupe dei Parioli, coronata d'elci neri che arricchivano d'un riflesso profondo l'acqua sabbiosa del Tevere, tra la foce dell'Aniene e Ponte Milvio, conservava tracce di camere sepolcrali scavate nell'epoca repubblicana; una di queste, rivestita di elegantissimi stucchi nell'epoca imperiale, tuttora rimane. Le cavernosità della rupe, lungo la quale il fiume s'era scavato un passaggio in tempo immemorabile, rappresentavano molte pagine di storia, di quella che non si scrive. Passò sulla rupe dei Parioli lo spirito moderno, spianandola a declivio regolare, come quello d'una trincea ferroviaria, piantato di robinie americane.

La pietra dei Parioli, fatta saltare colle mine per adoperarla nei muraglioni del Tevere, è una concrezione calcare, fulva, alabastrina, di facile lucidatura. Ne feci portare un centinaio

[1] Da *harpago* o da *arripio* potrebbe derivare *grippia,* nome veneziano dell'ulivella, e da *lupus,* il francese *louve.* Ma i *lupi ferrei* adoperati negli assedi (Liv. xxviii, 3) afferravano automaticamente, mentre l'ulivella va aggiustata entro apposita incassatura. Vasari asserisce che Brunelleschi stando in Roma « ed investigando a tutte le pietre grosse una buca nel mezzo per ciascuna in sottosquadra, trovò esser quel ferro che è da noi chiamato la ulivella, con che si tira su le pietre, ed egli lo rinnovò e messelo in uso di poi ». I buchi d'ulivella esistenti sopra l'abaco dei capitelli del Palazzo Ducale di Venezia, provano invece che tale ordigno era conosciuto anche nel medio evo.

[2] Tracce dell'attico di marmo, con *pinnae* interposte in forma di cippo, rimangono sopra la cornice della tomba di Cecilia Metella; ma la merlatura attuale di mattoni è opera di fortificazione del sec. xiv. Nella fornace di M. Perennio in Arezzo si trovarono molti esemplari di tavolette, raffiguranti un monumento rotondo merlato. (*Notizie degli scavi,* dei mesi di agosto e novembre 1896, pag. 462). I braceri o fornelli di bronzo pompeiani sono quasi tutti merlati, taluno anzi è perfino turrito. Tra i monumenti circolari merlati va noverato quello di Munazio Planco a Gaeta, quello di Adamklissi, nella pianura tra Bucarest ed il Mar Nero (G. Tocilesco, *Das monument von Adamklissi,* Trophaeum Traiani), e la tomba del II secolo in Adalia, scambiata per un fortilizio (Lanckoronsky, *Städt Pamphyliens und Pisidiens*). Tutto fa supporre che anche i merli borgiani di Castel Sant'Angelo fossero discendenti da quelli che coronavano il monumento di Adriano, e che la forma dei contrafforti della calotta monolitica del sepolcro di Teodorico rappresenti una suggestione architettonica dei coronamenti merlati, operante in tempo barbarico.



MONUMENTO ROMANO RICOMPOSTO SULLA VIA NOMENTANA

di carri a Villa Blanc, utilizzando i pezzi più compatti nello stereobate sul quale fu ricomposto il monumento onorario. Adoperai invece mattoni rossi sottili per le murature nuove di completamento e per gl'interstizi dello zoccolo della merlatura. Nelle commettiture più larghe feci mettere un po' di capperi e terriccio misto a semi di violacciocca, amorino, papavero, bocca di leone, garofano, biscutella, artemisia, fiordaliso, wahlembergia, linaria, cerinthe, briza, polypodium, e d'altre parietarie dell'antica flora del Colosseo, che abbelliscono i ruderi massicci senza danneggiarli.

Pausania attribuiva a una pianta d'edera la rovina del tempio di Minerva nell'Elide, ma suppongo che allignasse sulla cornice, perchè quando cresce da terra l'edera allaccia anzi e mantiene a posto più d'un rudero che ormai non si sosterrebbe da sè. Perniciosissimo invece è il fico, e ne ricordo uno le cui radici avevano minato in tal guisa la volta d'una torre a Nettuno, da rendere impossibile qualunque tentativo di sbarbicamento. La Direzione generale dei monumenti dell'India trova reso difficile il suo compito dalle piante di fico che gl'indigeni lasciano crescere per superstizione sugli antichi edifici, assistendo impassibili al loro sfacelo. Nell'anno di Roma CCLX le Vestali fecero un sacrifizio espiatorio dinanzi al tempio di Saturno, perchè una pianta di fico aveva rovesciato il simulacro di Silvano. Gli *Acta Fratrum Arvalium* ricordano una purificazione molto sommaria, cominciata l'8 febbraio 183 con sacrifizi di bestiame grosso e minuto (SVOVETAVRILIA MAIORA) a tutte le divinità adorate nel bosco sacro degli Arvali, Flora compresa, e che finì colla demolizione e rifacimento del tempio di Cerere sul tetto del quale era nato per caso un fico: QVOD IN FASTIGIO ÆDIS DEÆ DIÆ FICVS INNATA ESSET ERVENDAM ET ÆDEM REFICIENDAM.

Il dotto Henzen attribuisce tutto questo al timore che il fico rovinasse il tempio; ma è chiaro trattarsi invece di una cerimonia di purificazione dal contatto di un albero immondo o sinistro o di mal augurio, come si direbbe col frasario della superstizione moderna, che aveva contaminato il tempio. Piante di buon augurio erano pur note agli antichi, ma sembra che nel gran mondo romano si fosse abbastanza scettici per scherzare sulla loro apparizione. Così quando annunziavano ad Augusto, come cosa miracolosa, che una palma era nata sull'ara a lui dedicata in Terragona, egli rispose agli ambasciatori: Si vede che l'accendete spesso!

Non rintracciai la iscrizione dedicatoria scavata a Tor di Quinto, nè potei procurarmene un apografo o una indicazione qualsiasi del suo contenuto; ma la lavorazione dei marmi e la somiglianza che corre tra le belle foglie intagliate sulla base del monumento con quelle scolpite sulla colonna Traiana, lo fanno credere del tempo di Apollodoro o di poco posteriore. Fu innalzato in onore di persona cospicua, forse conosciuta da Traiano, il quale senza scorta visitava bonariamente i privati, e in fatto di monumenti era *tam parcus in aedificando quam diligens in tuendo.*

Elogio tante volte dimenticato!

GIACOMO BONI.

L'INVETRIATA DI SANT'ANTONIO DI PADOVA

NELLA BASILICA DI SAN FRANCESCO D'ASSISI

Fra le splendide invetriate della basilica di San Francesco in Assisi, havvene una la quale — per quanto poco nota sinora — attrae lo sguardo del visitatore, vuoi per la grandezza delle dimensioni, vuoi per la bellezza del ricco colorito o per la vaghezza della composizione delle varie scene ch'essa rappresenta. Questa invetriata fa parte della cappella di Sant'Antonio di Padova (la seconda a mano destra di chi entra nella chiesa inferiore) ed è altrettanto interessante per la storia della pittura sul vetro in Italia, quanto per la iconografia del Santo Taumaturgo.

Il prof. E. Thode è il primo scrittore che abbia fatto cenno di questa invetriata, a proposito della quale ebbe a dire ch'essa « ci presenta de' piccoli quadretti, finemente coloriti quasi come miniature, d'una composizione armonica e piena di grazia, nella quale si manifesta lo stile giottesco in tutta la sua perfezione ».[1]

Ci proveremo a dare una descrizione di questa invetriata.

Come si può vedere dalla tav. 1, è dessa di stile archi-acuto, misura in altezza m. 6.08 ed in in larghezza m. 4.39 ed è sormontata da una rosa nella quale si veggono i busti di alcuni francescani, circondati da fogliami ornamentali. Più sotto, un pilastro centrale divide l'invetriata in due parti: quella di sinistra (finestrale *A*) e quella di destra (finestrale *B*); ognuna di queste parti è, a sua volta, suddivisa in due da un pilastrino minore.

Pigliamo ora in esame il finestrale *A*, nel quale una cornice grigiastra racchiude sei scompartimenti disposti in tre ordini. Ogni scompartimento misura, margini compresi, m. 1.14 su 0.75; due scompartimenti paralleli racchiudono un episodio: quanto dire che troviamo sul finestrale *A* rappresentati tre episodi.[2]

Il primo episodio, principiando dall'alto, è quello del *Sultano del Marocco che manda al supplizio i missionari francescani* (tav. 2).

Questo fatto, dal quale ebbe origine la risoluzione di Sant'Antonio di entrare a far parte dell'Ordine francescano, è narrato dalla leggenda primitiva, la cui più antica versione —

[1] H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlino, 1885, a pagina 550: « ... Miniaturhaft, feine, kleine Gemälde mit abgewogenen Compositionen von grosser Zierlichkeit, in dem ausgebildeten freien Stile Giotto's ».

[2] E non già sei, come asserisce il prof. Thode nel succitato lavoro.

conservata a Lisbona — venne pubblicata nell'opera *Portogaliae Monumenta historica, Scriptores I,* Olispone, 1856, a pag. 116 e seg.[1]

Allorchè San Francesco partì per l'Oriente, egli mandò al Marocco cinque frati che ebbero colà mozzo il capo addì 1° gennaio dell'anno 1220.[2] Quando don Pedro, fratello del re

A *B*

Tav. 1. - L'INVETRIATA DI SANT'ANTONIO DI PADOVA
nella Basilica di San Francesco d'Assisi

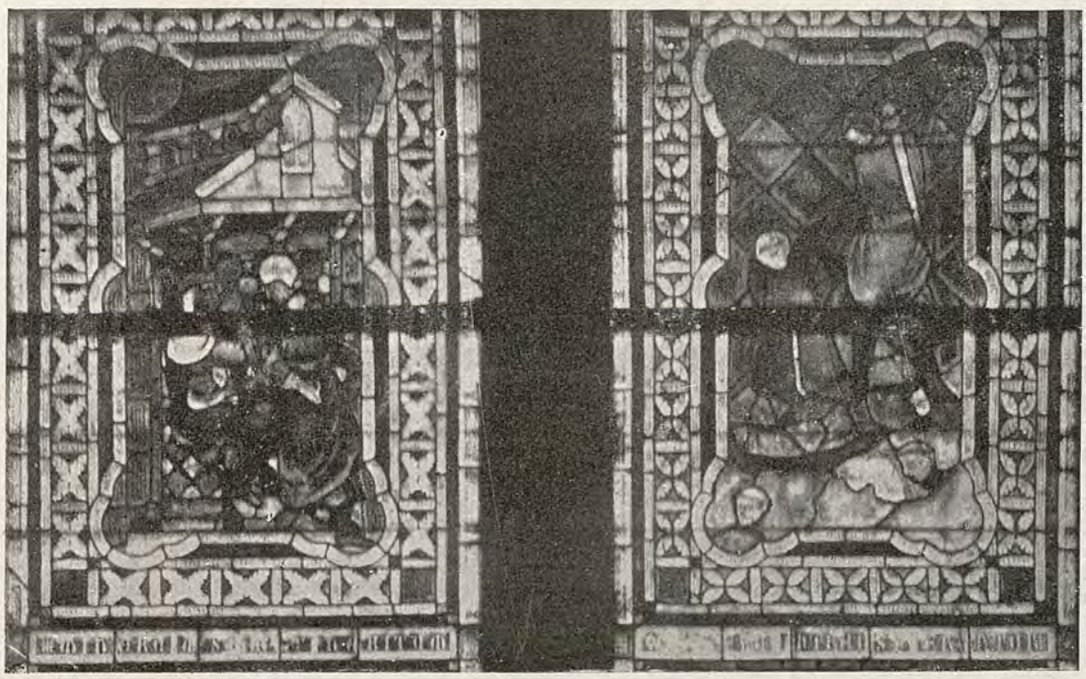
di Portogallo, trasportò le reliquie dei cinque martiri a Coimbra, si fece correr la voce, per

[1] Per la critica delle sorgenti relative alla vita di Sant'Antonio vedansi: E. Lempp, *Antonius von Padua,* studio inserito nella *Zeitschrift für Kirchengeschichkte,* pubblicata dal dott. Th. Brieger (editore il Perthes di Gotha), vol. XI, fasc. 2, pag. 177 (anno 1889) e fasc. 4, pag. 503 (1890); vol. XII, fasc. 3 e 4, pag. 414 (1891); vol. XIII, fasc, 1, pag. 1 (1892). — Dott. Leopoldo Palatini, *Sant'Antonio di Padova, dalla leggenda alla storia,* Reggio di Calabria, 1895.

[2] Vedasi: K. Müller, *Die Anfänge des Minoriten Ordens und der Bussbrüderschaften.* Freiburg i/B, 1885, pag. 204 e seg.

tutte le provincie della penisola Iberica, come in virtù e grazia di quelle reliquie e' fosse scampato dai più gravi pericoli. Avendo il servo di Dio Antonio saputo di tali miracoli, fu punto a sua volta dal desiderio di combattere per lo Spirito Santo, per modo che — cinte le reni col cingolo della fede ed armato dello zelo dei martiri — andava dicendo a sè medesimo: « Oh! piacesse al Signore di concedermi una parte della corona dei santi suoi martiri; oh! potessi porgere il capo al carnefice per il nome di Gesù! Mi sarà data una volta tanta felicità? »[1]

Sulla sinistra vedesi troneggiante il sultano del Marocco e, dietro a lui, la facciata di un palazzo di stile archiacuto. Il sultano ordina al guerriero che gli sta dinnanzi di ster-



Tav. 2. - IL SULTANO DEL MAROCCO CHE MANDA AL SUPPLIZIO I MISSIONARI FRANCESCANI

minare i cristiani. Sulla destra si vede lo sterminio: due frati, le teste dei quali giacciono a terra, hanno già subìto il martirio, mentre un terzo, le mani legate alla schiena, tende il collo dinanzi al carnefice. Il sultano veste un indumento di colore azzurro-celeste, coperto in parte da un mantello scarlatto foderato di ermellino, una corona d'oro ne cinge la testa e sormonta una specie di berretto bianco i cui lembi scendono fino alle spalle del barbaro monarca. Il guerriero ha veste di color verde e porta sulle spalle un mantello azzurro, foderato di giallo; ha un elmo in testa e guanti di ferro alle mani. Il fondo dello scompartimento, a mano manca, è d'una tinta verde; quello dell'altro di tinta azzurra. In quest'ultimo vediamo il carnefice con mantello verde e calze rosse. Il vestito dei francescani è di colore azzurro, ciò che non vuol punto dire che questi frati portassero di quel tempo vesti di tal colore;[2] del resto, troveremo altrove i francescani portar vesti di tinta violacea.

Questa scena è notevole per l'energia dell'azione. Il gesto del tiranno che ordina la

[1] Ho cercato qui, e nei passi seguenti, di riassumere brevemente il testo.

[2] L. Magne, *L'œuvre des peintres verriers français,* Parigi, Didot, 1885, a pag. xiv: L'armonia delle tinte fu e rimase fino al secolo xvi la cura precipua e costante dell'artista; poco si curava dei colori reali o naturali... Il Cristo di Poitiers ha i capelli azzurri, e i capelli azzurri o verdi abbondano nelle invetriate di Reims. Il pittore d'invetriate studiava sopratutto i valori relativi delle tinte.

morte delle vittime è maestoso ed autorevole; il tocco vigoroso col quale è dipinta la figura del carnefice fa onore all'artista, e l'espressione del monaco ginocchioni — per quanto alterata dai guasti del tempo — porta ancora ben manifesta l'impronta della rassegnazione paziente dei martiri; i panneggiamenti sono larghi e vigorosi.

Sotto a questi medaglioni vediamo raffigurato *Antonio che lascia i canonici di Coimbra per vestire l'abito francescano* (tav. 3).

Leggesi nei *Portogaliae Monumenta,* a carte 117: Eravi allora nei pressi di Coimbra una cappellina intitolata da Santo Antonio abbate, ed ivi abitavano alcuni poveri ed ignoranti frati francescani. Ferdinando (chè tale era sino a quel momento il nome del nostro Antonio) amava quei fraticelli e li visitava di frequente. Un giorno ebbe a manifestare il desiderio di esser aggregato alla comunità, a patto tuttavia che lo si sarebbe senz'altro mandato nel Marocco. I monaci accettarono con gioia l'offerta; Ferdinando impetrò quindi dal priore la licenza di lasciar l'ordine degli agostiniani e riuscì, mercè l'insistenza di che fece prova, ad ottenerla. L'indomani i frati di San Francesco giungono al convento e vestono Ferdinando coll'abito del loro ordine. Ferdinando allora si accomiata dai canonici agostiniani, ed uno fra questi salutandolo ironicamente gli dice: « Va, va pure, e fa di doventare un santo! », mentre Ferdinando risponde umilmente: « Se mai ti sarà dato sapere che io sia un santo, dànne gloria a Dio! » Così se ne andò, mutando il suo nome in quello di Antonio, per meglio sfuggire alle ricerche dei suoi congiunti.[1]

Nell'interno d'una cappella, sta ginocchioni Sant'Antonio, vestito ancora dell'abito agostiniano ed in atto di congedarsi dai canonici. Con una mano dimostra il suo desiderio di lasciare quell'ordine, mentre coll'altra tiene il lembo dell'abito che sta per abbandonare. Il priore, ritto dinanzi a lui, sembra fare rimostranze ed obbiezioni a tale desiderio, ma tuttavia con una cert'aria di bontà e di rammarico; più addietro, l'altro canonico è quello che in tono agrodolce ebbe a dirgli le parole citate più sopra: « Va pure e doventa un santo! » La fisionomia di Sant'Antonio, che è già cinto dell'aureola, respira l'umiltà. A mano destra, su d'un piccolo rialzo, si vedono due frati minori: il primo, verso la sinistra, invita Sant'Antonio ad appressarsi e mostra, sul braccio, la tonaca destinata a rivestirlo; il secondo, giungendo le mani alza gli occhi al cielo quasi a ringraziarlo per la grazia ottenuta.

I canonici agostiniani portano sopra la tunica bianca un mantello a cappuccio di color rosa carico; l'abito dei francescani è qui, come nella scena precedente, di colore azzurro. La cappella, a mano manca, ha un'abside gialla, cimase rosa, fondo azzurro; il rialzo o monticello, a man dritta, è azzurro su fondo verde.

Notate l'abilità e la delicatezza dei contrasti! La scena si svolge: a sinistra, in un edificio; a destra, all'aria aperta; il colorito è variato e splendido nella prima parte, mentre è nullo nella seconda. Questo contrasto non è forse l'interprete eloquente della differenza tra la ricchezza e la vita agiata dei canonici di Coimbra e la vita povera ed errante dei frati mendicanti? Non sentiamo forse noi pure, da una parte l'oppressione che soffocava l'anima ardente di Sant'Antonio nel chiostro degli agostiniani; e dall'altra parte la libertà d'azione che gli era assicurata dalla vita attiva, militante, nell'ordine di San Francesco?

La composizione è di una grande sobrietà; l'espressione giusta e grandiosa dei gesti colpisce sin dalle prime; i volti, sventuratamente assai guasti, respirano il candore e l'ingenuità.

La predica ai pesci (tav. 4). — Il racconto più antico di questo episodio lo troviamo nei *Fioretti;*[2] eccone la parte essenziale:[3] « Volendo Christo benedetto mostrare la grande santità

[1] Lempp, op. citata, XII, pag. 421, dà le ragioni di questo facile passaggio da un ordine all'altro.

[2] Paul Sabatier, *Vie de Saint François d'Assise,* Paris, Fischbacher, 1894, pag. cvii e seg. — I *Fioretti* sono una compilazione di narrazioni provenienti esclusivamente dall'Umbria e dalle Marche. È opera della metà del xiv secolo (il Lempp ommette di far cenno dei *Fioretti*).

[3] *Fioretti di Messer Santo Francesco, nelli quali si contiene la vita e li miracoli che lui fece in vita, nuovamente historiati et con diligentia corretti,* stampati in Vinegia (Bernardino Bindoni milanese), 1543, a pag. 53.

Vedasi anche: E. Salvagnini, *S. Antonio di Padova e i suoi tempi,* Torino, 1887, a pag. 89.

de suo fidato servo Santo Antonio e come devotamente era da udire la sua dottrina santa per gli animali rationali una volta tra le altre, cioè per li pesci, represe la sciocchezza deli infideli heretici. Onde essendo una volta Santo Antonio a Rimini, dove era grande moltitudine de heretici, volendo loro redurre allo lume della vera fede, e alla via della verità per più giorni predico loro... Obstinati non volendo udire, Santo Antonio per divina inspiratione se n'andò de fuori al fiume del lato del mare. Stando alla riva tra il fiume e lo mare cominciò a dire in modo de predica da parte Dio a li pesci. — Udite le parole di Dio, voi pesci del mare e del fiume, dopo che li infideli heretici lassiano d'udirla. — Et ditto che gli ebbe così, subitamente venne alla riva de lui tanta moltitudine de pesci grandi

Tav. 3. - ANTONIO CHE LASCIA I CANONICI DI COIMBRA PER VESTIRE L'ABITO FRANCESCANO

e piccoli e mezzani, che mai in tutto quello fiume ne fu veduto così grande moltitudine, e tutti teneano li capi fori del acqua e stavano attento verso la faccia de Sco Antonio... Essendo adunque in cotal ordine alogati i pesci, Santo Antonio comminciò a predicare e disse così: fratelli miei pesci... A queste parole de Santo Antonio cominciarono i pesci ad aprire la bocca ed inclinare i capi. Con questi ed altri segni di reverentie secondo el modo loro possibile si lodavano Dio suo creatore».

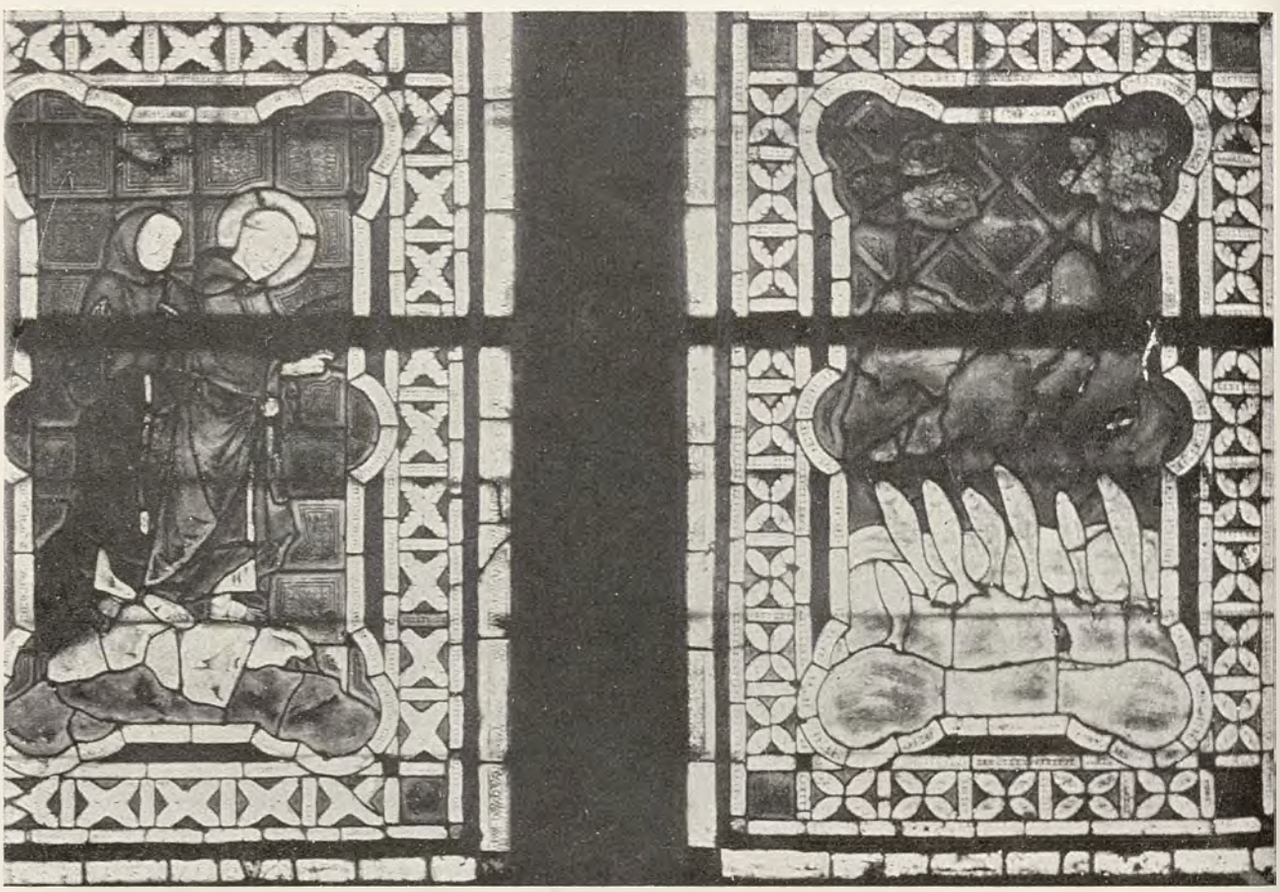
A mano manca, Sant'Antonio ritto su d'uno scoglio, predica ai pesci; dietro a lui stassene il frate compagno, in atto di stupore. Sulla destra si scorge il mare ed il lido con due monticelli coronati d'alberi. I pesci si rizzano fuori dell'onde, chinando la testa ed aprendo la bocca, così come li descrive la leggenda. Verso la sinistra lo scoglio di color cilestro si stacca sopra un fondo verde; l'abito dei monaci è azzurro carico; il mare che è a man destra, fa spiccare mercè la tinta d'un verde chiaro delle sue acque, il colore azzurro dei pesci.

Fra questi scompartimenti, si discerne l'iscrizione seguente in lettere maiuscole latine:

MINORUM SUMIT HABITUM
QUI CŒLUM TRANSFERUNTUR
PRÆDICAT TURMAM PISCIUM
QUI VERBI (S... CO)AGUNTUR.

Questi versi, inediti, si riferiscono a ciascuna delle scene rappresentate: vestizione dell'abito francescano, esecuzione capitale de' martiri al Marocco, predicazione ai pesci. Suppongo ch'essi non altro sieno che il frammento d'un poema sulla vita di Sant'Antonio e del quale andò col tempo smarrita la traccia.

Passiamo ora al finestrale *B*. Le varie scene vi stanno incorniciate da più ricchi ornati, ne' quali le linee, incrociandosi e spezzandosi, formano svariate figure. Fra queste linee si scorgono delle palmette accoppiate ad un bocciolo di rosa ed alternanti con medaglioni, nei



Tav. 4. - LA PREDICA AI PESCI

quali si vedono le più graziose figurine (a destra: busti di monaci; a sinistra: teste d'angioli e di animali). Ciascuna scena misura, col margine relativo, m. 1.10 per 0.70.

La composizione inferiore contenuta in due medaglioni, come vedemmo nel finestrale *A*, rappresenta *San Francesco che appare al capitolo durante la predica di Sant'Antonio* (tav. 5).

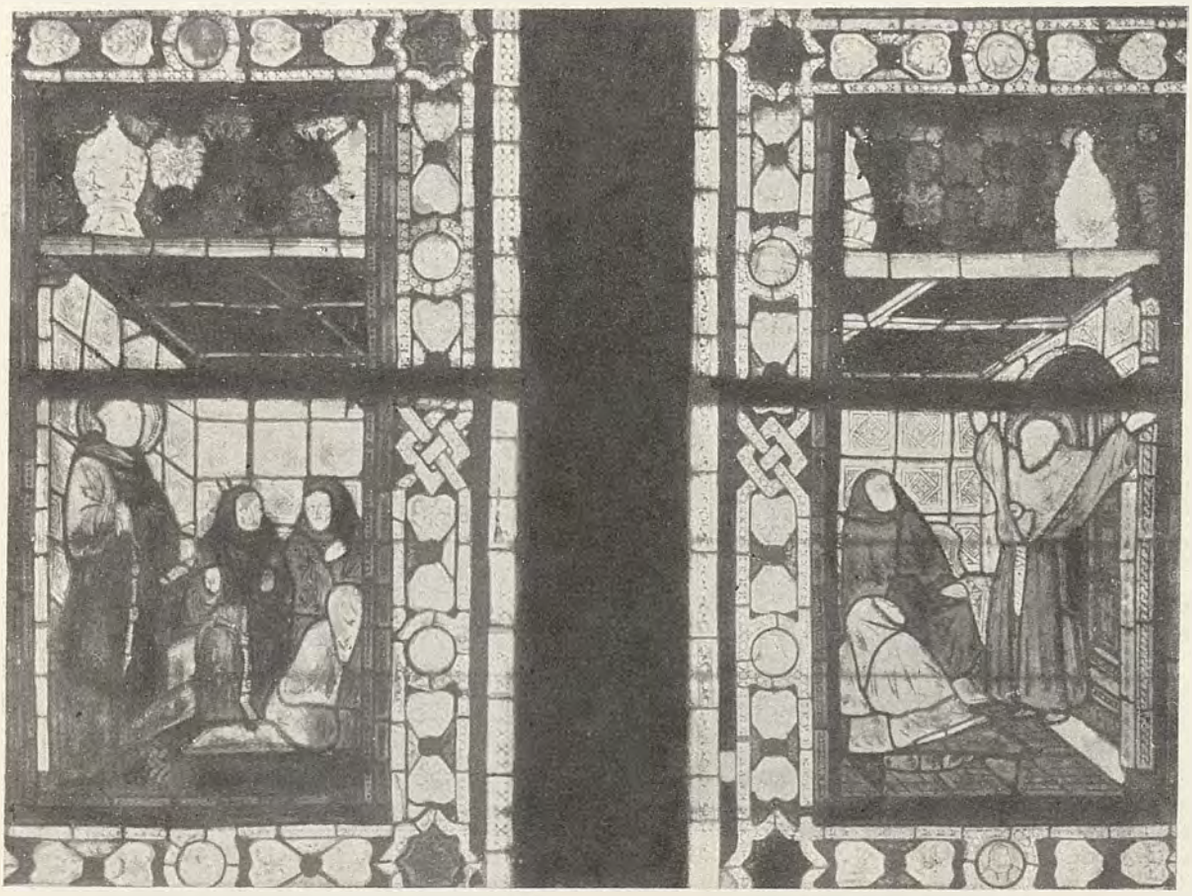
Questo episodio, che fa parte della più vetusta leggenda di San Francesco, manca nei *Portogaliae Monumenta*, come pure nella leggenda pubblicata dal padre Josa.[1] Noi la troviamo pubblicata per la prima volta dai Bollandisti[2] (*Vita*, auctore anonimo valde antiquo): Santo Antonio predicava in un Capitolo di Provenza sul tema della passione. Egli trascinava l'uditorio, con quella sua eloquenza dolce ed efficace ad un tempo, quando San Francesco, che viveva allora in un paese assai remoto, apparve a' suoi figli in modo del tutto

[1] *Legenda seu vita et miracula S. Antonii de Padua, saec. XIII concinnata... ed. P. M. Maria Josa.* Bologna, 1883. — Vedasi in proposito il Lempp, XI, pag. 183 e seg.

[2] *Acta SS.*, ed. d'Anversa, 1698, giugno, vol. II, pagina 708. — Vedasi anche il Lempp, XI, pag. 189 e seg. — Questa leggenda è di poco posteriore a quella dei *Portogaliae Monumenta*.

nuovo ed imprevisto. Infatti, e quasi come volesse dare la sua approvazione alle parole del servo di Dio e mostrare ai monaci l'esempio che doveano seguire, egli si presentò agli sguardi d'uno dei presenti, colle braccia stese a guisa di crocefisso; benedicendo poscia que' suoi figli colà radunati ei fece su loro il segno della croce.

Giotto rappresentò per ben tre volte questo episodio.[1] Nel fresco d'Assisi, San Francesco è veduto, come vuol la leggenda, da un solo fra i presenti; a Firenze invece, egli appare a tutti gli astanti. Ed è pure in tal modo che ce lo mostra l'invetriata in discorso. Vediamo



Tav. 5. - SAN FRANCESCO CHE APPARE AL CAPITOLO DURANTE LA PREDICA DI SANT'ANTONIO

così, in una sala Sant'Antonio che sta predicando e nell'atto che Giotto suole attribuirgli, vale a dire, colle mani giunte e celate dall'ampie maniche; dal lato opposto è San Francesco, dinanzi ad una finestra e colle braccia tese. Cinque frati son presenti e manifestano il loro stupore con gesti[2] altrettanto espressivi quanto armonici. L'edifizio è sormontato da quattro pezzi ornamentali, che hanno somiglianza coi tulipani; in quello di destra, che è aperto, si scorgono, abilmente tratteggiati, i lineamenti d'un volto umano. Qui l'abito dei francescani è di tinta violacea ed è questa, in generale, la tinta predominante (ad eccezione del soffitto della sala che è rosso) in tutta la scena.

Nello scompartimento superiore, a sinistra, vedesi la *Predica contro l'avarizia* (tav. 6). Il fatto che ispirò questa scena manca nelle leggende primitive del secolo XIII. Lo troviamo nar-

[1] Ad Assisi, nella chiesa superiore di San Francesco; a Firenze, nella cappella dei Bardi, in Santa Croce; pure a Firenze, nella tavola n. 124 della Galleria antica e moderna.

[2] L'artista pose di traverso una mano del frate seduto nell'angolo a mano manca.

rato per la prima volta nei *Sermoni,* apocrifi, di San Bonaventura: [1] Voglio narrarvi una istoria che lessi; Santo Antonio fu invitato, una volta, a predicare presso un defunto. Egli scelse per argomento il detto « Là ove sta il tuo tesoro e là si troverà il cuor tuo », poi dichiarò come quell'uomo avendo in sua vita preferito a Dio il danaro, così si troverebbe il cuore di lui nel suo scrigno. E l'autore soggiunge che allorquando si cercò il cuore di quel morto, lo si rinvenne infatti nel suo scrigno.

La scena si svolge sulla piazza che precede una chiesa di stile archi-acuto italiano. Sul timpano che sta sopra la porta havvi in rilievo il busto di Cristo benedicente; questo particolare respira la maestà delle opere bizantine. Un portico, analogo a quello della chiesa

Tav. 6.

La predica contro l'avarizia — S. Antonio che guarisce il piede di un giovane

inferiore d'Assisi, precede l'ingresso. A sinistra, da un pulpito esterno, Sant'Antonio predica ad una numerosa assemblea, e sotto il pulpito si vede il sarcofago nel quale giace la spoglia del morto. Il Santo lo accenna col dito, mentre pronuncia le parole che più in alto abbiam riferite. L'effetto ch'esse producono sull'animo degli uditori si palesa dai gesti diversi di costoro. Il colorito è qui ricco ed intenso: il roseo alterna coll'azzurro, col verde, col rosso e col giallo.

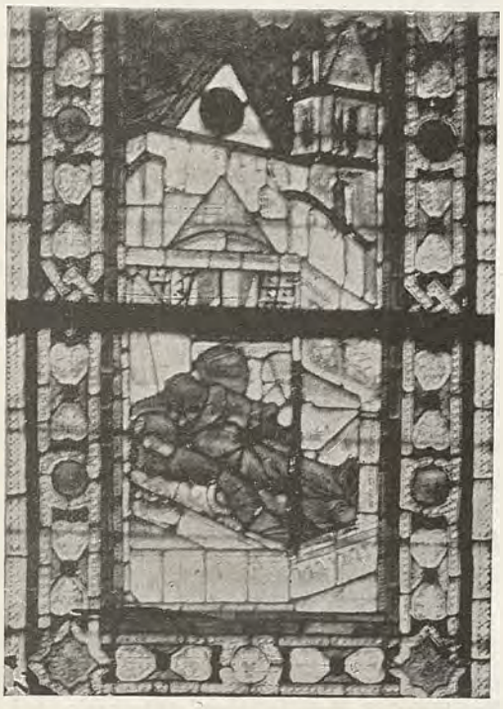
Osservate la donna giacente al suolo sul primo piano del dipinto; l'atteggiamento di lei, il capo appoggiato alla mano, diverrà caratteristico per la scuola fiorentina del XV secolo.[2]

La composizione è armonica, chiara ed animata; è la rappresentazione più verosimile della scena dell'avaro, alla quale il Pesellino, Donatello ed altri dovevano più tardi dare uno strano carattere.

[1] Borde edit., Lyon, 1678, vol. III, a pag. 261. — Vedasi pure la nuova edizione delle opere di San Bonaventura, Quaracchi, 1882, pag. XIII. Questi due sermoni su Sant'Antonio sembrano posteriori al XIII secolo.

[2] Vedasi Kristeller, *Archivio storico dell'Arte,* 1892, pag. 364 e seguenti.

A destra della invetriata è raffigurato *Sant'Antonio che guarisce il piede di un giovane* (tav. 6). Questo episodio, simboleggiante l'attività del Santo quale confessore, non si trova inserito nella leggenda di Sant'Antonio che a datare dalla seconda metà del secolo XIV. Ne darò qui il racconto in succinto, togliendolo dal *Liber Miraculorum,* [1] § 34: Eravi in Padova un giovane chiamato Leonardo, il quale venne a confessare al Santo d'aver, in un momento di collera, colpito col piede la madre. Il Santo ne lo redarguì aspramente e gli disse che meritava di perder quel piede. Allora Leonardo, colpito dal rimorso, rincasò e recise da sè quel suo piede, pensando d'aver, per tal guisa, espiata la sua colpa; ma la madre di lui, saputo il triste caso, fu la prima a mostrarsene afflitta, e, senz'altro, corse a supplicare Sant'Antonio di risanare il figliuolo. Di buon grado recossi il Santo presso il mutilato e lo guarì.



Tav. 7. - Sant'Antonio afferrato alla gola dal Demonio

Dinanzi ad una casa di stile archiacuto e con un balcone sul quale stanno due spettatori, Sant'Antonio è in atto di risanare il giovane Leonardo. Sulla soglia della porta aperta della casa compare la madre gemente ad invocare la grazia per il figlio, e dietro Sant'Antonio sono alcuni spettatori in piedi.

Sant'Antonio veste un abito violaceo; il mantello del giovane Leonardo è rosso, foderato di giallo; il vestito pure rosso ed i calzoni verdi; il selciato è d'un verde carico.

Qui pure dobbiamo ammirare la semplicità della composizione, animata dalla ricchezza e dalla limpidezza del colorito.

Al sommo del finestrale vedesi nello scompartimento di sinistra *Sant'Antonio afferrato alla gola dal Demonio* (tav. 7). Leggesi nei *Portogaliae Monumenta,* a carte 119: Mentre una notte Sant'Antonio cercava nel sonno un po' di riposo dopo le grandi fatiche che gli erano imposte della quaresima, il Demonio ebbe la sfacciataggine di assalirlo, afferrandolo per la gola e stringendogliela con violenza, quasi volesse soffocarlo. Senonchè, invocandosi da Sant'Antonio il nome della gloriosa Vergine Maria, accompagnando tale invocazione col segno della croce, si trovò egli tosto liberato, e riaprendo gli occhi vide esser la sua cella inondata di vivissima luce.

Sant'Antonio, nella sua cella, giace sul letticciuolo col capo appoggiato ad una mano. Il Demonio, negra figura alata, si getta addosso al servo di Dio e lo afferra per la gola. Più indietro si vede una chiesa, somigliante a quella di San Francesco in Assisi, e a lato il campanile; il rosone della facciata è rosso; la torre campanaria, verde; sulla cella del Santo sta una cupoletta.

La scena contenuta nello scompartimento di destra venne sostituita da una pittura moderna, di poco interesse, che rappresenta Sant'Antonio mentre fa inginocchiare una mula, e mentre vede apparirgli la Madonna. Ed invero — come mi lusingo di poter dimostrare in uno studio speciale sulla iconografia di Sant'Antonio di Padova in Italia — il miracolo della mula non si vede rappresentato che a datare dal principio del secolo XV, e l'apparizione della Vergine soltanto a datare dallo scorcio dello stesso secolo. Se mi fosse lecito emettere un'ipotesi, vorrei soggiungere come (secondo ogni probabilità) l'artista avea dipinto

[1] *Acta SS.,* vol. indicato più sopra, pag. 731; vedasi anche il Lempp, XI, pag. 195.

a questo posto la conclusione della scena precedente: vale a dire, il Santo liberato dal suo nemico, e scorgente la sua cella splendere di viva luce.

La parte superiore dell'invetriata contiene, come l'altro finestrale, due figure di angioli.

Allorchè si paragonano il finestrale *A* e quello *B*, si rimane colpiti dalla loro dissomiglianza. Le tinte grigiastre dei margini che incorniciano le varie scene, il color azzurro marino degli sfondi in *A*, fanno vivo contrasto coll'assieme dorato di *B*; se dall'una parte l'aspetto è limpido, dall'altra, per contro, è brillante; a sinistra il colorito è più uniforme, quando invece a destra è più variato. Pigliamo, ad esempio, gli angioli che si vedono in alto al vertice degli archiacuti. Sul finestrale *A* le figure respirano l'ingenuità: le mani sono invisibili, nè hanno altra veste all'infuori d'una semplice tonaca, e le ali loro son grigie; sul finestrale *B*, in quella vece, l'artista aggiunge alla tonaca di color verde-chiaro un mantello ondeggiante di color rosso; le ali appuntite sono gialle e verdi e spiccano sul fondo verdognolo; infine, gli angioli tengono uno scettro fra la mani.

Tale dissomiglianza appare altresì nella composizione. Anzitutto — come abbiamo già avuto campo d'osservare — lo stile dei margini è diverso; poi, mentre sul finestrale *A* un episodio è formato da due scene, nel finestrale *B*, per contro, ogni scompartimento, ad eccezione di quelli rappresentanti l'episodio inferiore (tav. 5), racchiude un episodio speciale. Mentre da una parte la decorazione è alquanto sobria, la vediamo dall'altra parte poco meno che sontuosa. Nel finestrale *B* la prospettiva aerea ha una profondità che invano si cercherebbe nel finestrale *A*.

Quest'ultimo è più antico del primo. Ne fanno testimonianza, anzitutto, la semplicità della composizione, l'ingenuità dell'espressione e la tecnica primitiva, che distinguono questo finestrale da quello *B;* inoltre abbiamo l'ordine cronologico dei fatti rappresentati: e valga il vero, gli episodi del finestrale *A* precedettero, nella vita di Sant'Antonio, quelli rappresentati nel finestrale *B*. Ora, noi sappiamo come di que' tempi gli artisti che aveano l'incarico di dipingere un'opera storica (come Giotto nella chiesa superiore), procedevano secondo l'ordine cronologico nel quale s'erano svolti gli avvenimenti.

Ciò nulla meno, la scena inferiore del finestrale *B* (tav. 5) pare sia lavoro dell'autore del finestrale *A*, ed ecco il perchè: la scena si svolge non già in uno, ma bensì in due scompartimenti. La composizione, le decorazioni, lo stile, gli atteggiamenti delle figure, armonizzano con le pitture del finestrale *A*. L'edificio nel quale avviene il fatto sembra combinato per una cornice meno alta di quella nella quale lo vediamo contenuto. Ed invero gli ornati che lo sormontano — come pure il fondo sul quale essi spiccano — non s'accordano gran fatto con lo stile della composizione, e sembrano essere stati aggiunti posteriormente e nell'intento di colmare lo spazio vuoto. Finalmente, l'altezza dell'edificio corrispondendo esattamente allo spazio lasciato libero negli scompartimenti del finestrale *A*, anco per ciò sembra che questa composizione sia stata eseguita per uno scompartimento identico a quelli del finestrale *A*.

Quanto al rosone, anco questo si lega, vuoi per lo stile, vuoi per il colore, al finestrale *A*.

Gli autori che hanno parlato delle invetriate di Assisi non danno indicazioni bastanti per decidere, seguendo i loro scritti, sul nome degli artisti che possono aver contribuito a quest'opera. D'altronde non sarebbe sufficiente il conoscere gli artefici che la eseguirono, chè sarebbe pur mestieri scoprire i maestri ch'ebbero a disegnare il modello. [1]

[1] Il Frattini (G.), nella *Storia della basilica e del convento in San Francesco in Assisi*, Prato, 1882, pag. 213 e seguenti, ha pubblicato il manoscritto seguente, custodito negli archivi del convento: *Memoria del magisterio de fare finestre de vetro e de colori de tucto l'altri magisterii che sono necessarii in sta arte, seguendo di parte in parte chiaramente secondo la doctrina de maestro Antonio da Pisa, singulare maestro in tale arte.* L'autore non si occupa che della composizione tecnica della invetriata e della scelta delle tinte. Non fa cenno di sorta del disegno. L'unica volta nella quale fa menzione di freschi, gli è quando eccita il pittore-vetraio a studiarli per copiarne

Il Vasari (FRATTINI, pag. 210) attribuisce a Cimabue ed a Giotto tutte le invetriate della chiesa; il Papini (FRATTINI, ibidem) scoperse negli archivi i nomi di Francesco da Terranova, di Valentino da Udine, che lavorarono nel XV secolo, e che sono, di conseguenza, troppo moderni per aver potuto lavorare alla nostra invetriata. Il Guardabassi (*Indice-Guida dell' Umbria;* vedasi FRATTINI, ibidem) aggiunge a questi nomi quello di fra' Bartolomeo da-Pian Castagnaio e di fra' Gualberto Giotti; ma il nome di questi due non può esserci di alcun lume sin tanto che non s'abbia potuta precisare l'epoca nella quale vissero ed operarono.

Prima di discutere sulla indicazione del Vasari e per quanto essa tocca il nostro special caso, vediamo se mai il trattato messo in luce dal Frattini ci possa dare qualche indizio. Il capitolo sui *colori per depengiare sul vetro,* risponde in generale all'aspetto della nostra invetriata. Eccone alcuni esempi: l'autore domanda che un abito verde sia combinato con un tabarro rosso; questa regola è osservata nella figura dell'angiolo, che si vede a sinistra nell'alto del finestrale *B* (le ali sostituiscono il mantello). La fodera d'un mantello rosso vuol essere bianca o gialla: ed è il caso, vuoi per il sultano del Marocco (tav. 2), vuoi per il giovane Leonardo (tav. 6). « Se tu volessi fare istorie e tu la vestissi una de bisso e una de rosso o de laccha, fa' sempre nel mezzo di questi colori una vestita de bianco o de zallo »; vediamo seguìto il consiglio nel gruppo d'uomini che assistono all'orazione funebre dell'avaro: l'uomo seduto a man destra è vestito di rosso, quello di manca è colorito di cilestro, e quello che si trova un po' indietro, fra' due, veste di giallo-chiaro. Altrove raccomanda l'autore di mettere i tre quarti della superficie d'un finestrale in bianco, per dargli così maggior freschezza e gaiezza. Ed è quanto vediamo nel finestrale *A,* i margini del quale sono d'una tinta grigiastra.

Badiamo ora al passo seguente: « *Zallo sopra bianco senza ricuociare.* Se tu volissi fare un zallo sopra el bianco senza fuoco, piglia della dola... dura delle balestre e dipinge sopra el vetro e mitti a seccare e sarà un bello zallo e parrà cotto ». Questo si applica, in particolar modo, alle carni (volti e mani). Difatti, la nostra invetriata, così ben conservata per tutto il rimanente, non lo è già per quanto concerne le carnagioni, che sembrano esser state dipinte senza che si abbia messo poscia il vetro nel forno. Forse vollero gli autori della nostra invetriata dare in tal guisa alle loro figure l'espressione delicata e viva d'un dipinto a fresco.

Antonio da Pisa, il metodo del quale ci vien trasmesso dal trattato di che più sopra feci menzione, non potè esser l'autore dell'invetriata. Quella ch'egli firmava, nel Duomo di Firenze, [1] volgendo il 1395, differisce essenzialmente dalla nostra. Egli è tuttavia certo che i nostri artisti conoscevano e praticavano i metodi raccomandati da Antonio.

Esaminiamo, infine, l'indicazione del Vasari. Quale autore della nostra invetriata non può trattarsi che di Giotto, ed ancora non si tratterebbe che del finestrale *A* e della scena inferiore del finestrale *B* (tav. 5), giacchè la predica sull'avarizia e la guarigione di Leonardo non erano note prima della metà del XIV secolo. [2] Il carattere dell'opera è degno del grande maestro fiorentino; l'armonia della composizione, la semplicità e la verità degli atteggiamenti e delle espressioni: in una parola, l'insieme, grande e vero, fanno di quest'invetriata un capolavoro dell'arte della pittura sul vetro. Ma la questione di sapere se tal capolavoro debba l'esistenza allo stesso Giotto in persona od a taluno de' suoi discepoli rimane tuttora

le tinte destinate agli Apostoli ed ai Santi. Un accenno farebbe anzi credere ch'egli non applicasse sempre i colori, poichè nel capitolo: *Tempera per li dicti colori,* ei spiega il modo di preparare la tempera, quindi aggiunge: « et de questa tempera metterai nello colore a poco a poco così come tu dipinzi *o fai dipinzare*... ».

[1] Vedasi il THODE, pag. 547, ed il SEMPER (*Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler.* Vienna, 1872, XVII, pagina 19 e seguenti).

[2] Vedasi più sopra la descrizione di queste scene (tav. 6 e 7).

aperta. Certo si è tuttavia che quest'opera — come già ebbe a dire il Thode[1] — porta l'impronta caratteristica dell'epoca e della scuola di Giotto. [2]

E chiudo invocando l'attenzione sul nesso che esiste fra le scene parallele del finestrale *A* e del finestrale *B:* alla predica ai pesci vediamo corrispondere sulla destra la predica all'Ordine; all'ingresso del Santo nell'Ordine francescano, corrisponde la feconda attività ch'egli ebbe a spiegare; all'esecuzione dei martiri, l'assalto del Demonio. Questo rapporto fra i soggetti delle pitture dei due finestrali contribuisce assai all'effetto d'insieme dell'opera intera.

C. DE MANDACH.

[1] THODE (già citato), a carte 500.

[2] Si paragoni l'architettura nella predica sull'avarizia (tav. 6) e nell'assalto del Demonio (tav. 7) col fresco della chiesa inferiore, nel quale Giotto rappresenta un giovane che si butta dal sommo di una torre. La basilica dinanzi alla quale avviene il fatto, offre tutti gli elementi della nostra chiesa (vedasi la fotografia 5315 della raccolta Alinari).

RECENSIONI

Carl Cornelius, **Jacopo della Quercia, eine kunsthistorische Studie.** Halle, W. Knapp, 1896, 194 pag. in-8 gr. con 38 illustrazioni in zincotipia.

Il presente libro è il primo lavoro letterario, e nello stesso tempo la tesi di laurea, di uno di quei giovani studiosi tedeschi, che negli ultimi anni in sempre crescente numero si dedicano allo studio della storia dell'arte e ne fanno lo scopo della loro vita. Da bel primo il nostro A. predispone il lettore in suo favore, dichiarando egli in poche parole della prefazione che il suo intento, nel comporre il presente lavoro, era, non di fornire una biografia compiuta del suo eroe col corredo di tutto il materiale di fonti, documenti, ecc., con l'enumerazione di tutte le opere da attribuirglisi (la quale nel presente stato delle indagini, del resto, sarebbe stata impossibile) e con l'enunciare un giudizio definitivo sull'artista e sull'opera della sua vita; bensì di provarsi a comprendere l'individualità artistica di esso e di destare l'interesse per la sua arte e la sua attività in più ampi circoli, ritenendo egli per altissimo compito della storia dell'arte quello di rendere possesso ideale del pubblico colto l'eredità artistica dei secoli passati. Ed infatti, è questa la suprema fine di ogni studio fondato sulla scienza dell'arte, a cui tutte le indagini di indole e contenuto materiale, e che si prefiggono di richiamare i fatti storici, non servono se non di fondamento per erigervi sopra il magnifico edifizio del bello quale si manifesta nelle arti figurative.

Il libro del nostro autore è ripartito in due capitoli principali. Nel primo, di minor estensione, giacchè non comprende che le prime cinquanta pagine, egli dà un sunto della vita del grande scultore senese, limitandosi, tuttavia, specialmente ai dati che fissano e rischiarano la sua evoluzione artistica, e l'origine successiva delle diverse sue opere. Nel secondo, invece, dopo uno sguardo fugace sul carattere dell'arte senese nel Trecento, allo scopo di comprendere e spiegare viemmeglio le origini del suo eroe, che naturalmente ne trasse le facoltà forti come deboli del suo talento, vengono sottoposte ad un esame particolareggiato tutte le singole opere del maestro sotto l'aspetto, sia storico, sia stilistico ed estetico. Ed è proprio questo secondo capitolo, di sviluppo considerevole (pag. 53 a 194), che forma il pezzo di resistenza (*pièce de resistance*) di tutto il lavoro, ed in cui ne consiste il principale pregio, giacchè — in corrispondenza alla predilezione ed all'indole dell'A., che paiono propense più che a minute investigazioni storico-critiche, piuttosto all'approfondarsi nell'analisi psicologica ed estetica delle produzioni d'arte — esso è ricco di studi serî in quest'ultima direzione, studi che tradiscono una non comune forza d'indagazione, una profonda penetrazione psicologica, un discernimento acuto delle condizioni, sotto cui si producono le creazioni artistiche, un'osservazione fina e un giudizio ponderato sulle loro bellezze caratteristiche.

Per accennare ai nuovi risultati a cui il nostro autore nel primo capitolo giunge riguardo ad alcune date della vita del suo eroe e dell'origine di parecchie delle sue opere, segnaliamo la constatazione, stabilita con l'aiuto delle notizie relative dei cronisti senesi, che il monumento equestre ricordato dal Vasari come opera prima del nostro scultore non fu, come narra questi, di Giov. d'Azzo Ubaldino († 1390) bensì di Gian Tedesco († 1394). Per conseguenza, accettando per vera l'indicazione del Vasari, che il Quercia allora era d'anni diciannove, l'anno della sua nascita, finora creduta essere arrivata nel 1371, si dovrà avanzare di quattro anni e mettere d'ora innanzi al 1374 o 1375. Il primo

soggiorno del maestro a Lucca, che Vasari mette prima del concorso per la porta del battistero di Firenze nel 1402, deve fissarsi piuttosto dopo quest'ultimo, ed in questo primo soggiorno cade l'esecuzione del monumento sepolcrale della Ilaria Caroto, moglie di Paolo Giunigi, mancata ai vivi l'8 dicembre 1405. Secondo il Milanesi essa sarebbe da mettere solo nel 1413, anno in cui testimonianze di documenti attestano la presenza di Jacopo a Lucca. Ma pare poco verosimile che Paolo Giunigi, passato in seconde nozze già due anni dopo la morte dell' Ilaria, abbia aspettato otto anni per erigerle un monumento. Anzi, egli lo avrà fatto eseguire subito dopo la sua morte, cioè nel 1406 o nel 1407, e che non ne abbiamo la prova nei suoi libri di conti, in cui egli notò con grande accuratezza tutte le sue spese, si spiega col non esistere più proprio quello dell'anno 1406. Nell'anno 1413 invece, il maestro a Lucca sarà stato occupato col lavoro all'altare nella cappella del Sacramento in San Frediano. Benchè un'epigrafe del Quercia stesso su questa opera rechi la data del 1422, il Cornelius adduce tanti argomenti per l'origine anteriore del 1413 della parte principale superiore dell'altare che d'ora innanzi sarebbe difficile di dubitarne. Quella data posteriore del 1422, invece, si riferisce al compimento dell'opera, interrotta nel 1413 per essere stato il maestro richiamato a Siena pei lavori alla Fonte Gaja; ed appartengono a questo secondo periodo i bassorilievi della predella, che tradiscono manifestamente uno stile diverso dalle statue superiori, e che corrisponde affatto all'evoluzione che si era effettuata nella maniera del maestro, nel periodo dal 1413 al 1422. Il nostro autore non è riuscito a trovare un documento che attestasse in modo esplicito l'allogazione fatta al Quercia della fonte battesimale in San Giovanni a Siena; però il fatto risulta così chiaro da parecchie sentenze contenute in altri documenti non riferibili direttamente all'opera in questione, che non si può mettere in dubbio. Del resto lo stile del lavoro tradisce in modo tagliente lo scalpello del maestro. Ebbe il nostro autore, all'opposto, la buona fortuna di metter la mano su parecchi documenti finora non pubblicati, ma che recano qualche dato interessante su alcuni dei bassorilievi in bronzo, decoranti la vasca del battesimo della fonte di cui trattiamo. S'impara da essi che il bassorilievo dell'Angelo che apparisce a Zaccaria, allogato al Quercia nel 1417, era già presso a poco finito (probabilmente però soltanto in un modello di terracotta) nel 1419, e che soltanto col gettarlo in bronzo si indugiò fino all'anno 1430. E si impara, di più, che il bassorilievo, commesso a Donatello, della Salome danzante davanti ad Erode fu già terminato il 18 agosto 1425, e non come si è supposto finora, solo tre anni dopo. E così con queste date si risolve la questione della priorità di stile fra i due maestri a favore del Quercia, e quella dell'imitazione dello stile dell'uno dalla parte dell'altro in disfavore di Donatello. In ogni modo non si potrà più parlare d'ora innanzi di nessuna dipendenza artistica del Quercia dal grande iniziatore della scultura del Rinascimento.

Passando ora alla seconda parte del nostro libro per rilevarne uno o l'altro dei pregi degli svolgimenti contenutivi, ci piace di accennare, per es., alla comparazione che l'autore a pag. 75 e seg. fa delle statue del Quercia nell'altare di San Frediano con quelle di Donatello e di Ghiberti nelle nicchie di Or San Michele, confronto pel quale le differenze, anzi il contrasto dal punto di vista dello stile fra questi tre maestri vengono dilucidate in modo altrettanto tagliente che spiritoso. Molto minuto e steso con grande amore è il commento del nostro autore sull'opera principale del suo eroe a Siena, sulla Fonte Gaja, di cui purtroppo non sopravanzano se non pochi frammenti ed anche questi in stato di conservazione deplorevole. Ci paiono meritare speciale attenzione le osservazioni argute e fini che il Cornelius, a pag. 96 e seg., emette sui pregi e sulle preferenze, in confronto ad altri scultori contemporanei dello stile dei bassorilievi del Quercia, come anche di quello spiegato negli ornamenti vegetativi dell'opera in discorso. E benchè severo, però giustificato è il verdetto ch'egli si sente costretto a proferire contro la riproduzione dell'opera Querciana per lo scultore Sarrocchi che, come è noto, ne eseguì dal 1858 al 1866 la copia ora esistente sul Campo a Siena; l'artista moderno non ha compreso il genio del suo modello, e ne ha dato una copia di una secchezza e durezza insopportabile, mancante fino al minimo tentativo di compenetrare le forme di vita e di spirito. Non meno ingegnosi sono i confronti che il nostro scrittore, sempre all'occasione del commento delle sculture della Fonte Gaja, costituisce fra il Quercia ed i suoi precursori del Trecento, e con qual fine discernimento egli ritrova e dimostra il nesso, la coerenza della sua arte con quella dei suoi antecessori, come scuopre i punti nei quali essa si rat-

tacca, annoda a quest'ultima, e come chiarisce e fissa i progressi enormi per cui la sorpassa di gran lunga e si afferma come emanazione di nuovi tempi, di un nuovo genio nell'evoluzione dell'arte (pag. 98 a 104).

Questo nuovo indirizzo, molto più ancora che nelle sculture della Fonte Gaja, si appalesa nel bassorilievo dell'Angelo e Zaccaria nella fonte battesimale di S. Giovanni, il primo lavoro del maestro, in cui ogni minima traccia del modo di vedere e concepire proprio allo stile gotico, e che qua e là si tradisce ancora nella Fonte Gaja, ormai appare spenta. Esso segna un gran passo avanti nello sviluppo del temperamento artistico del Quercia, e dà principio a un nuovo periodo di creazione nella vita del maestro, che non finisce che colla sua morte. Nell'apprezzazione che il nostro autore fa di questo lavoro, meritano singolare considerazione le osservazioni (a pag. 110 e seg.), circa il modo di trattare il rilievo che vi si afferma, e circa le sue preferenze in confronto agli analoghi lavori di Donatello e Ghiberti, nella medesima opera d'arte. Venendo poi a parlare dei bassorilievi nella predella dell'altare di S. Frediano, il Cornelius accentua di nuovo il contrasto fra loro e fra le statue dell'ancona propria, spiegato già sopra coll'intervallo di quasi dieci anni, che corre fra l'esecuzione degli uni e delle altre. Egli ne precisa l'importanza coll'essere essi un lavoro concepito e messo a luce tutto in un tratto, e senza quella riflessione che presiedette alla creazione delle altre opere, più ponderate e di maggior lena, del maestro. La facilità ch'essi presentano è il segno dell'alta maestria del loro creatore, e in questo riguardo hanno il pregio eguale a quello dei disegni di un grande artista. In quanto poi al ciborio che sorge dalla fonte battesimale di S. Giovanni, il nostro autore constata che il tipo adoperato per esso dal Quercia fu affatto nuovo, e che in seguito esso trovò risonanza in molti lavori posteriori di simil genere. Del resto l'importanza dell'opera in discorso non consiste nella sua parte architettonica, bensì in quella figurale. Ed analizzando quest'ultima, specialmente le figure dei profeti nelle nicchie della parte principale mediana, il Cornelius le mette in confronto coi tipi di analogo soggetto sulla Porta del Paradiso, confronto che si allarga a un apprezzamento di fine discernimento del carattere artistico di ambedue gli scultori, a disfavore della mera bellezza formale, della mancanza di verità reale, dell'affettazione teatrale del Ghiberti (pag. 124 e seg.).

Con grande particolarità il nostro autore si stende, come naturalmente non poteva fare altrimenti, sull'opera più eminente e ultima del Quercia, le sculture della porta principale di S. Petronio a Bologna (pag. 126 a 157). Dopo aver precisato, fondandosi sui documenti pubblicati dal Gatti, la parte che nella composizione architettonica della porta spetta al Quercia (che, del resto, ne prese il tipo dai modelli che gli si offrivano in simili monumenti di stile gotico), l'autore prende ad analizzare uno per uno i bassorilievi onde sono decorati gli stipiti e il cardinale. Ricchi di osservazioni squisite e giuste sono i relativi svolgimenti, specialmente per quanto spetta al confronto delle diverse maniere in cui il soggetto (storie della Genesi e della giovinezza di Gesù Cristo) tanto prediletto dall'arte figurativa, fu trattato da artisti anteriori e contemporanei (bassorilievi sulla facciata del duomo di Orvieto, affresco del Puccio nel Camposanto di Pisa, rilievi di Andrea Pisano nel campanile di Firenze e del Ghiberti sulla Porta del Paradiso, affreschi del Masaccio e Ucciello nel Carmine ed in Santa Maria Novella). Da questi confronti scaturisce poi la caratterizzazione dei singoli momenti in cui si appalesano il concetto ed il fare propri al nostro maestro, accennando l'autore sempre, come ed in che cosa si distinguono dal modo di vedere e dal trattamento dei soprarricordati suoi antecessori e coetanei (pag. 143 a 149). Molto ingegnosa, p. es., è l'interpretazione della scena della caduta nel peccato (pag. 135), non meno sentito e fino l'accenno alla successione di Michelangelo nel suo concetto della scena dell'espulsione dal paradiso (pag. 136), e al modo psicologicamente tanto vero, con cui il Quercia, il primo e l'unico fra gli artisti anteriori e posteriori, osò raffigurare con mezzi tanto semplici quanto persuasivi, nella storia del sacrifizio di Caino ed Abele, nella figura del primo, l'avvenimento meramente interno dell'odio nascente e del conflitto che ne sta per scaturire; molto penetrante l'analisi comparata fra le tre raffigurazioni del sacrifizio di Abramo del Quercia, del Brunelleschi e del Ghiberti (pag. 142). Ma per mancanza di spazio ci fa mestieri di sorvolare su tante particolarità interessanti profferite dallo scrittore riguardo alle sculture in questione; osserviamo solo ch'egli per la statua di S. Petronio nella lunetta della porta, sulla quale i documenti si fanno affatto muti, non esita di riconoscervi la mano del Quercia, mentre per quella di S. Ambrogio che l'accompagna, non attribuisce a questo se non l'ordinamento generale della figura assegnandone l'ese-

cuzione in particolare a Domenico da Varignana detto l'Aimo. Anche quanto spetta al monumento di Ant. Bentivoglio nel coro di S. Giacomo maggiore, il Cornelius non ammette il fare del Quercia nelle statuine delle virtù e di S. Pietro, mentre pel resto non dubita esserne egli l'autore. In un ultimo capitolo si parla di parecchie opere spurie, come sono le cinque statue in legno di Santi e della Madonna nel coro di S. Martino a Siena, la Sibilla sul pilastro verso la canonica del duomo di Orvieto (che è un'opera documentata del Federighi), e le tre Madonne e un davanti di cassone colle storie di Adamo ed Eva in terracotta, esistenti nel museo di South-Kensington; tutte queste con buone ragioni vengono tolte dal novero dei lavori del Quercia. Ci sarebbe piaciuto di sentire anche l'opinione del nostro autore su alcune statue, che si trovano nelle chiese senesi e di cui una o l'altra non ci pare indegna dello scalpello querciano: come sarebbero l'angelo Gabriele e l'Annunziata nella chiesa del Santuccio e S. Niccolò di Bari, nella sagrestia della chiesa delle Scuole Regie (vicino all' Opera del duomo).

In alcune pagine di conclusione (pag. 175-194), l'autore riassume il risultato delle sue indagini e svolgimenti sul suo eroe, caratterizzando gl'indizi e singolarità essenziali della sua arte, la sua relazione alla scultura antica, all'arte gotica e a quella del quattrocento, e toccando dell'influenza ch'egli esercitò sul genio più grande dell'arte moderna, su Michelangelo. Ma mentre questi, soggiogando colla potente sua individualità tutta l'arte, se la trasse per secoli dietro sulle sue orme, il nostro maestro senza seguaci, senza imitatori, quasi senza discepoli, serio e solingo, perchè non compreso, come tutti i riformatori dell'arte, percorreva la sua orbita. Chi sa come si sarebbe sviluppata la scultura del Quattrocento s'ella avesse preso per sua guida, lui e Donatello, invece di lasciarsi assopire dal quietismo e dall'incanto solo della forma pura, castigata, graziosa. Comunque sia, il Quercia sempre resterà uno dei maggiori genî dell'arte del Rinascimento — e il nostro autore se col suo studio tanto coscienzioso quanto entusiastico, sarà riuscito di comunicare a molti la cognizione e l'amore delle sue opere, si terrà certamente soddisfatto; ritenendo quel risultato il maggior guiderdone delle pene e noie del lavoro consumatovi — giacchè, per chiuderla colla sentenza del Goethe, con cui anch'egli termina il suo bel libro: « Ciò che la storia ci reca di meglio è l'entusiasmo che desta in noi ».

C. de Fabriczy.

Marcel Reymond. **Le buste de Charles VIII par Pollaiuolo (Musée du Bargello) et le tombeau des enfants de Charles VIII (Cath. de Tours).** (Extrait du *Bulletin archéol.*, 1895).

Il busto del Bargello fu attribuito ad Andrea della Robbia.[1] A torto, crede il sig. R.; perchè il suo stile non ha « aucune des qualités fortes et viriles que dénote notre buste ». L'unico artista, che vivesse nel 1494 ed al quale si possa ascrivere il forte lavoro, resta il Pollaiuolo. E il sig. R. crede veramente di ravvisarvi i caratteri di altri ritratti del vigoroso scultore fiorentino: quelli del Giovane patrizio, nello stesso museo, e d'Innocenzo VIII e Sisto IV a S. Pietro.[2] Le ragioni stilistiche sono confortate poi da circostanze notevoli. Intanto il soggiorno del sovrano avventuriero a Roma (più lungo che a Firenze) cade in tempo in cui anche il Pollaiuolo era a Roma; inoltre nella tomba de' figli di Carlo VIII a Tours si osservano « de nombreux caractères dérivant de l'art de Pollaiuolo ». Non solo i soggetti dei bassorilievi sono quelli prediletti da questo, ma è evidente l'intenzione d'imitarne lo stile; anzi uno, Ercole e Anteo, è « une véritable réplique ». Se poi si aggiunge la conformità dell'insieme del monumento con le linee di quelli del P., non parrà del tutto inverosimile che esso stesso fornisse uno schizzo. L'attribuzione a Jean Juste non regge, se si confrontano le opere note. L'A. cita, senza pronunziarsi, l'opinione recentemente espressa, che la parte del monumento che ha stile italiano (le figure dei principi e i quattro angeli sono di stile francese) si debba a Gerolamo da Fiesole, che lavorò al monumento di Francesco II a Nantes.

Paolo Fontana.

[1] L'A. esclude la possibilità che si tratti di lavoro francese.

[2] Il busto è in terracotta, ch'era la materia familiare all'artista, il quale non scolpì mai in marmo.

MISCELLANEA

Notizie concernenti oggetti d'arte, Musei e Gallerie del Regno, ricavate dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione (*Dal luglio 1895 a tutto giugno 1896*). — Interrotta questa rassegna con la fine del primo semestre del 1895 (v. fascicolo settembre-ottobre dell'*Archivio storico dell'Arte,* 1895), accenneremo a sommi capi quanto si riferisce alle notizie contenute nei fascicoli del Bollettino del secondo semestre dell'anno medesimo, per passare poi a quanto concerne il seguente.

Una comunicazione importante contenuta nel numero del 4 luglio è quella della relazione del ministro della pubblica istruzione, on. G. Baccelli, che si riferisce alla istituzione in Roma della Galleria d'arte antica e del Gabinetto nazionale delle stampe e dei disegni. Questa, come si sa, da tempo ormai sta aperta al pubblico nel palazzo già Corsini, venduto al regio Governo, e sede presente della reale Accademia dei Lincei. È composta delle antiche collezioni Corsini, Torlonia ed altre, non che di alcuni affreschi salvati dalla distruzione e di alcuni doni di diversa provenienza.

Nel secondo volume della grande opera delle *Gallerie nazionali italiane,* edita per cura del Ministero della pubblica istruzione, sono prese in esame partitamente queste interessanti raccolte, dal comm. Adolfo Venturi per quanto concerne i quadri e le statue, dal sig. Paolo Kristeller per le stampe, dal sig. Ugo Fleres pei disegni. Il testo poi è accompagnato da buon numero di fotoincisioni della ditta Danesi, riproducenti in modo nitido e preciso i capi più ammirevoli e più rari di ciascuna delle tre raccolte indicate, quali sono una deliziosa tavola di Francesco Francia, un trittico di Fra Gio. Angelico, un ritratto fantastico di Bartolomeo Veneto, uno dell'Holbein, rappresentante il re Enrico VIII d'Inghilterra;[1] fra le stampe, quelle della *Caccia all'orso,* di un anonimo fiorentino del XV secolo, quella dell'*Apparizione della Madonna a S. Bernardo,* del Robetta, molto simile nella composizione al quadro di Filippino Lippi a Firenze ed altre; fra i disegni: un grazioso profilo fiorentino del Quattrocento, una *Incoronazione della Vergine* di D. Ghirlandaio, una testa di Madonna del Frate Bartolomeo, due studi di teste ritenuti del Signorelli, un Cristo alla colonna di fra Sebastiano del Piombo, ecc., ecc.

Sotto la data dell'11 luglio è rammentata la donazione fatta da un Comitato locale, mercè il concorso di molti sottoscrittori nazionali ed esteri, di un busto di bronzo del defunto senatore Giovanni Morelli alla regia Pinacoteca di Brera.

È opera pregevole del prof. Lodovico Pogliaghi e si trova, munita di decoroso ed appropriato piedistallo marmoreo, collocata all'ingresso della Galleria, a canto agli affreschi di scuola lombarda (fig. 2ª).

È un tributo reso giustamente all'uomo che tanto fece pel progresso della scienza dell'arte in genere, e in particolare per una classificazione più razionale ed esatta della Pinacoteca di Brera, la quale per questo rispetto può essere considerata come la raccolta esemplare fra quante esistono nel Regno d'Italia, rimanendovi oramai ben poco da correggere nelle denominazioni del catalogo, come equamente è lecito presumere.

Nel numero dell'8 agosto è annunciato l'acquisto fatto dal Museo archeologico di Milano dei celebri

[1] Come esempio di un'opera che potè essere determinata rispetto all'autore cui appartiene mediante il procedimento rigoroso dal noto all'ignoto (vedasi in proposito il volume citato), diamo riprodotta qui l'unita fig. 1ª.

bassorilievi dell'XII secolo, rappresentanti il ritorno in città dei Milanesi vittoriosi contro l'imperatore Federigo Barbarossa.

Questi bassorilievi, composti di 14 pezzi, che riproducono molte figure con particolari di mura, torri, ecc., esistevano a decorazione della demolita Porta Romana. Infissi di poi sulla facciata della casa su quel Corso, al n. 54, alte ragioni d'interesse patrio, storico ed artistico consigliavano di acquistarli, per prevenire ogni pericolo di vendita e di deperimento, cui potevano essere esposti. Ora si trovano infatti riuniti nel Museo, dove furono trasportati col concorso dell'Ufficio regionale di conservazione dei monumenti in Lombardia. L'onorevole architetto Luca Beltrami, nel fascicolo del dicembre 1895 dell'*Archivio storico lombardo* a pagina 395, ne fa una descrizione particolareggiata, mettendone le misure e lo sviluppo in relazione con la planimetria di Porta Romana, ch'egli aveva scoperto in una raccolta di disegni del secolo scorso. Una accurata illustrazione in fine dello stesso soggetto venne fatta di poi dal cav. Giulio Carotti nell'annuale *Bollettino della Consulta del Museo archeologico* in Milano per l'anno 1895.

FIG. 1ª. - LA VERGINE CUCITRICE, DI GIOVANNI CARIANI

(Nella R. Galleria d'arte antica in Roma. Fotografia Anderson)

— Sotto la data del 17 ottobre è registrata la *Ricognizione delle salme di Giuliano e di Lorenzo di Piero de' Medici* nella sagrestia nuova della chiesa di S. Lorenzo in Firenze e precisamente sotto il

gruppo marmoreo della Vergine col Bambino, di Michelangelo. Ricognizione della quale già ebbero a discorrere a lungo i giornali e che diede luogo alla interessante constatazione che il cranio di Giuliano, perfettamente conservato, porta le traccie di due ampie e profonde scalfitture prodotte da istrumento tagliente, ed altra scalfittura a taglio trasversale, perfettamente netto, si verifica sopra una delle tibie; circostanze queste che si riferiscono senza dubbio alla tragica fine trovata da Giuliano per opera della Congiura de' Pazzi, allorchè fu assassinato in Santa Maria del Fiore nel 1478.

Quanto al progettato ristauro della tela di Lodovico Vivarini nella sagrestia di San Giovanni e Paolo a Venezia, di che è fatto cenno nel Bollettino del 24 ottobre, merita di non essere lasciato in tacere, perchè implicante in sè un'opera la quale condotta ad effetto compitamente rimetterebbe in evidenza una verità storica, messa in forse fallacemente da una impudente falsificazione improntata a quella tela per opera di un tardo ristauratore della tela originale.

In questa, come si sa, è rappresentata sopra un fondo a paesaggio la figura di N. S. nell'atto che procede portandosi la croce sulla spalla. La tela per farla corrispondere ad un riparto della parete, di origine posteriore al dipinto, fu infelicemente ingrandita ai quattro lati e munita di un cartellino di forma inusitatamente grande colla data 1414, data questa assolutamente falsa, e che presa poi per attendibile da certi scrittori, fece nascere la congettura vi fossero stati due Alvise Vivarini, l'uno seniore (e sarebbe stato il pittore della tela accennata), l'altro iuniore, corrispondente a quello generalmente noto. Ora non v'ha dubbio che ove il quadro, ben interessante per sè stesso, venisse ripristinato abilmente nella sua condizione primitiva, cioè rimpicciolito e deterso degl'imbratti che lo deturpano, si manifesterebbe chiaramente quale opera del pittore che conosciamo come uno dei padri della pittura veneta del Quattrocento, ma che nel 1414 probabilmente non era per anco nato, e cadrebbe da sè come affatto infondata l'opinione che fosse esistito e avesse lavorato sul principio del secolo altro pittore dello stesso nome.

— Nel fascicolo seguente troviamo registrata, per parte del Ministero, l'approvazione dei lavori di ristauro della chiesa di Santa Maria delle Grazie iniziati sotto la direzione dell'architetto Beltrami, per la spesa di L. 32,000, di cui 16,000 a carico della fabbriceria di quella chiesa. A quanti desiderano informarsi partitamente intorno ai lavori che si sono venuti compiendo intorno a quell'insigne edificio, al quale si annette il nome immortale di Bramante, è da raccomandare la lettura

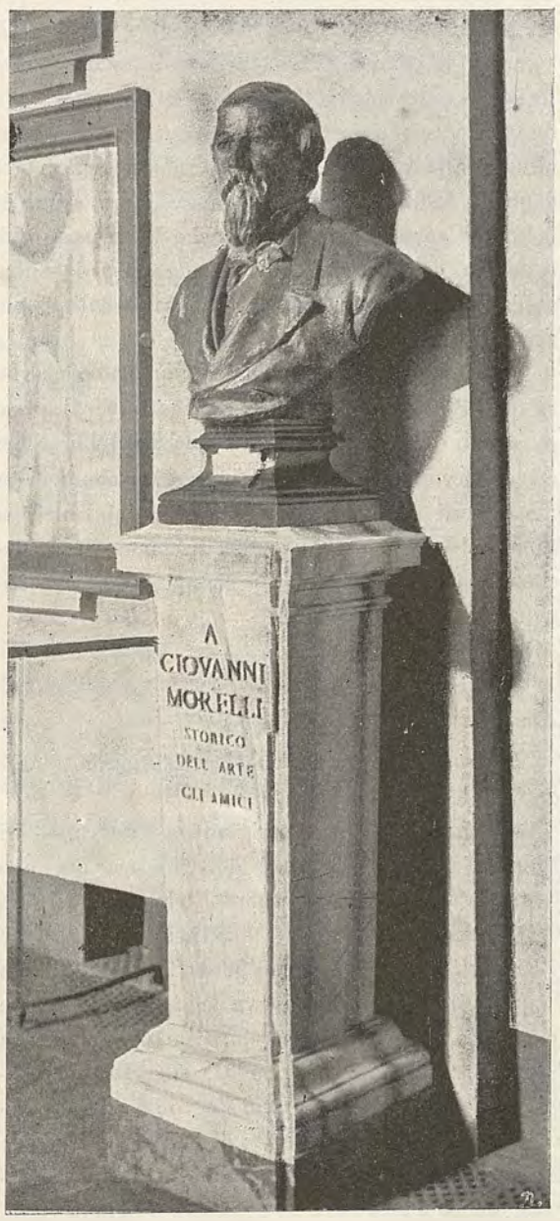


Fig. 2ª. - Busto del senatore Giovanni Morelli di Lodovico Pogliaghi
(Nella R. Pinacoteca di Brera in Milano. Fotografia L. Dubray)

delle relazioni accurate, contenute nelle annuali pubblicazioni dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia.

— Sotto la stessa rubrica della *conservazione e ristauro dei monumenti* viene avvertito, nel bollettino del 5 dicembre, essere stati condotti a termine i lavori di robustamento dell'arco di Traiano a Be-

nevento, per la somma vincolata di L. 9793.37. Si tratta della cosidetta Porta aurea, che fu eretta come arco di trionfo a commemorare i successi guerreschi dell'imperatore e il ristabilimento della Via Appia (a. 114 dell'èra volgare), uno dei più bei monumenti dell'Italia meridionale, alto m. 15 e mezzo, il vano dell'arco largo 8 e mezzo; il materiale marmo pario; l'attica e le superfici delle due facciate ricoperti di bassorilievi con soggetti allusivi alla vita di Traiano, in modo somigliante a quello tenuto nell'arco di Tito a Roma, a norma del quale apparisce foggiata anche la forma architettonica della costruzione. L'epigrafe nel centro dell'attico è una dedica del Senato e del popolo romano « *Fortissimo Principi* ».

Non ometteremo da ultimo per quanto concerne l'annata 1895 di segnalare l'atto cortese col quale un erudito forestiero, il dott. Paolo Kristeller, dopo essersi occupato a lungo del riordinamento della raccolta di stampe della Biblioteca dei Lincei a Roma, si compiacque di offrire in dono alla medesima una notevole serie di stampe di sua pertinenza.

Anno 1896.

Primo trimestre.

2 Gennaio: sotto la rubrica: *Antichità e belle arti,* si legge:

« Opere di Pietro Torrigiano a Londra. — Di Pietro Torrigiano, scultore del Cinquecento, non resta in Italia che il ricordo tramandatoci dal Cellini nell'*Autobiografia* e da Giorgio Vasari nelle *Vite degli artisti.* Andarono perduti gli stucchi con i quali il Torrigiano aveva adornato la Torre Borgia in Castel Sant'Angelo. Rimangono però a Westminster Abbey di Londra, sfuggite per singolare fortuna alla barbarie degl'iconoclasti puritani, la tomba di Margherita di Richmond e quella di Enrico VII, adorne di bronzi e marmi bellissimi, opere autentiche di Pietro Torrigiano. Ora, questo Ministero pel tramite di quello degli esteri ha ottenuto dal Governo inglese di avere un calco della tomba della duchessa di Richmond, che sarà eseguita dalla ditta Cantoni ».

— Pietro Torrigiano, scultore fiorentino, nacque nel 1472, morì nel 1528. Giovinetto frequentò la scuola di artisti tenuta da Lorenzo il Magnifico nel rinomato suo giardino in sulla piazza di San Marco a Firenze. Il Vasari, non meno che il Cellini, ce lo dipingono come carattere collerico e superbo: « Era quest'uomo di bellissima forma, audacissimo, osserva il Cellini, aveva più aria di gran soldato che di scultore, massimo a' suoi mirabili gesti ed alla sua sonora voce, con un aggrottar di ciglia, atto a spaventare ogni uomo da qualche cosa; ed ogni giorno ragionava delle sue braverie, ecc. ».

Il suo nome poi è conosciuto più che per altro per l'aneddoto che di lui racconta il Vasari riferentesi al formidabile pugno che il Torrigiano diede sul naso a Michelangelo, essendo venuto alle mani con lui che da tempo odiava ed invidiava, per cui il suo grande rivale rimase deformato per sempre.

Il sepolcro di Enrico VII d'Inghilterra, la sua opera maggiore, fu terminata nel 1519 e gli fu pagata 1500 lire. Esso è composto di un'arca di marmo nero, ossia di pietra di paragone su cui è adagiata la reale coppia in bronzo. La base è ornata di parecchi bassorilievi e statue di santi. Il tutto di buon lavoro, rammenta principalmente lo stile di Andrea Sansovino.

Il monumento di Margherita di Richmond, madre di Enrico VII, è nella cappella attigua e porge somiglianza di stile con quello del re.

Inoltre è attribuita allo stesso autore la sepoltura del dott. Young nella cappella di Chancery Lane a Londra, come nota il Perkins ne' suoi *Tuscan Sculptors.*

Da ultimo Pietro Torrigiano passò in Ispagna e vi fece alcune opere di scultura. Nel Museo di Siviglia vedesi tuttora una sua statua di un S. Girolamo, fatta per la chiesa dei Gerolomini, e forse è pure sua quivi una Madonna col Putto in terracotta.

9 Gennaio: « Il sacerdote Vincenzo Catera ha donato al R. Museo archeologico di Siracusa due codici cartacei della fine del xvi e del principio del xvii secolo, contenenti un gran numero di studi anatomici di figura, di costumi, ed anche di vaste composizioni (nudi, putti, Madonne, angeli, santi, ecc.) dovuti alla mano del pittore Filippo Paladino, fiorentino, che passò i suoi ultimi anni in Sicilia († 1614) lavorando a Siracusa, Palermo, Catania e Mazzarino. I due codici contengono rispettivamente fogli 127 e 90, tutti disegnati, ed in uno si conserva ancora la firma dell'autore ».

Di questo pittore, che deve essere stato scolaro del Poccetti, fa menzione il Lanzi nella sua *Storia pittorica* (vol. I, 293), rammentando un suo quadro di un S. Giov. decollato in Firenze, non privo di merito, da lui veduto nella chiesa di S. Jacopo a

Corbolini. « In Milano, soggiunge, fu reo di non so qual disordine, e fuggito in Roma ed accolto dal principe Colonna, perchè quivi non era abbastanza sicuro, si ricoverò in Sicilia nel feudo di quella famiglia, o sia in Mazzarino; nel qual paese e in Siracusa e in Palermo e in Catania e altrove lasciò opere di bella grazia e di bel colore; spesso però ammanierato, difetto da cui non va esente la pittura citata in Firenze ».

26 Marzo: Venezia - Regie Gallerie.

— Il cav. Michelangelo Guggenheim ha donato a quelle Gallerie quattro disegni di G. B. Tiepolo ed un dipinto da altare di Carlo Ridolfi, firmato *Rodulphus Eques, anno 1656.* Due di detti disegni sono firmati.

Il quadro poi rappresenta in alto la Trinità e in basso la Madonna con Santa Caterina e Santa Maria Maddalena, la quale arreca ad un frate l'immagine di S. Domenico.

Carlo Ridolfi, nato a Lonigo presso Vicenza nel 1594, morto nel 1658, è più noto come scrittore che come pittore. A lui infatti devesi l'opera intitolata: *Le maraviglie dell'arte della pittura, ovvero delle Vite de' pittori veneti.* Fra i suoi dipinti viene dal Lanzi citata come particolarmente encomiata una sua *Visitazione* rappresentata per la chiesa di Ognissanti in Venezia.

27 Febbraio: « Constatando che sotto il Governo austriaco era stata data una mano di bianco al cortile n. 1 della caserma di Santa Giustina, il quale nelle antiche cronache del monastero è indicato come dipinto a fresco dal Parentino, dal Campagnola e da Gerolamo del Santo, furono fatti assaggi e questi condussero alla scoperta di affreschi pregevoli del Parentino, che quantunque molto sciupati da martellate, quel tanto che ne resta è di tale finezza ed importanza artistica, da meritare di essere conservato.

— « L'esecuzione ne fu affidata al restauratore signor Antonio Bertolli ».

È a questo cortile, che alluse senza alcun dubbio Marc'Antonio Michiel, l'autore della *Notizia di opere di disegno,* là dove cita *in Santa Giustina, l'inclaustro segondo, che contiene l'istoria di San Benedeto,* soggiungendo che *fu de man de Lorenzo da Parenzo, che poi diventò Eremita.* Nel commento a questa notizia (ediz. Zanichelli del 1884), per verità vien notato, che già erano stati trovati alcuni frammenti di dette pitture, rivelanti un artefice di poco conto.

— A proposito di acquisti di opere d'arte per la Galleria nazionale d'arte moderna in Roma, vuolsi rilevare quello del « Cristo nel deserto » di Domenico Morelli (ch'ebbe a figurare all'Esposizione di Venezia nel 1895), per L. 13,200.

Anno 1896.

Secondo trimestre.

9 Aprile: Come variante se non altro nel genere delle comunicazioni elencate sotto l'intestazione di: *Antichità e belle arti,* merita di essere ricordata la seguente, per la quale i due Ministeri della pubblica istruzione e dell'agricoltura vengono a darsi la mano fraternamente nell'intento di mandare ad effetto un provvedimento, il quale bene attuato, non potrà che essere lodato.

« Flora dei monumenti.

S. E. il ministro ha approvato le proposte elaborato dall'ispettore architetto Giacomo Boni pel rimboschimento della Via Latina, dell'Appia antica e dei più importanti ruderi monumentali romani.

Tali proposte mirano a più scopi; cioè a quello di proteggere i ruderi con graminacee a radichette intrecciantisi; a quello di animare con una nota di colore, fresco e trasparente, le fiere tonalità improntate dai secoli sulle antiche murature; a quello di ricostituire accanto ai monumenti la flora prediletta degli antichi (rappresentata nei *viridaria* del 1° secolo della villa di Livia), estirpandone le ortiche, i rovi e le altre piante inospitali e dannose.

Furono intavolate trattative col Ministero di agricoltura, industria e commercio e con la direzione dell'Istituto botanico di Roma, per attuare i progettati rimboschimenti.

Furono già offerte liberalmente varie partite di arbusti ornamentali, di rampicanti e di semi. Il nome dei donatori verrà pubblicato nel *Bollettino* ».

— Nei numeri seguenti trovansi infatti riportati i nomi di parecchi donatori privati di buona copia di piante appropriate all'uopo, come sarebbero certe qualità speciali di anemoni rosso-cupe, i leandri, le clematis, le lonicere, i melograni, i rosai, i viburni, il lauro, il pino, il cipresso, l'arbuto, il nardo, la ginestra, la dafne, la palma, e via dicendo.

11 Giugno: « Milano - Museo Archeologico. — Fu autorizzato l'acquisto di un grande medaglione lombardo del secolo xv, in onore di Giovanni Bossi, patrizio milanese, morto nel 1492. È in pietra d'Angera; ha il diametro di contimetri 50 e nella fascia circolare porta incisa l'iscrizione:

Joanni Bossio genitori
optimo med. pater

Reca l'effigie del Bossi, di fattura larga ed energica, tra le iniziali M. P. (*memoriae* o *memoriam posuit*) ».

18 Giugno: Contiene le norme stabilite per tutelare l'integrità degli oggetti destinati ad essere mandati alla esposizione di oggetti sacri antichi tenutasi ad Orvieto nell'autunno scorso in occasione del XV Congresso eucaristico. Il regio Ministero concedendo il *nulla osta* alle varie diocesi del regno per l'invio di metalli sacri e paramenti sacerdotali antichi volle condizionata la concessione alla osservanza di convenienti misure di cautela.

Rimandando quanti desiderano essere informati partitamente intorno a questa importante esposizione all'articolo pubblicato in proposito in questo stesso periodico dal sig. Emil Bertaux (fasc. VI dell'anno 1896) — acciò si veda quanta ammirazione essa abbia suscitato anche all'estero — ci piace di riprodurre qui tradotte le parole d'introduzione che in una *lettera dall'Italia,* riflettente appunto l'*Esposizione di arte religiosa ad Orvieto,* trovansi riportate nella *Gazette des Beaux-Arts* del dicembre 1896, autore il signor Andrea Pératé.

— « Orvieto, l'antica cittadella papale, che domina dall'alto della sua piattaforma lo stradale da Firenze a Roma e il corso del biondo Tevere, ha testè celebrato, nello scorso ottobre, delle feste pie e splendide. Il Congresso eucaristico aperto il 5 settembre ebbe a riunire fra le sue anguste e oscure pareti delle migliaia di pellegrini; l'immenso duomo che sorse dal suolo con la sua facciata da oreficeria per celebrare l'Ostia insanguinata di Bolsena, ora ristaurata, s'empiè di canti, d'incensi e di fiori e il reliquiario del Corporale, il più bello d'Italia e del mondo, attraversò lentamente le vie, come nei secoli di religione. Nello stesso tempo veniva inaugurata una esposizione, che se fosse stata meglio vantata avrebbe fatto accorrere a frotte i dotti e gli artisti: accolta incomparabile di tesori di chiese, generosamente prestati. Da ogni parte le chiese d'Italia avevano risposto all'appello del Comitato, il presidente del quale, l'egregio signor Luigi Fumi è ben conosciuto da quanti si occupano di erudizione artistica. Con una erudizione, con un zelo, con un tatto mirabili il suddetto aveva disposto nella unica e vasta sala del palazzo dei Papi le quaranta vetrine dove risplendettero i velluti, i ricami, gli smalti, gli avori ».

E più avanti, prima d'inoltrarsi in un esame particolareggiato, accenna in modo riassuntivo alle città che più efficacemente vi presero parte:

« Gli invii, veramente prodighi, dei venerandi Capitoli del Vaticano e del Laterano occupavano, insieme al tesoro d'Orvieto, il posto d'onore nella sala dell'Esposizione, dove si trovavano rappresentate le più piccole e più remote città d'Italia, poichè Otranto, Patti, Gallipoli, Molfetta, Terlizzi, Bitonto, Cosenza, Reggio vi avevano le loro vetrine o parti di vetrine, non meno che Torino, Siena o Perugia; la Sicilia, con Trapani, la Sardegna pur anco, con Cagliari, avevano esposto degli indumenti liturgici tutt'altro che spregevoli. Ma la parte più interessante apparteneva all'Umbria. E in vero è incredibile quali meraviglie di oreficeria e di ricami si celano in codeste piccole città rannicchiate fra le querce e gli olivi; l'oreficeria in ispecie, co' suoi calici e le sue croci smaltate, spesso segnati e datati, potrebbe tenere il campo di un capitolo intero in una storia dell'arte italiana ».

G. F.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

Domenico Gnoli, *Direttore responsabile*

Roma - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-a.

GIOVANNI MORELLI E LA CRITICA MODERNA

A PROPOSITO DELLA NUOVA EDIZIONE ITALIANA DELLE SUE OPERE

Della pittura italiana. Studi storico-critici di Gio. Morelli (Ivan Lermolieff). — *Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma.* Prima edizione italiana, preceduta dalla biografia dell'autore, e illustrata da 81 incisioni. Milano, fratelli Treves, editori, 1897.

I. Idee generali.

Chi fra noi si sia applicato a leggere e a meditare il capitolo intitolato: *Concetto fondamentale e metodo,* nella nuova edizione italiana degli studi storico-critici di Giovanni Morelli, potrà facilmente nascere il dubbio se non sia un pleonasmo l'epiteto di moderna, aggiunto alla parola critica, intesa nel suo proprio e vero senso, tanto apparisce originale e nuovo quello che lo scrittore va ragionando entro la sfera dell'argomento da lui preso a trattare. La critica infatti, intesa in questo senso, è per sè stessa moderna, dappoichè il modo di considerare le cose e i loro rapporti fra loro, quale si teneva in altri tempi, differisce troppo da quello al quale ci ha condotti il nostro rimpianto concittadino col suo modo di procedere eminentemente pratico e preciso. Laonde noi possiamo rallegrarci che per sua iniziativa sia stato rivendicato al nostro paese il vanto di avere rialzato il suo prestigio anche in questo campo della cultura nazionale.

E in vero, quando si consideri che l'Italia ha servito da faro alle altre nazioni per illuminarle coi più nobili esempi nella cultura dell'arte, non era altrettanto desiderabile, quanto naturale, che in tempi positivi, quali i nostri, sorgesse qualcuno ad esaminare scientificamente questo lato glorioso della vita nazionale? Mentre la critica già si è impossessata di ogni ramo dell'umano sapere, era equo che trovasse la sua applicazione anche nello studio dell'arte, ossia delle sue svariate e splendide manifestazioni. Ma come avviene spesso che colui il quale è più favorito dalle benedizioni del cielo non è quello che maggiormente ne sappia apprezzare il valore, così è accaduto che noi ci siamo lasciati vincere dagli stranieri nell'amore e nel fervore dello studio dei nostri tesori artistici. Perchè poi il Morelli, quasi immedesimandosi coi nostri vicini d'oltremonte, siasi servito della lingua tedesca per esporre i suoi pensieri, è chiaro e ormai abbastanza noto. Siccome nella sua critica egli prende di mira principalmente i letterati tedeschi, così essendo pratico della loro lingua quasi al pari della propria, trovò opportuno di ricorrere alla medesima. La ricchezza della lingua

tedesca d'altronde non poteva che tornare favorevole al suo genere di discussione, rispetto al quale egli ben sapeva che avrebbe trovato un pubblico disposto ad ascoltarlo, molto più numeroso in Germania che non fra noi.

Se non che noi non crediamo di andare errati nel ritenere che sia giunto il tempo in cui gli si debba schiudere un pubblico anche fra i nostri connazionali ai quali non è famigliare la lingua tedesca, ora che per cura degli editori, fratelli Treves, è uscita l'edizione italiana della parte essenziale de' suoi scritti e da dover maggiormente interessare gli studiosi italiani, come quella che prendendo per punto di partenza l'esame delle Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma, gli dà campo ad esporre le sue vedute generali sull'arte e su tanti particolari di rilievo che riguardano gli artisti delle diverse nostre scuole, considerati ciascuno da sè, come pure nel loro concatenamento.

Nel capitolo accennato, che si può considerare come una introduzione generale alle opere del Morelli, egli si sforza di dimostrare quanto sia necessario, a chiunque intenda occuparsi seriamente dello studio dell'arte ed acquistarvi cognizione di causa, il dare opera a rendersi padrone della soggetta materia, prendendola ad esaminare con serietà, sì da rilevarne i tratti particolari più salienti e più costanti, e imparando quindi a formarsi in proposito dei criteri propri.

Smascherando la indifferenza e la superficialità colla quale venne fin qui, e viene tuttora, trattato questo studio dagli estetici, dai così detti storiografi ed anche da gran parte di coloro che sono preposti alla direzione delle istituzioni pubbliche, egli mette in guardia contro la facilità colla quale si vanno formando spesso dei giudizi fallaci, attenendosi sia alla semplice tradizione, sia alle impressioni generiche, verificate nelle opere d'arte, sia giurando sulla infallibilità dei documenti, quali vengono forniti, vuoi dalle carte degli archivi, vuoi dalle iscrizioni e dai cartellini apposti alle opere stesse. E nel mentre ragiona di tutte queste cose in forma di un dialogo immaginato fra un giovane russo, che si qualifica di poi per l'autore dei Saggi critici, e un vecchio italiano dalla mente arguta e sensata, ne approfitta per raccomandare ed inculcare alla nuova generazione la via che deve battere per uscire dalle pastoie convenzionali fin qui prevalenti, seguendo invece un indirizzo più pratico, basato essenzialmente sulla osservazione diretta dei monumenti e sulla esperienza che si acquista mercè una continua ed amorosa applicazione a siffatto ordine di cose. Ammiratore egli stesso della gran mente di Leonardo da Vinci, ch'egli, a suo tempo, riescì a comprendere come artista, crediamo, meglio di chi si sia, si compiace a rammentare i suoi aforismi, le sue sentenze, quando gli vengono a taglio, come quando, perorando lo studio diretto delle opere d'arte, invoca quanto sta espresso da quel grande saggio colla esortazione, scorretta nella sintassi, ma profonda nel concetto: *Fuggi i precetti di quegli speculatori che le loro ragioni non sono confermate dall'esperienza,* o quando volendo capacitare i giovani che *ogni studio richiede tempo e fatica, e che i beni maggiori non ci vengono donati dagli Dei, ma noi dobbiamo meritarceli cogli sforzi e colle privazioni d'ogni maniera,* ribadisce il suo dire con l'esclamazione di Leonardo: *Tu, o Dio, ci vendi tutti li beni per prezzo di fatica.*

La novità del suo indirizzo si rivela pure nella prontezza colla quale egli man mano che espone gli argomenti della sua teoria ne conferma l'attendibilità con esempi particolareggiati, che sa ricavare dal tesoro della sua esperienza. Della quale cosa seppero tener conto i nuovi editori, fratelli Treves, aumentando notevolmente il numero delle illustrazioni grafiche e scegliendo all'uopo nuovi modelli fotografici da riprodurre, attinenti a soggetti accennati nel testo, atti a fornire allo studioso l'immagine sensibile delle correzioni che la critica, auspice il Morelli, suggerisce di fronte ai pregiudizi derivati dalle false premesse accettate anteriormente. Simili esemplificazioni grafiche si sarebbero potute estendere, volendo, vie maggiormente, e noi per addurne una che non comparisce nel volume ci compiacciamo di sottoporre all'esame del lettore come uno degli esempi addotti di errori commessi per un affidamento troppo esclusivo alla impressione generica quella che viene offerta da una tavola appartenente alla Pinacoteca comunale Malaspina di Pavia, dove evidentemente i caratteri specifici di un'opera

del Correggio, riconosciuti dal Morelli, erano stati equivocati con quelli, oggi ravvisati come ben differenti, di un Francesco Francia (fig. 1ª). Così, a riprova della fallacia di una cieca fede nei documenti, vogliamo porgere in una seconda figura il facsimile di una interessante tavola d'altare esistente a Brescia, la quale viene sempre additata quivi per opera indubitata di Fra Giovanni Angelico, col quale in realtà non ha nulla a che fare, mentre i tipi, le forme e sin anco le qualità delle parti accessorie accennano, come ben vide il critico, al vetusto Jacopo, padre dei fratelli Giovanni e Gentile Bellini, invalidando per sè stesse e sbugiardando la testimonianza del preteso documento scritto conservato sopra luogo.

Quanto a esempi di opere battezzate in base a cartellini falsi o alterati, un discreto numero ne potrebbe fornire, fra altre, la Galleria Lochis a Bergamo. Questi cartellini si palesano come bugiardi, perchè in opposizione coll'aspetto delle opere medesime, come avviene, per es., con certa Madonna della prima maniera del milanese Ambrogio Borgognone, munita della falsa segnatura di Bernardo Zenale (fig. 3ª). Ora, a onor del vero, la Direzione della Galleria di Bergamo si è presa cura di correggere l'attribuzione sotto il quadro, ma agirebbe vie più saviamente se volesse intraprendere a sottoporre ad un esame accurato altri cartellini sospetti, facendoli cancellare dove del caso e rimovendo in tal modo ogni insidia tesa alla buona fede degli osservatori e degli studiosi.

*
* *

Non è nostro intendimento di passare in rassegna qui in modo particolareggiato quanto il Morelli viene indicando di nuovo nel libro che abbiamo sott'occhio. Vorremmo bensì, in primo luogo, porre in rilievo gli argomenti più importanti da lui trattati e i relativi quesiti ch'egli si era proposto di risolvere, cercando di rammentare i casi frequenti nei quali il suo spirito arguto e penetrante ebbe a cogliere nel segno, senza ommettere poi di contrapporne altri nei quali egli, cedendo alla sua volta alla imperfezione della umana natura e ad inerenti prevenzioni, si trovò indotto a pronunciare taluni giudizi che crediamo debbano essere riveduti e modificati, perchè non consentanei a quanto lo stesso metodo critico da lui iniziato (e che pertanto rimarrà sempre suo vanto speciale) ha potuto determinare ulteriormente.

II. Novità acquisite.

In complesso basterebbe intraprendere un confronto fra le condizioni in che si trovava la scienza dell'arte prima della divulgazione delle dottrine morelliane e il punto a cui la seppe condurre egli, per riconoscere la portata del progresso effettuatosi e in via di effettuarsi tuttora. Il critico stesso poi, conscio della sua vocazione per la missione innovatrice ch'egli s'era assunta entro la sua sfera, si propose, come avverte nel proemio alla sua opera, di adottare come segno materiale, inteso ad indicare le sue attribuzioni originali, una croce da apporsi ogni volta accanto all'enunciato di dette sue attribuzioni delle opere d'arte. « In questo modo, egli soggiunge, il lettore sa con chi ha da fare, e se il tempo dimostrerà erroneo il battesimo, il rimprovero deve esser fatto a me e non pesare su alcun altro; se invece è dimostrato giusto e attendibile, deve anche a me solo, cioè al metodo sperimentale da me raccomandato, venirne il merito ».

Vediamo dunque in primo luogo quali siano le principali manifestazioni del sano colpo d'occhio del critico a lui suggerite dall'esame delle due grandi Gallerie principesche di Roma, cui è consacrata la nuova edizione italiana delle sue opere.

Fig. 1. - SACRA FAMIGLIA DEL CORREGGIO

già attribuita al Beato Angelico, in Sant'Alessandro a Brescia

(Fotografia L. Dubray)

Fig. 2. – L'ANNUNCIAZIONE

attribuita al Beato Angelico, in Sant'Alessandro a Brescia

(Fotografia Anderson)

Fig. 3. - MADONNA COL BAMBINO

già attribuita a B. Zenale, nella Galleria Lochis a Bergamo

(Fotografia Lotze)

*
* *

Rivolgendo la sua attenzione ai maestri toscani, eccolo di fronte senz'altro ad un artista eminente qual'è il Botticelli. Quando sostiene in proposito che in Roma, all'infuori degli affreschi della Cappella Sistina e di un quadro di proprietà Chigi, non ravvisa altra *opera autentica di questo energico fiorentino,* egli dà prova della capacità di discernimento del suo spirito, la quale via via si rivela in molti altri esempi, ed ha il pregio di avere servito a quanti si applicano con serietà e buone disposizioni naturali a siffatti studi, di formarsi dei criteri propri per distinguere il grano dal loglio in tanti altri casi, e a seguirlo nel caso concreto e consentire con lui, se non altro nell'essenziale di quanto egli va esponendo là dove formula una lista di opere ch'egli, quasi sempre pel primo, ebbe a respingere dal novero di quelle derivate direttamente dalla mente e dalla mano del maestro.

Dov'è riescito a rievocare l'immagine di un pittore, che per quanto d'ordine secondario pure riesce interessante per le sue attinenze con parecchi altri artisti maggiori del suo tempo, si è, a proposito dell'Ubertini, detto il Bachiacca, di cui egli rintraccia ed enumera le opere fino al suo tempo celate sotto nomi di autori altosonanti, come Raffaello, Giulio Romano, Michelangelo, Andrea del Sarto e financo Alberto Durer, al quale veniva attribuita la tavola che può considerarsi il capolavoro del Bachiacca, quella cioè a dire del popolo d'Israele assetato, al quale Mosè fa scaturire l'acqua colla verga; quadro che opportunamente si vede riprodotto nel volume.

Poche pagine più in là troviamo messi a riscontro fra loro, bene zincotipati, il ritratto di Maddalena Doni com'è dipinto in una tavola di Galleria Borghese e il disegno di Raffaello conservato al Louvre, mentre il testo accenna che dal nostro autore ebbe a partire il primo suggerimento di togliere quel dipinto, studiato sul disegno, allo *stile del Perugino* per restituirlo invece ad un artista di scuola fiorentina, come ben lo indica d'altronde la tecnica ed ogni altro particolare dell'opera.

E se furono finora troppo facilmente scambiati fra loro dei pittori, quali Mariotto Albertinelli e Fra Bartolomeo, perchè talvolta lavorarono insieme, quantunque di carattere personale alquanto diverso l'uno dall'altro, non è stato forse il Morelli a fare il primo passo su questa via, insegnandoci, fra altro, che sono del primo nominato e non d'altri tanto il delizioso piccolo trittico del Museo Poldi Pezzoli (questo pure raffigurato nel libro), quanto la Madonnina col Putto della Galleria del Seminario di Venezia, quivi ancora additata quale opera di Fra Bartolomeo, e così pure le due figure di Santa Caterina e Santa Maria Maddalena nella Galleria comunale di Siena, egualmente scambiate, « mentre al contrario un lavoro giovanile di Bartolomeo della Porta, il *Noli me tangere* del Louvre, n. 17 (ora n. 1115), passa per opera dell'Albertinelli? » (fig. 4ª). È contraria all'evidenza poi, risultante dalla purezza dell'opera giovanile, la supposizione esternata dal signor Lafenestre nel suo Catalogo ragionato del Louvre, che questo quadro avesse potuto essere stato eseguito durante l'associazione di Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli, fra il 1509 e il 1512. Tutto invece induce a credere che vada riportato a una data più arretrata, cioè ai primi del 1500, ch'è quanto dire ai tempi del suo *San Bernardo che vede apparire la Madonna* (nella Galleria dell'Accademia fiorentina) e del tondo del marchese Emilio Visconti Venosta.

Più in là troviamo nella edizione italiana del Morelli due altre tavole spettanti alla Galleria Borghese, le quali ci rammentano che a lui risale l'iniziativa del cambiamento adottato nella loro classificazione, e sono quelle di un cardinale, già tenute nel novero delle produzioni di Raffaello (al nome del quale egli sostituì quello corretto del Pontormo, generalmente accettato), e quello del preteso Cesare Borgia, di cui la stampa si è occupata ripetutamente, per essere passato in possesso del barone di Rothschild a Parigi quale opera dell'Urbinate stesso, là dove il critico per eccellenza, con sensate ragioni, nega la determinazione tanto del rappresentato quanto del rappresentante, mostrando come si qualifichi il primo

Fig. 4. - NOLI ME TANGERE, DI FRA BARTOLOMEO

(Al Louvre)

per un personaggio di tempo ben più progredito di quello del duca Valentino, e il secondo, v. a. d. l'autore, di conseguenza pure posteriore ed anche di scuola affatto differente, ossia vicino ad Angelo Bronzino.

Quanto ad un terzo ritratto, riprodotto nel libro accennato a pag. 136, noi dividiamo l'opinione espressa da Adolfo Venturi nel suo grazioso Catalogo della Galleria Borghese, del 1893, là dove egli nega che la persona quivi rappresentata possa essere Bernardino Pinturicchio, ma crediamo invece che non istia in suo favore la congettura che fosse stato dipinto dal Pinturicchio, trovando degne di considerazione le riflessioni che fa il Morelli stesso in proposito, là dove si oppone all'attribuzione ad altro pittore umbro, v. a. d. a Pietro Perugino, proposta dal Mündler (e ufficialmente accolta nel nuovo Catalogo), esprimendosi nei termini seguenti per rivendicare propriamente a Raffaello detto ritratto: « La capigliatura è ordinata con sentimento affatto raffaellesco, e colla grazia a lui propria, gli occhi hanno una vivacità, uno splendore che difetta per lo più nelle teste del Perugino; il naso e la bocca inoltre sono più poderosamente modellati di quello che sogliono essere nei ritratti del Perugino (e tanto più del Pinturicchio). In fine la lucentezza delle carni è tutta propria dell'Urbinate. In proposito vorrei esortare i miei amici a confrontare questo ritratto coll'una e coll'altra delle teste degli Apostoli nell'*Incoronazione della Madonna* di Raffaello, della Pinacoteca Vaticana ».

Una novità importante inaugurata negli studi del Morelli in genere è l'attenzione che egli pone, e raccomanda a' suoi amici, nell'assidua osservazione dei disegni dei maestri antichi, dappoichè in essi si rivela nel modo più diretto l'animo loro, il loro ingegno creativo. Nel capitolo dedicato a Perino del Vaga egli, scostandosi arditamente dalle opinioni tradizionali, toglie a Raffaello, per rendere al suo scolaro, ben parecchi disegni, e così facendo rende ragione effettivamente del come si sia tanto abusato in tutte le raccolte di disegni del nome del massimo artista e come in realtà tutto il materiale a lui attribuito, che non avrebbe potuto compiere se avesse campato cento anni, si potrebbe suddividere in tre categorie, quali sarebbero quella (in ultima analisi assai limitata) delle cose genuine sue, quella degli scolari e degli imitatori suoi, in fine quella delle contraffazioni.

Un altro campo vastissimo nel quale si sono aperti nuovi orizzonti, non senza che v'abbia avuto grande merito il nostro critico, si è quello che aspetta bensì ulteriori schiarimenti e che concerne l'arte del disegno e della pittura in Lombardia. Se in proposito sono geniali le sue vedute intorno ad un pittore di talento quale il Sodoma, non sono meno ingegnose ed istruttive quelle che si riferiscono a Gian Pietrino, al Boltraffio, a Marco d'Oggiono, a Cesare da Sesto e via dicendo. Le quali poi non potevano fare a meno di mettere capo per parte dell'estetico ad alcune osservazioni sul sommo maestro Leonardo da Vinci e a suscitare il suo sdegno per il torto inflitto a tant'uomo col rappresentarlo, come da altri venne fatto, autore di opere affatto indegne di lui.

Un pittore, essenzialmente ritrattista, ch'egli ha richiamato in vita, mentre era stato fin qui interamente dimenticato, si è Ambrogio de Predis. Si sa che via fu tenuta dal M. per riescire nell'intento. Prendendo per punto di partenza il ritratto in profilo dell'imperatore Massimiliano I di Germania, ora esposto nella Galleria imperiale di Vienna, dopo sfatato il giudizio del Cavalcaselle che lo dava ad Ambrogio Borgognone e quello del Nagler che ne faceva un Ambrogio Bevilacqua, dopo avere constatato che la segnatura autentica ond'è marcato non poteva alludere ad altri se non ad Ambrogio de Predis, milanese, sottopose il quadro stesso ad un attento esame, rilevandone i tratti distintivi in modo che servirono poi a lui e ad altri a rintracciare una serie d'altri ritratti da aggiudicarsi allo stesso autore. Senza voler sostenere ch'egli in questo capitolo abbia colto nel segno in tutto e per tutto quello ch'egli v'indica, rimarrà, crediamo, un fatto incontrovertibilmente acquisito per la scienza dell'arte il razionale discernimento di quello che spetta ad un autore d'un ordine inferiore ed un sovrano ingegno, quale quello di Leonardo da Vinci, il quale come aquila s'innalza sopra tanti artisti che non sono che mediocrità a suo confronto.

Del quale discernimento ha dato buona prova il Morelli là dove, mediante l'applicazione pratica del suo metodo induttivo, riesce a stabilire che due ritratti fin qui sempre tenuti per opere insigni del maestro toscano, in realtà non rivelano nè le sue qualità ideali, nè le materiali, inerenti alle opere sue genuine, mentre porgono indizi tali per cui si qualificano per opere, fra le migliori bensì, del pittore lombardo nominato. Questi ritratti sono, in primo luogo, quello celebratissimo, di profilo, della così detta *Duchessa,* nella Galleria Ambrosiana in Milano, che vedesi bene riprodotto nel libro del Morelli, edizione italiana, e quello d'uomo incognito nella proprietà privata del signor Fuller Maitland in Inghilterra, che venne riprodotto in questo stesso periodico Dov'è da osservare, a soddisfazione dei San Tommasi che non credono se non per indizi materiali, che quest'ultimo ritratto è non meno munito del monogramma del de Predis, di quel che il profilo di Massimiliano è fornito della segnatura autentica.

Fra i ritratti che il nostro scrittore pone pure nel novero delle opere, se non altro probabili, del de Predis, avvene uno tanto attraente, che ci piace sottoporne qui l'immagine sensibile al lettore (fig. 5ª). Trovasi nella 1ª sala toscana agli Uffizi, dov'è (o era?) attribuito ad Antonio del Pollajuolo e « potrebbe rivelarsi, come soggiunge il Morelli, per opera del nostro Ambrogio, se fosse liberato dalla densa maschera che copre il viso. La bocca mi pare modellata affatto nella maniera del de Predis e il modo con cui la luce è messa sulla massa abbondante della capigliatura e sono fatte ad una ad una le palpebre, ci ricorda Ambrogio. Anche la parte concernente l'occhio è modellata analogamente a quanto scorgiamo nei ritratti testè citati di Ambrogio de Predis. Quest'ultimo ritratto a Firenze tuttavia è così ridipinto, che una classificazione determinata di esso mi sembra alquanto arrischiata ».

E qui ci sia concessa l'espressione di un voto, che certamente sarà diviso con noi da quanti amano l'arte e i suoi monumenti, e sarebbe quello che il nobile ritratto venisse dalla Direzione delle Gallerie fiorentine sottoposto, quando che sia, ad una prudente ripulitura, che permettesse di rivederlo nel suo stato originale e quindi fors'anco di classificarlo con maggiore sicurezza.

*
* *

Una scuola pittorica che da qualche tempo sembra essere entrata in modo speciale nelle grazie del pubblico si è quella ch'ebbe a suoi centri principali le città di Ferrara e di Bologna. Sta il fatto che da una serie di anni buon numero di studiosi vi hanno rivolto la loro attenzione, e che ad alcuni eruditi, fra i quali non va dimenticato in primo luogo Adolfo Venturi, spetta il merito di avere aumentato con dati preziosi le cognizioni in proposito. Conviene riconoscere tuttavia che anche in questo ambiente fu il primo a diradare le tenebre il Morelli, nè si può muovergli rimprovero di presunzione quando in una sua nota, dove si mostra non inconscio del suo valore, si crede in diritto di affermare di aver conosciuto prima di altri *i veri rapporti della vecchia scuola bolognese con quella di Ferrara, l'importanza di Francesco Cossa e di Lorenzo Costa in quella ch'era detta prima la « Scuola di Marco Zoppo e del Francia », come pure la storia dello svolgimento artistico del Garofolo e di Dosso Dossi, e parimente del Correggio.*

Rispetto a quest'ultimo artista, chi avrebbe sognato prima del Morelli la sua discendenza dalla scuola pittorica di Ferrara, come l'attesta la serie delle sue opere giovanili, che Corrado Ricci, conseguentemente, potè enumerare nella sua recente opera sull'Allegri, rilevandovi, alla sua volta, le notevoli attinenze con le opere del Mantegna, dalle quali il giovane Correggio rimase indubbiamente impressionato? E diciamo espressamente *impressionato* anzichè *influenzato,* ritenendo che si possa ammettere l'impressione di un dato grande artista sopra un altro venuto dopo, mentre l'influenza suppone dei rapporti più strettamente personali, più intimi e più decisivi per lo sviluppo di chi la riceve, com'è il caso appunto di quanto vuol essersi verificato nelle relazioni fra il giovinetto da Correggio e i pittori più anziani, Lorenzo

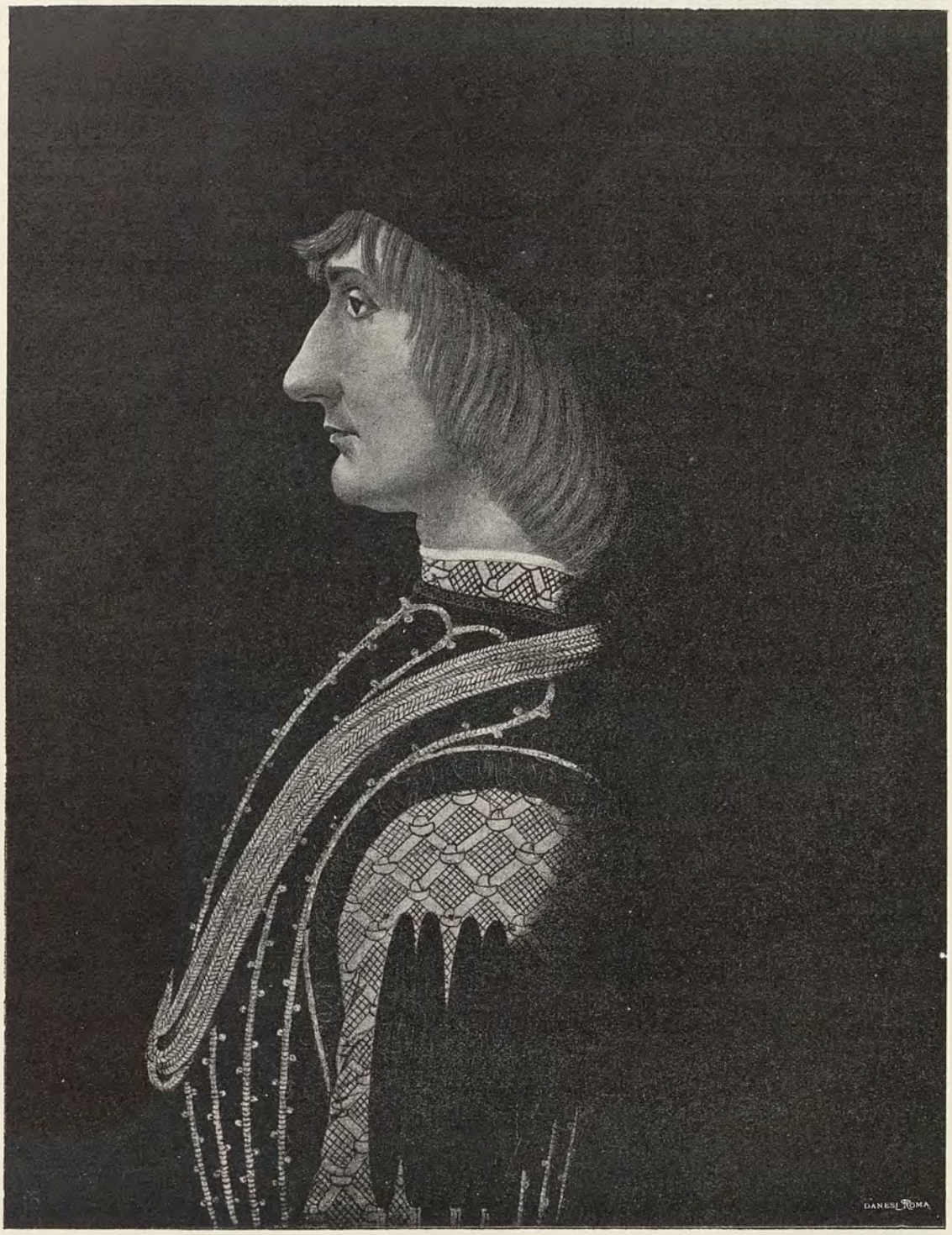


Fig. 5. - RITRATTO IN PROFILO, DI AMBROGIO DE PREDIS

(Galleria degli Uffizi. Fotografia Alinari)

Costa e Dosso Dossi, con i quali dovette essersi trovato a contatto a Mantova, negli anni ch'essi vi stettero a lavorare per i Gonzaga.

*
* *

Passando ai Veneti, il critico, che non è disgiunto dall'estetico raffinato, ben si addentra nell'apprezzamento di un artista quale fu Giovanni Bellini: « In complesso Giambellino è ai miei occhi, egli osserva, il più grande artista del XV secolo dell'Alta Italia... Dal suo ventesimo anno, cioè del 1450 circa, sino alle sue ultime opere a noi note, del 1513 e 1514 (San Giovanni Grisostomo a Venezia e il Baccanale del duca di Northumberland), Giambellino è in un progresso continuo, in una evoluzione che non si arresta mai, così che il Dürer aveva tutta la ragione quando, nell'anno 1506, lo dichiarava il miglior pittore di Venezia.

« Giambellino è grandioso e serio, delicato e amabile, ingenuo e semplice, a seconda di quanto lo richiede il luogo ed il soggetto. Le sue donne e i suoi fanciulli, i suoi vecchi e i suoi giovani, non sono mai gli stessi, ed hanno solo raramente gli stessi tipi e la stessa espressione. Talvolta egli è persino fantastico, come il suo eminente scolaro Giorgione; ce lo attesta, fra altro, il suo delizioso quadro allegorico negli Uffizi, dianzi menzionato. (Quadro opportunamente riprodotto in una tavola a pag. 25).

« Ciò sia detto tuttavia senza voler per questo fare il più piccolo strappo al merito dell'eccelso Mantegna, perchè io non appartengo a quei critici che cercano ed esigono in un solo uomo straordinario tutte quante le qualità riunite. Io credo anzi che certi doni di spirito e di animo per sè stessi ne escludano altri, e che nè il Mantegna quindi nè Michelangelo avrebbero raggiunto tanta altezza nel loro genere se fossero stati assistiti dalle Grazie sin dalla culla. Per rendere più intelligibile il mio pensiero vorrei dire che se Bismark possedesse tutte le qualità che taluni de' suoi avversari stimano mancargli, difficilmente l' unità germanica serebbe un fatto compiuto ».

Al Bellini egli rivolge spesse volte l'attenzione ne' suoi scritti, e c'insegna a riconoscere e a toccare con mano l'abuso frequente che fin qui venne fatto del suo nome, giustamente osservando che « mentre per un verso parecchi quadri de' suoi scolori ed imitatori sono attribuiti al maestro stesso, per un altro, anche al dì d'oggi, molte delle sue opere giovanili sono attribuite, persino da eruditi di fama, al Mantegna o ad Ercole di Roberti, e, quel ch'è peggio ancora, a minori pittori, come P. Maria Pennacchi, Zaganelli, Rondinelli, Lattanzio da Rimini, e da ultimo al Basaiti, ecc. ».

E in proposito ecco presentarsi, fra altro, a pag. 273, un facsimile da un disegno a penna della raccolta regia di Venezia, che il valente pittore Giuseppe Bossi teneva per opera del Mantegna, e che risulta invece essere, secondo i criteri più illuminati del Morelli, una spontanea e tipica creazione di Giovanni Bellini.

Molte cose nuove egli espone pure sui contemporanei e i successori dei Bellini, sostituendo a vieti pregiudizi i giudizi suoi, in gran parte accettati ora dalla generalità delle persone competenti, mentre in altri casi, vinte le prime riluttanze, stanno per essere sanzionati anche in via ufficiale. Un esempio caratteristico in questa categoria ce lo porge certa amabile Madonna col Bambino ed angeli della R. Galleria di Berlino, quivi aggiudicata anticamente a G. Francesco Carotto, poscia ad Alvise Vivarini, quindi, nel Catalogo del 1891, registrata quale opera della scuola di Alvise Vivarini (fig. 6ª). Il Morelli dichiara il gustosissimo quadretto opera non dubbia di Marco Basaiti, e già il Catalogo surriferito nella parte commentativa si esprime nel senso che possa essere un lavoro giovanile del Basaiti (in ciò non contraddicendo del resto la classificazione generica di *scuola di Alvise Vivarini*). [1]

[1] Dietro il foglio fotografico, che appartenne al Morelli, leggesi di suo pugno:

Marco Basaiti, caratteristiche:

1° *le sopracciglia;*

2° *la mano - diversa da quella di Alvise;*

3° *il paese;*

4° *la forma dell'orecchio - diversa da quella solita presso Alvise.* *1515-1518.*

FIG. 6. - MADONNA COL BAMBINO E ANGELI, DI MARCO BASAITI

(Regia Galleria di Berlino)

Altre due incisioni verso la fine del volume italiano segnalano la sicurezza di giudizi, non ismentiti fin qui, crediamo, e destinati a conservare un valore stabile, per cui, in primo luogo, viene constatata la differenza sensibile fra un'opera genuina del Correggio nel suo stile più sviluppato, qual'è quella del quadro rappresentante *la Gloria che corona la Virtù,* appartenente alla Galleria del Louvre, e quella affine, non finita, che n'è un'ingannevole imitazione, nella Galleria Doria Pamphili;[1] di poi viene sostenuta strenuamente l'originalità, da taluno combattuta, della celebre tela che racchiude i ritratti di Bartolo e Baldo nella stessa Galleria principesca di Roma.

III. Errori.

Se ogni giudice imparziale, pertanto, vorrà riconoscere che sono reali e molteplici i meriti acquisiti dal rimpianto critico, sarebbe cecità, d'altra parte, il non ammettere che anch'egli non si fosse ingannato, e non avesse preso degli abbagli in parecchi casi particolari. Alle numerose constatazioni dovute alla sua provetta esperienza si può a quest'ora contrapporre infatti ben parecchi esempi, nei quali si direbbe il suo metodo non avere fatto buona prova. Gli è che il pericolo a cui il suo metodo stesso è esposto è quello di non venire sempre bene applicato; la qual cosa, se è facile a verificarsi in chi non ha avuto in sorte dalla natura le disposizioni propizie per intendere siffatto ordine di cose, lo può essere anche per parte dei più eletti, non essendo al sicuro evidentemente neppur essi contro la eventualità di rimanere vittime di momentanei ed anche duraturi allucinamenti, di aberrazioni d'indole personale, rivelantisi come tali o presto o tardi di fronte al controllo sia del comune consenso degl'intelligenti, sia di nuovi dati forniti dalla scienza.

Ovvio è, per un altro verso, che gli equivoci sono più facili in genere a verificarsi, ma anche più perdonabili quando vertono intorno ad autori che non differiscono molto fra di loro, come tali che appartengono alla stessa scuola.

Per citare un esempio rammenteremo che il Morelli, là dove ragiona del Franciabigio e delle sue opere, crede potergli rivendicare due tavole più larghe che alte, rappresentanti fatti della storia di Giuseppe ebreo, già esposte quali produzioni del Pontormo quando erano visibili nella prima sala grande dei maestri toscani agli Uffizi. Nella raccolta dei disegni, quivi, trovansi due fogli che appariscono come studi di alcuni particolari per detti quadri. Ora, mentre tanto in questi quanto nei quadri il nostro critico crede ravvisare i tratti caratteristici del pittore sovrannominato, un'altra versione, quella cioè ufficialmente accolta agli Uffizi, li farebbe dell'Ubertini, detto il Bachiacca; una terza, finalmente, e che in conclusione crediamo si verificherà come la più attendibile per via di confronti con opere accertate, li dà a un altro contemporaneo e compaesano, cioè a Francesco Granacci, ed è quella che vediamo accolta recentemente dal Berenson nel suo elenco delle opere dei maestri fiorentini (*The florentine painters of the Renaissance*), verificandosi così un triplice scambio fra pittori affini per tendenze e per iscuola, ma che, non ostante, alla critica più recente è dato di sceverare l'uno dall'altro nelle loro opere.

Passando ad altro, crediamo andrebbe sottoposto ad una imparziale revisione e conseguente modificazione il capitolo dedicato a Perino del Vaga e massime a' disegni a lui attribuiti, dove si potrebbero fare delle riflessioni sulla reale difficoltà anche per gli studiosi provetti di distinguere sempre i primi pensieri messi sulla carta dall'artista come preparazione di lavori da eseguirsi sia in pittura e scultura, dagli esercizi fatti con maggiore o minore libertà per mano d'altri, con la matita o con la penna, da opere già belle ed eseguite.

Nei capitoli concernenti i pittori lombardi avvi un caso che ha risvegliato in modo

[1] Si fu per isvista che nella tavola citata il quadro rappresentato è detto esistere nella Galleria Doria, mentre in realtà ritrae l'esemplare del Louvre.

Fig. 7. - LA VERGINE IN MEZZO A SANTI E ALLA FAMIGLIA SFORZA

(Nella Regia Pinacoteca di Milano. Fotografia Brogi)

speciale l'attenzione e l'interesse degli studiosi, ed è quello che si riferisce allo stabilire la fisionomia propria di Bernardino de' Conti, artista richiamato in vita anch'esso, si può dire, dal Morelli, per quanto prima di lui ne avessero fatto cenno brevemente il Crowe e il Cavalcaselle. In questo caso, per verità, si può constatare una volta di più come da una premessa fallace soglia rimanere falsato quanto consegue intorno a un dato ordine di cose.

Nella Pinacoteca di Brera, 1ª sala grande, esiste, come si sa, un pala d'altare contenente i ritratti dei coniugi Lodovico il Moro e Beatrice d' Este con i loro figliuoli (fig. 7ª), intesi tutti come devoti della Madonna, rispetto alla quale tavola si può affermare per ora soltanto che rivela la mano d'un pittore, che dovette aver subìto ad un tempo l'influenza del vecchio capo-scuola lombardo Vincenzo Foppa e del maestro toscano Leonardo, di fresco venuto in Lombardia. È un'opera di aspetto monumentale, esempio caratteristico come prodotto dell'arte locale fra il 1490 e il 1500. Ch'essa decorasse l'altar maggiore di una chiesa del suburbio di Milano è cosa nota; ma chi ne fosse l'autore nessun documento lo ha fin qui rivelato, tanto che solo per via di congetture le fu applicato dapprima il nome di Bernardo Zenale, che non potè mantenersi tuttavia come attendibile, da che altri prodotti sicuri della mano di costui (a San Pietro in Gestate a Milano e nella chiesa principale di Treviglio) vi contrastavano, di poi quello di Bernardino de' Conti, forse per suggerimento del Morelli principalmente. Se non che in questo punto egli fu certamente indotto in errore da apparenze ingannevoli, delle quali, del resto, c'è da metter pegno ch'egli si sarebbe avveduto, se la vita gli fosse stata prolungata di alcuni anni. Non è che recentemente, infatti, che sono venuti alla luce alcuni quadri firmati del nome del de' Conti, dai quali si ricava ch'egli sia stato pittore da distinguersi da quello della pala di Brera; mentre vengono pure a giustificare, per vero dire, lo scarso conto in che lo tenne fino dal principio il dott. Guglielmo Bode. Un ritratto di un giullare o di un musicista, infatti, munito della firma autentica e della data del 1497 (proprietà del signor Crespi di Milano), mentre rivela l' inferiorità dell'autore rispetto al quadro enimmatico della grande Pinacoteca milanese, serve pure a legittimare la segnatura di una tavoletta della Madonna, che tiene al suo seno il Bambino, nella Pinacoteca Lochis a Bergamo,[1] contrariamente all'opinione del Morelli, che, con troppo facile asseveranza, dichiarò apocrifa quella firma. Altri ritratti poi, come quelli dei tre Trivulzio (uno presso il principe Trivulzio, un altro presso i marchesi d'Angrogna, un terzo nella Galleria Borromeo), più quello già in possesso del signor Vittadini in Milano, firmato a piene lettere e datato del 1500, e quello parimenti firmato del Museo di Varallo (senza parlare di quelli che devono esistere a Berlino), concorrono insieme con la Madonna di Bergamo a stabilire che Bernardino de' Conti non va confuso con l'autore della tavola maggiore, e in complesso apparisce come un pittore di rango inferiore.

Tra le figure rimesse in onore dal M. va noverata quella della geniale pittrice e gentil-donna cremonese Sofonisba Anguissola, della quale egli enumera buon numero di ritratti, esagerando però la sua precocità in causa di erronea premessa per cui l'ammise nata parecchi anni più tardi di quello che un interessante documento, venuto alla luce posteriormente, è venuto a stabilire irrefragabilmente. Questo documento lo vediamo riportato visibilmente nell'edizione italiana del Morelli, e consiste in un facsimile tratto da un curioso disegno facente parte di un taccuino da viaggio del giovane Antonio Van Dyck, dov'egli ritrasse le sembianze della sua vecchia amica, *la Sig.ra Sofonisma pittricia fatte dal vero in Palermo l'anno 1624 li 12 de iulio, l'età d'essa 96,* per cui risulta che la data della sua nascita invece d'essere posta verso il 1539, come credeva il M., va riportata addietro di ben dieci o undici anni.

Quanto a giudizi inesatti o erronei nel campo dell'arte ferrarese, vuolsi avvertire che in parte furono dal critico medesimo riconosciuti ed emendati, in parte non sono per anco accertati in modo da non lasciare alcun dubbio. Tale ci pare il caso che tocca il quesito della fisionomia artistica del pittore Garofalo nei primordi della sua carriera, che vorremmo vedere

[1] È segnata: *Bernardinus De Comite pinxit 1501.*

FIG. 8. – SACRA CONVERSAZIONE, DI BOCCACCIO BOCCACCINO

(Regia Pinacoteca di Venezia. Fotografia Anderson)

definito una bella volta mediante l'apparizione di qualche documento concludente, onde si avesse a stabilire se una serie di dipinti, che il Morelli dà per creazioni della sua più fresca ed ispirata età, siano usciti propriamente dalle sue mani o se si abbiano a riconoscere provenienti da un altro di lui vie più distinto artista ferrarese detto l'Ortolano, come opinano molti studiosi della giovane generazione, il prof. Adolfo Venturi a capo. E, in vero, è assai strano che al tempo che corre non si siano peranco schiusi gli archivi locali di diversi paesi d'Italia a palesare, con le loro memorie scritte, il nome vero di chi ebbe a compiere opere così importanti e così profondamente sentite quali sono la pala dei tre Santi di Londra (proveniente da Bondeno nel Ferrarese), quelle della *Deposizione* di Galleria Borghese, della grande Natività in Galleria Doria, di altri tre Santi nel palazzo Chigi (riprodotta nell'opera del Venturi intorno alle Gallerie private di Roma) [1] e via dicendo.

Che il M. poi talvolta siasi da sè precluso la via alla conoscenza del vero in grazia del suo carattere intiero e poco pieghevole, quando questa gli veniva aperta da' suoi avversari, ne dobbiamo pure convenire, e ci basterebbe a provarlo un esempio solo, ed è quello che ci offre il suo ragionamento intorno ai tre quadretti della Galleria Doria già attribuiti al Mantegna, dov'egli respinge, certamente a torto, l'opinione espressa dal Cavalcaselle nello aggiudicarle al Parentino. Oggi che ci sta davanti agli occhi una nitida fotografia di un quadro segnato in modo affatto attendibile, *Bernardin. Parençan pisit,* nella Galleria di Modena, [2] dov'è un Cristo che porta la croce, messo in mezzo da un San Girolamo e da un Sant'Agostino in ginocchio, non è più possibile dubitare che i tre quadretti, nonchè un'*Andata al Calvario* della Pinacoteca Borromeo, siano della stessa mano, di un pittore cioè che si direbbe cresciuto all'antica scuola padovana dello Squarcione. Nella stessa raccolta patrizia milanese poi avvi altro curioso quadretto, rappresentante la battaglia delle Amazzoni, già creduto di Ercole Roberti, che, in ultima analisi, tiene più del suddetto Parentino che di altri, come giustamente rilevò pel primo il signor Bernardo Berenson. [3]

In tutti questi quadri poi ricorrono gli stessi motivi minuti e triti, quasi da miniatore, tanto nei particolari delle figure, quanto in quelli assai singolari del paese co' suoi accessorî.

Il capitolo intestato al Boccaccino richiederebbe pure d'esser modificato. Già alcuni anni or sono il dott. Bode ebbe ad intitolare ad *un maestro anonimo dell'antica scuola lombarda, al pseudo-Boccaccino,* un articolo in questo periodico nel quale dimostrava saviamente che dovette essere esistito un pittore il quale, a torto, era stato identificato col cremonese Boccaccio Boccaccino, mentre da lui si distingue per caratteri suoi particolari, ch'egli si compiace di analizzare, come avrebbe potuto analizzarli, per vero dire, col suo consueto metodo il Lermolieff, se in questo, come in alcuni altri casi, non fosse stato colto da una momentanea allucinazione.

Nell'articolo del dott. Bode, infatti, che si legge nel V-VI fascicolo dell'annata 1890 di questo periodico, a pag. 192 e seguenti, sono giustamente enumerati i quadri, per la maggior parte esistenti in Venezia, che dal suo avversario furono erroneamente messi in un solo fascio con quelli del Boccaccino. A questi quadri, per dirla in una parola, che portano nell'aspetto dei tipi delle figure un'impronta leonardesca quale non si verifica in quelli del pittore cremonese (cui il Morelli tuttavia rivendicò, con buona intuizione, la mezza figura singolare della Zingarella, incisa a pag. 285 del suo libro), a questi quadri, dal Bode citati, alcuni altri si potrebbero aggiungere che aspetterebbero d'essere ribattezzati tuttora, se il nome dell'autore loro non fosse per anco un mistero. Chiamandolo dunque per ora il pseudo-Boccaccino, riteniamo gli vada aggiudicato, oltre un grazioso quadretto presso l'avv. Leone Fontana di Torino, una grande tavola d'altare nella chiesa di San Pietro Martire a Murano, [4] e una tavoletta a mezzo

[1] Vedi: Adolfo Venturi, *Tesori d'arte inediti di Roma.* Roma, presso Domenico Anderson, gr. in-folio, MDCCCLXXXXVI.

[2] Vedasi il n. 10190 del Catalogo Anderson.

[3] Di questi due quadri si trovano le fotografie presso la ditta Montabone di Milano: la prima sotto il n. 410 e sotto il nome di *Scuola dello Squarcione,* la seconda sotto il n. 421 e col nome di Ercole Roberti.

[4] È fotografata da Anderson come opera del Santa Croce, sotto il n. 13252.

FIG. 9. - MADONNA COL BAMBINO E DUE PASTORI, DI BOCCACCIO BOCCACCINO

(Regia Galleria di Modena. Fotografia Anderson)

figure della Pinacoteca Estense in Modena (Madonna, Bambino e San Sebastiano), la quale, alla sua volta, si dovrà, quando che sia, togliere al Boccaccino nel Catalogo ufficiale per restituirla a quest'altro pittore.

Potrà essere rivendicato invece più agevolmente al maestro di Cremona altro vie più ideale dipinto della stessa Pinacoteca, ivi attribuito al suo debole seguace Tommaso Aleni, ed è quello dove si vedono due figure di pastori inginocchiati davanti alla Beata Vergine col Bambino fra le ginocchia, poichè qui realmente si riscontrano fisionomie, atteggiamenti, forme e mosse di mani, genere di paesaggio di un incanto non comune, ben più consentanei a quanto suole offrire il Boccaccino, che non nell'altra tavola. A rendere poi più sensibile, staremmo per dire più palpabile, quanto veniamo dicendo, ci piace dare qui riprodotti unitamente i quattro quadri seguenti, cioè:

1° La Sacra Conversazione, autenticata dal cartellino del Boccaccino (fig. 8ª);

2° Quella nominata nella Pinacoteca di Modena, che stimeremmo da ascrivere allo stesso pittore, piuttosto che al suo seguace, l'Aleni (fig. 9ª);

3° Il quadretto classificato quivi stesso, senza dubbio erroneamente, sotto il nome del pittore cremonese, e che porge caratteri consentanei a quelli del pseudo-Boccaccino (fig. 10ª);

4° La delicata Sacra Famiglia dell'avv. Fontana sunnominata (fig. 11ª).

Una causa speciale di errori, infine, in cui cadde anche il critico eminente, di che ci siamo andati occupando, va riscontrata nel fatto dell'essersi egli talvolta fidato troppo facilmente d'impressioni fugaci e di antica data, sulle quali egli non aveva potuto esercitare il controllo della sua esperienza posteriore, in continuo progresso. Di questa pecca, nel corso de' suoi studi, egli ebbe ad avvedersene ben più volte e a farsene confesso da sè stesso, come fu, per esempio, quando ebbe a ricredersi intorno all'autore del delizioso quadretto del San Giorgio a cavallo di Galleria Corsini a Roma, da prima da lui e da altri creduto di Ercole Grandi, e riconosciuto in seguito da lui, per il primo, per un Francia dell'età giovanile; — quando, discorrendo della Leda del Sodoma di casa Borghese, tributò al dott. Jean-Paul Richter il merito di averlo reso attento sulla circostanza che quel quadro non poteva essere che una copia antica di un originale forse perduto; e quando, a proposito dell'Apollo e Marsia del *Salon carré* al Louvre, si ricredette della sua antica opinione che quel preteso Raffaello fosse un'opera di Timoteo Vite, accogliendo invece il giudizio dello scrivente, che non vi si avesse a ravvisare altro, in ultima analisi, se non un'opera fra le più elette di Pietro Perugino.

Volendo citare invece un paio di esempi nei quali egli non fu altrimenti a tempo di ricredersi, mentre siamo persuasi l'avrebbe fatto se avesse potuto tornare sui suoi giudizi di prima, addurremo quello delle tre tavolette di casa Alessandri a Firenze, con le storie di Simon Mago, della Conversione di San Paolo e di San Zanobi, nelle quali non è gran che difficile, al punto in cui sono le cognizioni generali d'oggidì, di constatare l'opera di Benozzo Gozzoli anzichè del Pesellino (cosa avvertita anni or sono dall'intelligente giovane Enrico Costa di Firenze); poi l'altro esempio, testè messo in luce da Adolfo Venturi nei suoi *Tesori d'arte inediti di Roma,* e che concerne il grande e splendido quadro del Vaticano rappresentante San Giorgio a cavallo che libera la principessa di Trebisonda dal funesto drago. In questo caso l'uomo savio, che argutamente aveva esortato altre volte i suoi giovani amici, rammentando il proverbio popolare veneziano: *chi guarda cartelo no magna vedelo,* incappò in fallo egli stesso prendendo sul serio il cartellino ingannatore, perchè manifestamente alterato dalla mano del ristauratore (per cui il quadro veniva presentato al pubblico quale opera di Gio. Antonio da Pordenone), certamente senza prendersi il tempo necessario per rilevare, allorchè vide quel quadro al Quirinale prima del 1870, che tutto nel dipinto appalesa la mano e la maniera di Paris Bordone, il di cui nome era stato arbitrariamente trasformato in quello di Gio. Ant. Regillo.

Crediamo tuttavia s'inganni, alla sua volta, il Venturi, ammettendo, senz'altro, che l'insigne quadro, da lui rettamente battezzato, fosse da identificarsi con quello che il Ridolfi,

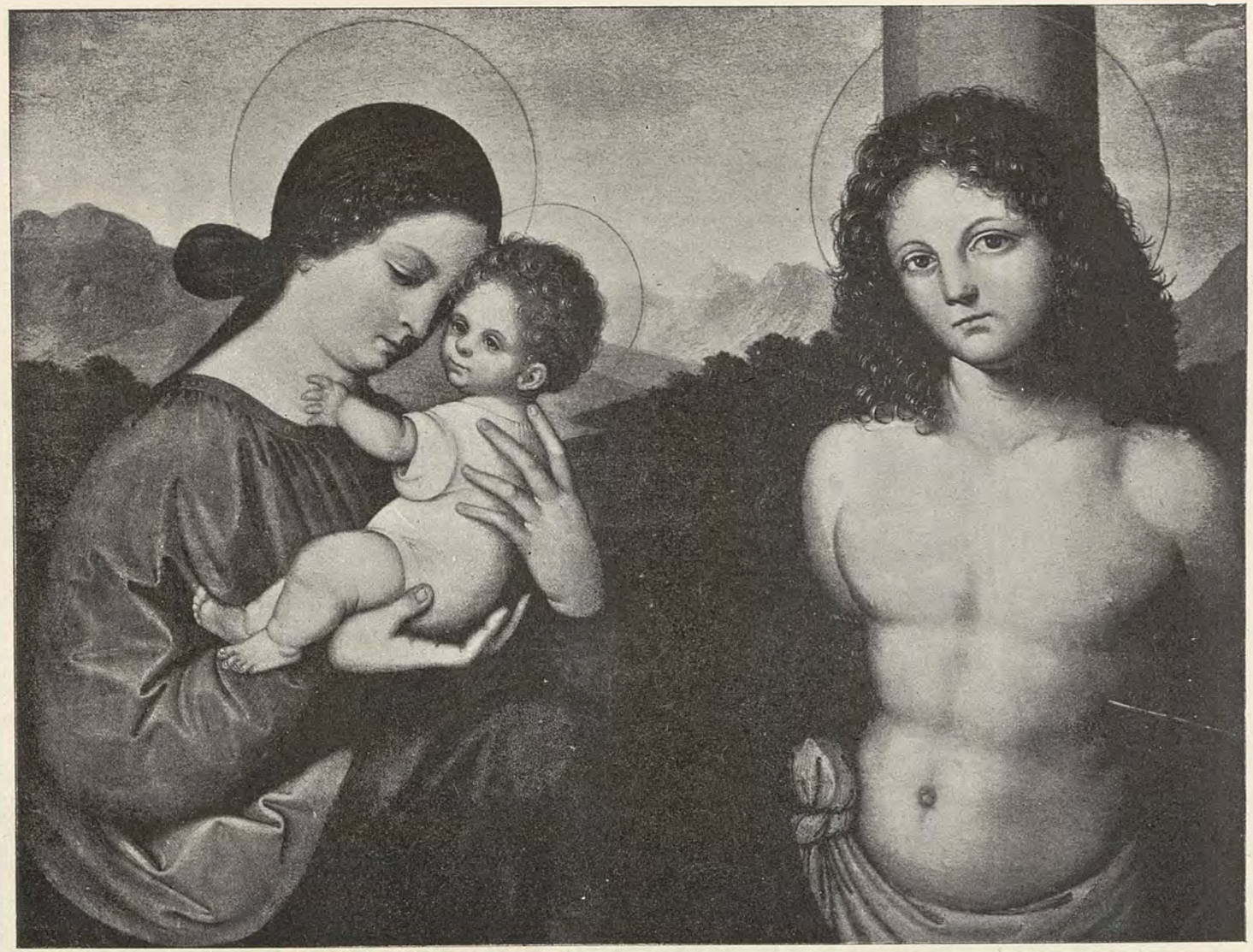


Fig. 10. - MADONNA COL BAMBINO E SAN SEBASTIANO, DEL PSEUDO-BOCCACCINO

(Regia Galleria di Modena. Fotografia Anderson)

scrittore del XVII secolo, dice esistente a Noale, nel Padovano, citandolo fra le opere del Pordenone, dappoichè è a ritenersi che l'alterazione del cartellino insieme con i restauri ben visibili nel dipinto datino da un tempo posteriore, e che non fosse questo quindi il quadro

FIG. 11. - SACRA FAMIGLIA, DEL PSEUDO-BOCCACCINO

(Proprietà Leone Fontana a Torino. Fotografia Anderson)

da lui inteso: tanto più che conviene por mente al fatto che quel soggetto venne trattato non raramente dai pittori del tempo.

***

Ma lasciando da parte ormai gli argomenti che si direbbero di dettaglio, che ci condurrebbero all'infinito, un'accusa generale che venne mossa già da tempo agli scritti del senatore

Giovanni Morelli è quella che si riferisce alla sua tendenza a lasciarsi andare alla polemica acutamente aggressiva, per cui spesse volte gli viene meno la serenità del giudizio. Si deve deplorare quindi, come ben osservò un critico inglese di vaglia ed imparziale, il sig. Claude Phillips, l'eccesso della controversia e del carattere personale di cui è improntato il suo libro, *d'onde ne viene al medesimo troppo spiccatamente la forma di una produzione effimera, destinata a servire al proprio intento, quello cioè di confondere e di schiacciare il nemico e poi di scomparire, laddove è degno invece di sussistere stabilmente e di sopravvivere come un succinto, ma non pertanto meno pregevole libro di consultazione, rendendo indispensabile la conoscenza delle sue conclusioni a chiunque aspiri ad uno studio sistematico dell'arte italiana nelle sue fasi più grandi e più esplicite.*

Per raccogliere le vele, dunque, e dare un termine a questa forse troppo lunga disamina, ci sia concesso di riassumere il fin qui detto, ripetendo le efficaci parole espresse in proposito da un uomo illustre, il marchese Emilio Visconti Venosta, il quale, nel suo cenno necrologico dedicato al suo collega nel Senato e fido amico, così sentenziava di lui come critico d'arte, nella *Perseveranza* del 3 marzo dell'anno 1891:

« Si potrà non accettare qualche opinione del Morelli o qualche suo giudizio, si potrà discutere intorno al metodo da lui propugnato sulla critica dei quadri, il quale non è finalmente, con le diversità portate dalla diversità della materia, che quel medesimo procedimento basato sull'osservazione e sul confronto dei fatti, il quale oggi prevale nell'archeologia, nella storia letteraria, nell'erudizione storica, non è che l'applicazione anche agli studi dell'arte di quella tendenza del pensiero moderno, che ravvicinando, per quanto è possibile i metodi rigorosi delle scienze positive ai metodi degli studi storici e morali, cerca di dare a questi una certezza maggiore, di assicurare loro più stabili e costanti progressi; di questo e d'altro potrà disputarsi; ma quello che non si può contrastare è l'importanza e il valore di questo complesso magistrale di studi, che, per la novità delle ricerche istituite, delle questioni risolute, per il libero esame dei giudizi finora ricevuti e delle tradizioni comuni, per i risultati ottenuti e durevoli, può ben dirsi che formi da sè solo uno dei maggiori contributi che la critica moderna abbia dato alla storia della pittura italiana. Potrà essere sollevata l'una o l'altra obbiezione su l'uno o l'altro particolare d'importanza secondaria; ma tutte le volte che si tratterà di classificare le opere dei nostri antichi maestri, si vedrà quanto tesoro di giudizi, d'indicazioni, di correzioni, quali sussidi nelle questioni difficili sull'autenticità e sugli autori dei quadri e dei disegni sono accumulati nei pochi scritti del senatore Morelli.

« Già fin d'ora molte delle attribuzioni diverse dalle antiche e generalmente accettate sono quelle stesse da lui proposte da molti anni. Più d'una indagine su artisti poco conosciuti e quasi dimenticati ebbe impulso dalle sue prime indicazioni.

« E quello che più importa, risalendo dallo studio delle opere a uno studio più generale, si riconoscerà sempre più che, dopo le sue ricerche e le sue conclusioni, il concetto stesso della storia e dello svolgimento dell'arte rimane in più punti modificato ».

GUSTAVO FRIZZONI.

UN'ARCA DEL QUATTROCENTO

NEL DUOMO DI BORGO SAN DONNINO

Di sovente, nello studiare la scultura italiana, ci accade di trovare nomi d'artisti senza alcuna o con una scarsa indicazione delle opere loro, perchè queste, che quasi sempre fanno parte di monumenti od ornano edifici, giacciono sparse qua e là, senza che alcuno le conosca. Lo scoprirle ed il ridar loro, direi quasi, nuova vita col presentarle agli amatori ed agli studiosi, è cosa utilissima perchè spesso un'opera basta a far conoscere i veri caratteri d'una scuola o d'un maestro, che gli archivi e le biblioteche ci avevano presentato solo di nome.

Le opere minori degli scultori lombardi del Quattrocento sono in gran parte sconosciute, e la scarsità del materiale rende quasi impossibile ogni giudizio sereno sulle caratteristiche delle varie scuole, e non ci pone in grado d'osservare l'educazione tecnica di ciascun artista, non conoscendone noi che le opere della maturità, le quali spessissimo sogliono essere diverse da quelle giovanili, non solo per maggiore abilità tecnica, ma ben anche per le nuove influenze di grandi maestri e di grandi scuole.

Fra questi maestri, conosciuti solamente per le loro opere più perfette, è Tommaso Tassaniga; infatti, nè la tomba della famiglia della Torre a Santa Maria delle Grazie a Milano, nè quella di Giacomo Stefano Brivio a Sant'Eustorgio, nella stessa città, sono opere di gioventù, ma mostrano chiaramente d'essere state scolpite quando il maestro possedeva già completamente la tecnica dell'arte sua.

In un sotterraneo, vicino alla cripta del Duomo di Borgo San Donnino, presso Parma, giace un'arca che per i caratteri delle sue scolture sembra che possa essere opera giovanile dell'artista lombardo.

L'esaminerò con cura, raffrontandola coi monumenti di Milano e specialmente col sepolcro di Sant'Eustorgio, del quale solamente m'è stato possibile d'avere una riproduzione fotografica, che aiutasse la memoria.

L'arca di San Donnino, fatta di certo per riporvi il corpo del santo, è posta su di un massiccio zoccolo di mattoni entro una specie di grande nicchione. Purtroppo non potrebbe stare in luogo peggiore, perchè è malamente visibile dalla parte anteriore per l'angustia del luogo, e quasi invisibile sui lati e dalla parte posteriore dove il visitatore deve spingersi col corpo, fra l'arca ed il muro, tutto grommoso di muffa e di salnitro.

Non è poi a dirsi quanto tutto questo umidore sia dannoso alla conservazione dei rilievi, scolpiti in pietra arenaria, che lentamente va sgretolandosi.

Il monumento si compone di una parte inferiore, il sarcofago propriamente detto, che misura metri 1.75 di larghezza per 0.61 di altezza e 0.60 di profondità, e del coperchio alto metri 0.70.

Esso è ornato con due rilievi sulla faccia anteriore e sulla posteriore, e con uno su ciascuna delle laterali. I rilievi sono separati fra di loro da pilastrini corinzi, ma non hanno

UN'ARCA DEL QUATTROCENTO

(Nel Duomo di Borgo San Donnino)

alcun fregio che li incornici. Il coperchio è suddiviso in ispazi quadrangolari ornati di rosoni e sormontato da un piccolo zoccolo, che sorregge la statua del santo.

I rilievi rappresentano i fatti della vita del martire San Donnino, della quale, mercè la cortesia del canonico Cremonini, bibliotecario della diocesi di Borgo San Donnino, m'è riuscito d'avere una succinta narrazione.[1] Ho quindi tentato di spiegare i soggetti dei rilievi, ma purtroppo la scarsità delle notizie non m'ha consentito d'interpretarli tutti.

Narra la pia leggenda come Donnino, nato d'illustre famiglia, fosse insignito dall'imperatore Massimiano degli uffici d'incoronatore e cubiculario. I due rilievi anteriori, infatti, rappresentano la Corte imperiale e il santo che adempie ai doveri del suo ufficio; nel rilievo sinistro egli toglie da un cofano scolpito la corona e nel destro la pone sul capo del sovrano, seduto in trono. I personaggi hanno vesti alla foggia del Quattrocento, e lo scultore, per dar loro un aspetto che avesse qualcosa dell'antico, s'è accontentato d'avvolgerne il corpo in

[1] *Borgo San Donnino ed il suo santuario, ossia Cenni storici sulla vita, martirio e culto del grande taumaturgo San Donnino.* Borgo San Donnino, tipografia vescovile Verderi, 1881.

grandi mantelli. Il santo però, quasi per distinzione del suo grado, indossa un'ampia clamide, fermata sul petto con una fibula.

Notevole è in questi due rilievi l'esecuzione amorosa dei particolari più minuti e la cura di raffigurare la Corte imperiale colle sue magnificenze e coi suoi spassi.

Ben diversi da questi sono gli altri rilievi, nei quali è narrato l'epilogo drammatico della santa vita di Donnino.

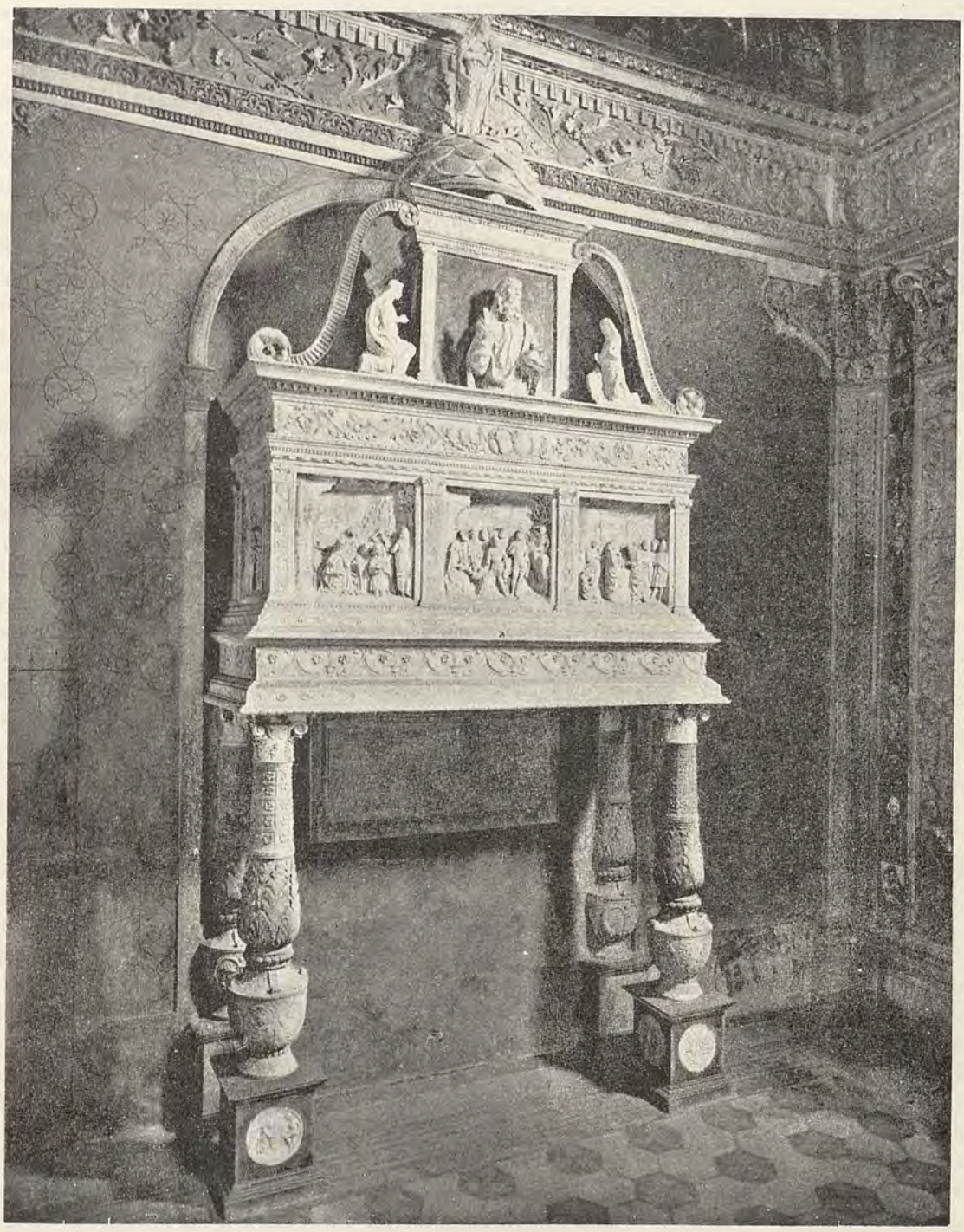
Nel lato sinistro è il santo, che fuggito dalla Corte perchè ha rifiutato d'abbandonare la fede cristiana, è raggiunto presso Parma dai carnefici che l'imperatore ha messo alla sua ricerca. Egli, noncurante del pericolo di morte, cammina diritto, aprendosi con ambo le mani sul petto la clamide; su di lui un uomo ignudo, armato di scudo ed elmo, leva la spada, come ad eseguire il comando d'un guerriero, che, coperto di piastra e maglia, gli sta vicino, accennandogli colla mano di colpire.

Questo è forse il migliore dei rilievi; le figure svelte e ben disegnate riempiono armonicamente il riquadro, e sono belli, specialmente per la vigoria delle membra e la scioltezza della posa, i due guerrieri.

Nello scomparto destro della faccia posteriore vedesi il martire camminare diritto sostenendo il capo colle mani, ed un uomo volgere come impaurito il dorso in atto di fuggire. È questo il primo miracolo del santo: « L'invitto campione della fede, dopochè fu decapitato, rizzatosi in piedi e preso fra le mani il capo, passò lo Stirone » (fiumicello presso Parma). E la pia leggenda continua narrando che « camminato quant'è un gittar di pietra, si fermò accanto alla via Emilia e, tenendosi il capo stretto al seno, si depose in terra giacendo in quella postura nella quale fu poscia ritrovato »; questo ultimo fatto del martirio è rappresentato nel lato destro dell'arca. Non ci resta ora più che il rilievo posteriore sinistro, che non sono riuscito a capire, perchè non ho trovato nella leggenda alcun fatto che vi si riferisca. In esso vedesi una figura d'uomo legato e due guerrieri che discorrono familiarmente: essendo dopo la rappresentazione del martirio, potrebbe forse esservi raffigurata la invenzione del corpo del santo, ma non v'è alcun indizio che possa giustificare una tale supposizione.

Dopo avere osservato l'arca di Borgo San Donnino torniamo ora al monumento di Giacomo Stefano Brivio a Sant'Eustorgio di Milano, e per incominciare da quella caratteristica ch'è di certo fra le più importanti d'un'opera d'arte, esaminiamone le proporzioni generali, poichè nell'accordare in un tutto armonico le varie parti di una composizione mostrasi la maggiore abilità d'un artista. Questa preziosa dote del saper bene proporzionare ed accordare è di quelle che l'artefice può ben difficilmente acquistare collo studio, ma che gli sono donate da natura, sicchè s'egli ha occhio delicato a vedere armonicamente, le sue opere, per quanto difettose nell'esecuzione delle singole parti, avranno pur sempre il grande pregio dell'euritmia, mentre s'egli non avrà, per così dire, nel sangue, il sentimento della giusta misura, non giungerà forse mai a condurre a termine un'opera che possa dirsi veramente bella. E queste leggi dell'euritmia sono così delicate, che bene spesso un'opera eseguita dall'artefice con mille premurose cure ha in alcune sue parti certe durezze disarmoniche, le quali, benchè lievissime, non sfuggono all'occhio esperto. Nel Duomo di San Martino a Lucca le sculture di Matteo Civitali, che innamorano il visitatore accurato colla grandiosa semplicità delle figure e colla purezza dei più minuti particolari, a primo aspetto dispiacciono.

Quelle statue, quei gentilissimi rilievi sono male coordinati fra loro e con assai scarso sentimento architettonico; le cornici sono troppo grandi, le colonne, i pilastrini non s'allogano naturalmente nella composizione, sicchè l'effetto totale dell'opera è sgradevole, e per gustare l'arte del maestro non resta che considerare ad una ad una le varie parti di ciascuna composizione, ammirandole da sè e per sè, come se non avessero alcuna relazione col tutto. Si paragoni, sempre nello stesso Duomo, l'altare di San Regolo del Civitali, colla tomba d'Ilaria del Caretto, del vecchio Jacopo della Quercia, e si vedrà subito quale sia la straordinaria differenza fra un'opera bella nei particolari, ma disarmonica nella composi-



MONUMENTO A GIACOMO STEFANO BRIVIO

(Nella Basilica di Sant' Eustorgio in Milano)

zione, ed un'altra nella quale le parti sono così intimamente connesse le une con le altre, da non potersene togliere o spostare il minimo particolare senza guastare la bellezza del tutto.

Ora è questo difetto di composizione mancante d'armonia che ci si presenta esaminando la principale opera conosciuta del Cassaniga: il monumento di Sant'Eustorgio. Osserviamolo: Il grande sarcofago pesa su quattro colonnine di pessimo gusto, foggiate nella parte inferiore a forma di vasi, che sono sorretti da zoccoli ornati con medaglioni. I vasi inferiori sono troppo piccoli per il resto delle colonne, che alla loro volta sono mingherline oltre ogni dire per sostenere la massiccia arca. Nè basta; il sarcofago poggia sulle colonne cogli spigoli del suo cornicione di base ed è troppo largo in proporzione ad esse, sicchè le schiaccia completamente. Sproporzionate sono pure le grandi cornici, che superiormente ed inferiormente corrono lungo la serie dei rilievi. I due fregi fra le cornici non hanno poi uguale lunghezza, sicchè mentre l'uno poggia, secondo la perpendicolare, sulle volute dei capitelli, il superiore viene a cadere sul centro di essi. Se a ciò si aggiunge la soverchia larghezza delle basi delle colonne, ne vien fuori una costruzione di forma piramidale, sgradevole per la crudezza dei passaggi che disturba l'occhio.

Al disopra dell'arca è una costruzione cubica, che non è armonica nelle sue parti, nè in relazione col sarcofago sottostante, giacchè i due pilastrini, che la limitano ai lati, non dovrebbero essere, benchè di poco, più alti di quelli che separano l'una dall'altra le tre composizioni in rilievo. Ed è altresì un grave errore il non avere alleggerito con qualche ornamento l'alto cornicione di questo tabernacolo, che schiaccia Dio Padre, postogli dinanzi, e tutto il resto del monumento.

L'arca del Duomo di Borgo San Donnino ha pur essa gli stessi difetti di composizione, ma questi errori vi appariscono più spontaneamente ingenui che non nel sepolcro di Santo Eustorgio, dove osservando con cura si vede che sono frutto di calcoli sbagliati. L'arca di San Donnino manca delle colonne inferiori, le quali forse un tempo la sostenevano, e poggia invece su di un rozzo zoccolo, alto circa un metro, che però, lungi dal danneggiare l'assieme, dà al tutto una certa maestà ed aiuta i meschini pilastrini ornamentali a sorreggere l'enorme peso del coperchio sul quale sta la statuetta del santo martire.

Il più grave difetto di quest'arca è d'essere troppo larga e bassa nella parte inferiore in proporzione a ciò che deve sostenere, e questo è difetto che noi già osservammo nel monumento di Stefano Brivio. Nella decorazione delle parti architettoniche dell'arca di San Donnino apparisce ancora di più questa sproporzione; la grandezza dei rosoni inquadrati negli scomparti del coperchio è soverchia rispetto alla superficie dei due riquadri inferiori, i quali contengono i rilievi. Nella composizione del profilo generale del monumento i passaggi dai piani inferiori ai superiori, benchè non sempre felici, non hanno però le crudezze del sepolcro di Stefano Brivio, come pure lo zoccolo che regge la statuetta del martire è di gran lunga migliore per proporzione di quello che a Sant'Eustorgio pesa sull'arca. Nei due monumenti questo zoccolo è unito al sarcofago per mezzo di ornamenti curvi ad S; a Sant'Eustorgio in forma di lunghe liste, unite al resto della costruzione solamente per gli apici, mentre a San Donnino questi fregi sono scolpiti direttamente nella cornice marmorea, sottoposta allo zoccolo.

Nel monumento di Stefano Brivio lo scultore dimostra un assai delicato gusto ornamentale, scegliendo felicemente forme gentilissime e disponendole con molto garbo. Egli, secondo l'uso comune, adopera forme animali e vegetali, ed unendole con grazia crea forme nuove, le quali non hanno mai nulla di quel carattere mostruoso, che talvolta guasta i più vaghi ornamenti.

Quand'egli accosta od anche direttamente unisce vegetali e bestie, la composizione è fatta con tanto garbo, che l'occhio mirando non sente alcuna offesa dal nuovo accoppiamento, ma accarezza con piacere la bella armonia.

Si osservi, per esempio, il fregio inferiore nel sepolcro di Milano, dove i delfini, le piante dai grandi fiori ed i vasi che le sostengono si fondono in una nuova e bella forma,

che nel suo assieme non ha più nè del pesce, nè della pianta, ma si presta assai bene, colla sua apparenza di tazza antica, a dare al fregio la robustezza necessaria per sorreggere i rilievi sovrapposti.

Nell'arca di San Donnino gli ornamenti sono ancora semplici e quasi rustici; in essi è appena sbocciato il giovane fiore, che abbisogna d'aria e di luce per svolgere in tutto il suo splendore la forma ancora rigida dei petali. La composizione degli ornamenti è ancora semplice, nè vi si vedono i sapienti accoppiamenti di Sant'Eustorgio, poichè le varie parti, più che fuse fra di loro, si stanno accanto un po' staccate le une dalle altre, benchè già si mostri alquanto di quel fine gusto decorativo che abbiamo osservato. Anzi alcune forme molto ingenue e primitive si ritrovano poi tali e quali nel monumento del Brivio.

Le piante che lo scultore ha usato per l'arca di San Donnino sono ancora come egli le ha viste in natura; le foglie ed i fiori, che paiono colti da piante acquatiche, non hanno il lembo frastagliato da lobi profondi e sapienti, come nel monumento posteriore, ma conservano intatta la delicatezza del loro svelto contorno. Nel pilastrino, posto fra i due rilievi anteriori, si vede un tulipano di prato sorgere ingenuamente, senz'alcun ritocco artificiale, sopra tutta una costruzione di sapore classico, che mostra la coltura scolastica dell'artefice. I vasi di questa costruzione non vi stanno però a loro agio, e sotto agli ornati, appiccicati da mano inesperta, par quasi di vedere il piccolo orcio domestico nel quale lo scultore teneva in fresco i fiori che gli servivano da modello.

Nel pilastrino, che nel sepolcro del Brivio separa l'Adorazione dei pastori da quella dei Re Magi, si ritrova il tulipano dell'arca di San Donnino, ma esso ha perduto la schietta natura villereccia, e s'è adattato a piegare garbatamente i suoi petali, e le sue foglie han dovuto farsi strappare in eleganti lobi il bel lembo liscio.

La nuova composizione è certo, per arte, superiore alla vecchia, ma la mano che l'ha disegnata è la stessa, e basterebbe a provarlo l'attaccatura del collo del vaso col vaso e delle foglie col fiore.

Passiamo ora a raffrontare fra di loro le figure dei rilievi nei due monumenti.

Dall'arca di Borgo San Donnino al sepolcro di Sant'Eustorgio il passo è grande; osservandone le parti ornamentali già vedemmo come da un'opera all'altra si possa vedere il passaggio da un artista ancora timido, che fa i primi passi in arte, allo scultore ormai sicuro di sè e dei suoi mezzi tecnici, ma che però ha ancora conservato molto del suo carattere primitivo.

Il Cassaniga infatti ci si presenta quale scrupoloso osservatore delle forme e si distingue dagli scultori suoi conterranei, specialmente per la naturalezza nel disegno delle sue figure, che bene spesso riescono goffe e talora anche difettose, mai però contorte ed artificiose. Lo scultore osserva e sente la bella forma; tenta poi di riprodurla, e se non vi riesce gli è perchè al pensiero non corrisponde sempre la mano. L'amore della semplice verità è certo merito grandissimo di questo artista, il quale con ciò si mostra libero e indipendente da preoccupazione di scuola.

La scultura lombarda del Quattrocento ha infatti il grave difetto di essere poco semplice e di ricercare studiosamente l'effetto dando ai corpi movenze ricercate ed atteggiando i volti ad espressione troppo viva degli affetti e delle passioni. Il Cassaniga non segue questa maniera, illustrata da maestri che, come l'Amadeo, dovevano certo avere grande influenza sugli artisti minori del tempo loro. Giovanni Antonio Amadeo pecca spesso di poca naturalezza, e studioso sempre di creare figure drammatiche, cade spesso nel convenzionale ed annoia.

Si osservino i personaggi del suo Presepio al Museo Archeologico di Milano, e specialmente le teste, fra le quali quella di San Giuseppe, rappresentato chino in atto di adorare il Santo Bambino, è grottesca per l'esagerata espressione di pietà e compunzione. La stessa esagerazione nel rappresentare gl'interni moti dell'animo guasta alquanto la potente scena della Pietà, colla quale lo stesso scultore ornò la lunetta al disopra della porta che immette

nel chiostrino della Certosa di Pavia. Il Cassaniga è invece assai temperato nella rappresentazione delle passioni, senza però riuscire freddo, perchè anzi sa dare alle sue figure molta vita, la vera vita, senza esagerazione di sorta, sicchè l'occhio si riposa volentieri su quelle serene e quiete composizioni.

Nell'arca di San Donnino è specialmente bello, per naturalezza e verità, il rilievo del

IL PRESEPIO, DI GIOVANNI ANTONIO AMADEO

(Milano. Museo Archeologico)

martirio del santo cubiculario, ed è poi inutile spendere parole per descrivere la bellezza dei rilievi del monumento di Stefano Brivio.

Nelle forme, ch'egli usa, il Cassaniga è però veramente lombardo, ed ha anzi molta rassomiglianza coll'Amadeo.

I corpi ossuti hanno le membra svelte e sono di statura media, la testa è talvolta soverchiamente grossa. Le estremità sono grandi e le mani specialmente hanno le dita lunghe e stranamente ingrossate alla giuntura delle falangi; questo carattere è evidentemente comune alle due opere; infatti si paragonino le mani di San Donnino, che toglie la corona dal cofano, quelle di Massimiano in trono e del cortigiano che gli sta vicino, colle mani di Dio

Padre sull'alto dell'arca e del Sommo Sacerdote nella Circoncisione di Nostro Signore a Sant'Eustorgio e si vedrà la comunanza di questo carattere.

L'artista ha poi un modo tutto suo e molto caratteristico di modellare le gambe, che egli assottiglia soverchiamente al disopra del ginocchio per poi ingrossarle di troppo nella parte sottostante; quanto poi alla posizione rispettiva delle due gambe è anch'essa degna di nota, perchè lo scultore usa di farle anche agli uomini molto ravvicinate alle ginocchia ed allargantisi in ampia curva su verso il bacino.

Per tutto ciò si paragonino specialmente i due guerrieri nel rilievo del lato sinistro

PARTE SUPERIORE DELLA PORTA CHE IMMETTE NEL CHIOSTRINO

NELLA CHIESA DELLA CERTOSA DI PAVIA

dell'arca di San Donnino colla figura del giovane re, che sta ritto nell'Adorazione dei Re Magi nel monumento di Sant'Eustorgio.

I caratteri delle mani grandi e grossolane alle giunture delle falangi e quello ora indicato della posizione e forma delle gambe si trovano anche nelle opere dell'Amadeo.

Un'altra caratteristica importante è nelle vesti che il Cassaniga disegna con molta cura senza però cadere mai in quelle ricercatezze di pieghe e di svolazzi, delle quali tanto si compiace l'Amadeo. Egli ama invece che le vesti s'adattino al corpo, che però non si nasconde sotto alla stoffa, ma trasparisce naturalmente.

Le pieghe però hanno qualcosa di duro e di cartaceo e spesso l'artefice si compiace di farne delle serie di minute e fitte fitte; si paragonino quelle delle maniche dei due cortigiani che giuocano col cane nel rilievo dov'è San Donnino che toglie dal cofano la corona con quelle identiche piegoline dell'uomo ritto all'estrema destra nella Circoncisione a Sant'Eustorgio.

Si raffronti la veste ed in generale tutta la figura ammantata, che sta ritta volgendo il dorso nell'Adorazione del monumento Brivio con quella del cortigiano che sta nella medesima posizione nel rilievo frontale sinistro a San Donnino, e ciascuno vi vedrà la stessa mano, la quale mostrasi chiaramente anche nelle vesti di Massimiano e del Padre Eterno di Sant'Eustorgio.

Nel disegno delle teste sono però le caratteristiche più utili pel nostro raffronto. Nella formazione della testa l'artista ha gran cura di modellarne l'ossatura e mostra d'avere di questa una conoscenza non superficiale; non riesce però a fare sparire ogni traccia di questo studio, sicchè le parti carnose del volto non bastano a nascondere l'angolosità delle ossa che danno ai visi, specialmente nell'arca di San Donnino, una strana espressione di durezza. La fronte bassa è limitata inferiormente dalle grosse orbite degli occhi, le quali si uniscono duramente alle ossa nasali.

La lunghezza del naso è regolare, ma esso è scarno ed ha le narici soverchiamente allargate.

Gli occhi sono formati assai curiosamente, poichè della pupilla non si vede che quanto trasparisce dalla sottile fessura obliqua fra la palpebra ed il sacco lagrimatorio molto enfiato. A rendere ancora più strana l'espressione di questi occhi contribuisce anche la soverchia grossezza degli zigomi, che assieme con le orbite sporgenti formano una profonda cavità nella quale sonnecchia lo sguardo.

Per queste caratteristiche, le quali si riscontrano in tutte le figure dei due monumenti, sono da osservarsi specialmente la testa dell'imperatore Massimiano e quella del Padre Eterno di Sant'Eustorgio.

Caratteristica è anche la forma della mandibola inferiore e della bocca; questa ha labbra grosse ed è alquanto pendente agli angoli, mentre la mascella s'innesta difettosamente al cranio, perchè troppo vicina all'orecchio e si prolunga poi con una linea durissima sino al mento, breve e largo.

Tutti questi difetti appariscono con caratteri meno crudi nell'arca di Stefano. Brizio, ma non ve n'ha uno che non vi trovi il suo riscontro.

Per il mento si osservino, nel sepolcro di Milano, il San Giuseppe dell'Adorazione dei Magi, quello della Circoncisione ed i due angioli inginocchiati ai lati di Dio Padre, sull'alto del monumento.

Se ora, dopo un esame accurato, ci volgiamo a considerare la quantità dei caratteri comuni alle due opere e specialmente l'identità di certi difetti e pregi, che rivelano la stessa mente e la stessa mano, non esiteremo ad assegnare al Cassaniga anche l'arca del Duomo di Borgo San Donnino. Fra le due opere non v'è altro divario che quello di tempo, poichè mentre l'arca di Milano ci presenta il Cassaniga giunto già al massimo del suo sviluppo tecnico ed artistico, quella di San Donnino ce lo fa vedere quando tutto timido faceva i primi passi in arte e cominciava a provare la sua forza.

Purtroppo la mancanza assoluta di notizie storiche che riguardino il monumento giovanile, tanto nell'archivio vescovile quanto in quello comunale di Borgo San Donnino, non mi permettono di rafforzare con documenti questa mia asserzione.

FEDERICO HERMANIN.

LA REGIA PINACOTECA DI TORINO

Sala I.

OLTANTO breve tempo ci tratterremo nella prima sala della Galleria la quale è quasi esclusivamente dedicata alla glorificazione di avvenimenti e personalità piemontesi. Nella stessa si potrebbe assegnare il maggior pregio alla serie di niente di meno che dieci grandi quadri di battaglie, nei quali l'olandese Jan van Huchtenburgh ha magnificate le vittorie del principe Eugenio di Savoia. Sono quadri campali eseguiti con virtuosità e che non mancano di tratti geniali: sono però certamente inferiori a consimili opere di Ph. Wouwerman, Bourguignon, Salvator Rosa. Manca loro cioè, in causa del loro tono nerastro, l'attrattiva coloristica. Inoltre essi furono tutti dipinti nel XVIII secolo avanzato, quindi lavori dell'ultimo periodo del maestro. Sono per la maggior parte firmati. [1]

Inoltre è degno di nota il ritratto del già maturo principe Eugenio a cavallo. Il principe vi è rappresentato secondo lo stile ampolloso del secolo XVIII, in atteggiamento da vincitore, su un destriero che s'impenna, circondato da nemici morti, feriti o in preda alle convulsioni dell'agonia. Porta la seguente iscrizione:

AD VIVUM PINXIT
JACOBUS VAN SCHVPPEN CHRISTIANISSIMI
REGIS NEC NON EXELCISSIMI AC
REGII DUCIS LOTHARINGIAE PICTOR.

Jacob van Schuppen, d'origine fiamminga, nacque nel 1670 a Fontainebleau, presso Parigi e morì nel 1751.

Jacopo Argenta, pittore di ritratti della tarda scuola ferrarese, ha rappresentato Carlo Emanuele I da giovane (n. 15). È dipinto in uno splendido costume da corte con ricami in oro. La sua destra posa sul capo di un nano. La maniera pittorica ricorda, nei suoi fini toni grigi, l'arte dei ritrattisti spagnuoli, per esempio: Alonzo Sanchez Coello. I nani, com'è noto, figurano spesso nei ritratti spagnuoli.

Dello stesso maestro havvi il ritratto di grandezza naturale di Emanuele Filiberto, duca di Savoia (n. 27). Il bel dipinto coi due graziosi fanciulli Carlo Emanuele II, poi duca di Savoia, e la sua sorella Margherita Jolanda (non i figli del principe Tommaso di Savoia:

[1] I numeri 2, 3, 5, 6, 7, 18, 20, 22, 23, 24.

vedi errata corrige), viene attribuito alla scuola fiamminga (n. 26). Ciò può essere, ma il pittore si mostra sotto l'influenza dell'arte ritrattistica di Velasquez. Della stessa mano vi è un altro ritratto infantile di un piccolo principe di Savoia.

Un pregevole dipinto dell'arte ritrattistica francese è il ritratto di Madama Reale Cristina, figlia di Enrico IV, moglie di Vittorio Amedeo I,[1] che viene attribuito a Nicola Mignard, che è però molto raro (n. 13),[2] e così pure il ritratto di Anna d'Austria regina di Francia (n. 10). (Nel testo del catalogo viene attribuito a Giovanni Miel: vedi però l'errata corrige).

In questa sala si trovano ancora alcuni quadri di battaglie di A. F. van der Meulen, un torneo di Antonio Tempesta, un certo numero di dipinti, fra cui alcuni ritratti di Van Loo,[3] e il ritratto a cavallo di re Carlo Alberto, di Orazio Vernet, assai pretensioso, colossale, ma freddo e fiacco.

Sala II.

In questa sala e nella seguente si impara a conoscere i più importanti maestri della scuola piemontese dalla fine del XV secolo alla metà del XVI.

Uno fra i più interessanti di questi dipinti è il grande quadro d'altare di Macrino d'Alba: la Madre di Dio col Bambino Gesù nudo troneggia sulle nubi, circondata da San Giovanni Battista, San Giacomo, Sant'Ugone vescovo e San Gerolamo. Nel mezzo, due giovani angeli in piedi e due seduti, cantano e suonano strumenti (n. 50 *bis*). Il seggio di nubi di Maria viene portato da putti in guisa originale e lo sgabello di nubi da cherubini. A destra e a sinistra di Maria volano due angioletti. Tutta la prospettiva di un porticato, da una volta a tutto sesto, sorretta da colonne ad arabeschi e volte a cassettoni, è splendidamente incorniciata. Nelle tinte forti e raggianti spiccano fortemente dei toni bronzati. Nello sfondo un ricco paesaggio montano. Le rudi e muscolose figure dei santi, che ricordano in certo qual modo Ercole Roberto o Francesco Cossa, sono piene d'espressione. Per ragione di contrasto le piccole, graziose figurine angeliche appaiono quasi esageratamente delicate.

La disposizione delle pieghe è caratteristica di Squarcione. Nel complesso questo dipinto dimostra che l'influenza di Squarcione o di Mantegna dominava anche la scuola locale piemontese. Ad onta della rudezza dell'esecuzione, lo spettatore viene irresistibilmente conquiso dai lineamenti potenti delle figure dei santi arditamente tratteggiate, dalla soavità di Maria, dalla leggiadria degli angeli, dal colorito fresco e forte delle vestimenta e del bel paesaggio; in breve dal singolare ed aspro aroma che si sprigiona dal dipinto rigurgitante di vita del rude piemontese.

Il quadro, che è completamente eseguito a tempera, porta su un cartellino la scritta:

MACRINUS FACIEBAT 1498.

Quale capolavoro di Macrino viene solitamente riguardato il dipinto d'altare nella Certosa di Pavia: per altro questo nostro dipinto di Torino mi pare più fresco e vivace, e può degnamente essergli posto accanto.

[1] Nel catalogo si trova la notizia seguente: « Questo ritratto ha molta somiglianza di tratti, costume ed acconciatura di capelli con quello inciso dal J. Mercorus nell'*Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie,* del Guichenon. Il conte A. de Vesme ed il cavaliere V. Promis lo credono ritratto di Francesca d'Orleans, prima moglie di Carlo Em. II ».

[2] Di Nicola Mignard si conosce tutt'al più un ritratto di lui stesso nella Galleria di Lione. Il resto delle sue opere sembra andato perduto. Ciononostante gli vengono attribuiti nella nostra Galleria non meno di tre dipinti. È probabile che gli stessi provengano o dal suo minore fratello Pietro Mignard (1612-1695), o da un artista a lui parente.

[3] Su questo pittore vedi l'eccellente monografia di Alessandro Vesme, nell'*Archivio storico dell'Arte,* 1893.

LA VERGINE IN GLORIA, DI MACRINO D'ALBA

(Torino. Galleria Reale)

Di Macrino si trova ancora un certo numero di quadri in questa Galleria. In vicinanza due coppie di santi: n. 33 e 36. Poderose figure di apostoli e di angeli su un fondo d'oro. Sul n. 33, San Paolo porta un rotolo di carta in mano, sul quale si legge:

MCRINUS DE ALLADIO C ALBEN FACIEBAT 1506.

Il santo vescovo sullo stesso quadro, probabilmente San Luigi di Tolosa, è una ripetizione della figura di vescovo nel grande dipinto d'altare (n. 50 *bis*).

Nominerò ancora i piccoli quadri, n. 34 e 37, ognuno con tre figure di santi, pure su un fondo d'oro: la coppia di vescovi, n. 41*bis*, la singola figura di San Giovanni il Precursore, e San Giacomo.

Maggiormente svolto e libero è il dipinto che rappresenta San Francesco in atto di ricevere le stimmate (n. 39). Il suo compagno inginocchiato ha sul ginocchio il ritratto a mezza figura di un frate, il donatore.

La Deposizione della croce (n. 40) con massicce aureole dorate di santi, non è che un lavoro di scuola, e mi parrebbe derivare piuttosto da Defendente Deferrari da Chivasso, pittore piemontese di una natura più soave, ma di un'originalità ancora più spiccata.

Il gran trittico n. 42, tuttavia nella sua bella cornice originale, può venire annoverato fra i suoi capolavori. Maria siede su un trono d'oro e tiene fra le braccia il bimbo lattante. Al trono si appoggiano due giovani angeli che adorano, e sul gradino dello stesso due putti suonano. Sulla tavola laterale, a sinistra, si scorge la bella figura di Santa Barbara, e presso ad essa il devoto inginocchiato (secondo il catalogo, Carlo III di Savoia): a destra San Michele. L'arcangelo si libra sopra il mostro che si torce sotto a' suoi piedi: ha una bilancia nella sinistra, e colla destra brandisce la spada. Nelle quattro scene della predella è raffigurata la passione di Santa Barbara.

Pare che l'opera del maestro derivi meno di Macrino d'Alba dalla scuola padovana e più dalla pittura vercellese, specialmente da Giovenone.

I suoi tipi sono più soavi e leggiadri di quelli di Macrino, la sua maniera di dipingere più morbida. Il suo sistema di pieghe mostra delle forme simili a quelle di Giovenone. Sotto molti rapporti egli è inferiore a Macrino d'Alba. Le sue figure sono meno caratterizzate; gli manca inoltre il forte rilievo che rende sì spiccate le figure del dipinto d'altare di Macrino. Mostra però di possedere una ricca fantasia e un facile talento narrativo. Qua e là, nelle sue scene fa ricordare gli artisti tedeschi del principio del secolo, specialmente nei tipi delle predelle. Il ritratto di profilo del committente potrebbe quasi essere stato dipinto da Striegel.

La forma delle mani non è bella, il palmo è largo, mentre le dita sono lunghe e sottili. L'orecchio è largo e arrotondato. I tipi di volto delle sue Madonne hanno una forma allungata, larga in alto nella fronte ma col mento appuntito. I putti sono spesso vestiti. Nel colorito spicca vigorosamente una forte tinta rossa.

Un altro dipinto d'altare (n. 44), dello stesso maestro, rappresenta lo Sposalizio di Santa Caterina in presenza di San Giuseppe. Un angelo corona la santa sposa. Al disotto la predella con cinque scene tratte dalla passione della santa. È opera molto caratteristica del maestro.

Riunite in una cornice si vedono ancora le mezze figure di San Giovanni il Precursore e di tre apostoli (n. 48 *bis*).

Nell'Accademia Albertina si trova, a mio avviso, un capolavoro di Deferrari, colà attribuito a Gerolamo Giovenone (Sala VI, n. 218). Quel grande e bel dipinto d'altare rappresenta l'Adorazione del Bambino. Sotto stanno Maria e San Giuseppe inginocchiati. A destra e a sinistra sei santi devotamente ritti. È forse il più bel quadro di Deferrari in Torino. Il colore è profondo e fortemente smagliante, e le figure sono più plastiche che nel dipinto d'altare della nostra Galleria. Il modo fantastico di trattare la luce e il paesaggio è caratteristico in Deferrari. Nel suo ultimo periodo Defendente perdette del tutto la sua maniera quattrocentista ed aspirò a leggerezza ed a grazia. Un esempio di questa maniera

LA VERGINE E SANTI, DI DEFENDENTE DE FERRARI

(Torino, Galleria Reale)

si trova nella Galleria Carrara di Bergamo (Adorazione dei pastori, Sala III). Lermolieff opina che in questo periodo egli fosse influenzato dalle incisioni di Parmegianino. [1]

Un polittico coll'Ascensione di Maria circondata da santi, e in alto l'Incoronazione della Madre di Dio (n. 41) è di un piemontese fiacco e mestierante: Gandolfini. Il dipinto porta la data 1493 e il nome

GADVLFIN PINXIT.

Un altro quadro colla Madonna in trono, fra gli angeli che suonano (n. 44 *bis*), su un fondo d'oro ornamentato, di uno stile alquanto progredito viene pure attribuito a Gandolfino.

Girolamo Giovenone di Vercelli è rappresentato da parecchi quadri caratteristici. Il n. 43 rappresenta Maria in trono col Bambino Gesù che le sta nudo in grembo. A sinistra, inginocchiata, una patrona sotto la protezione di un santo vescovo (Sant'Abbondio): a destra i suoi due figlioli che Sant'Antonio da Padova presenta a Maria. Nello sfondo un paesaggio alpestre d'un verde azzurrognolo. I tipi hanno l'espressione fredda o lagrimosa, che è caratteristica in Giovenone. Le tinte fresche, nelle quali domina un rosso vigoroso, sono piene di luminosità. La patrona vestita a nero è un pregevole ritratto; per altro, amerei far rilevare i due piccini inginocchiati, di una ingenuità schietta e infantile, dipinti con molta valentia. Il dipinto è firmato:

IHERONIMI IVVENONIS OPIFICES 1514.

Esso appartiene ai tempi giovani di Giovenone, ed è in ogni caso il primo fra i quadri di quell'autore pervenuti fino a noi. [2]

Il n. 47 *bis* rappresenta pure una Maria in trono fra le Sante Caterina e Maddalena inginocchiate; dietro ad esse si vede San Pietro Martire e un santo vescovo (Sant'Eusebio). In questo quadro Giovenone si mostra sotto l'influenza di Palma Vecchio nelle sue voluttuose e bionde figure femminili in costumi sboffanti, di moda.

Nella Galleria Carrara, a Bergamo, si trova un trittico assai caratteristico del nostro maestro.

Gerolamo Giovenone non fu, come venne stranamente asserito, il maestro di Gaudenzio Ferrari, di parecchi anni maggiore di lui e assai più geniale; all'incontro, non è punto impossibile ch'egli possa aver avuta influenza sul debole Bernardino Lanino.

Del figlio di Gerolamo, Giuseppe Giovenone, si trova nella Sala III una Risurrezione di Cristo firmata (n. 60), ove egli appare valente imitatore di Gaudenzio Ferrari. Anche la grande tavola della Conversione nell'andito, fra le Sale IX e X, attribuita a Gaudenzio Ferrari, è probabilmente opera di Giuseppe Giovenone, per quanto si possa giudicarne all'oscuro (n. 651).

Un altro Giuseppe Giovenone, fratello di Gerolamo, è rappresentato con un'Apparizione di Cristo (n. 61). Anche questi sembra sotto l'influenza di Gaudenzio.

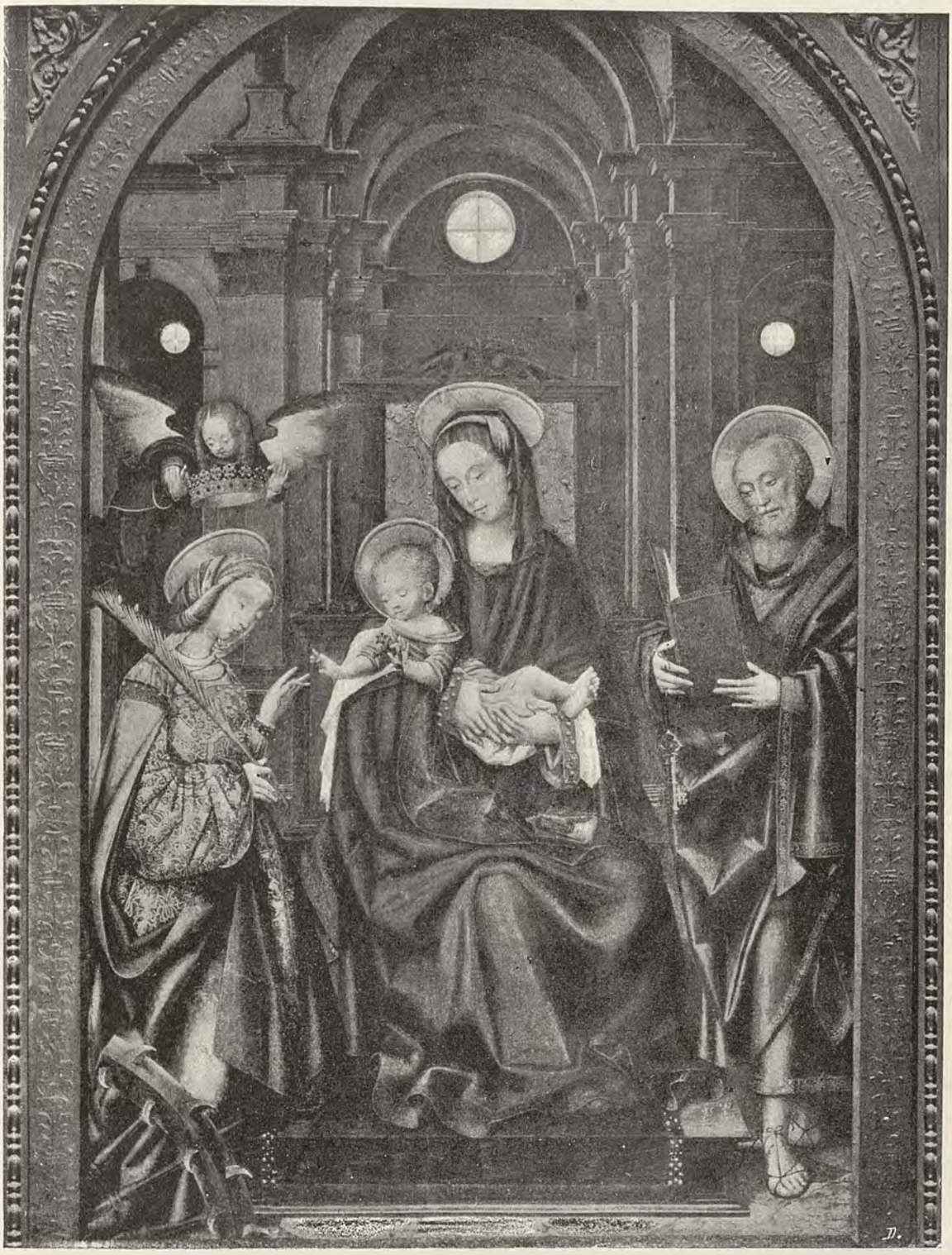
Il gran pittore piemontese Gaudenzio Ferrari da Valduggia [3] è molto ben rappresentato nella nostra Galleria. Un Pianto su Cristo, con molte figure, è raggiante nelle tinte vigorose e splendide, ha molta espressione nelle figure, ed ha un paesaggio di sfondo intuito incantevolmente (n. 54).

Più ragguardevole ancora è Maria in trono (n. 54 *bis*), col bimbo nudo ritto in grembo a lei, fra due santi. Sul gradino del trono un putto suona l'arpa. Le teste sono belle e piene di espressione, le tinte fiammeggianti. Entrambi questi dipinti appartengono tuttavia al primo periodo di Gaudenzio, in cui egli si mostra artista piemontese e non per anco artista milanese. In questi quadri spiccano fortemente dei riflessi verdi azzurrognoli, che spesso si trovano nei maestri piemontesi (specialmente nel n. 54 *bis*).

[1] Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani*, ecc., p. 425.

[2] Cfr. Lermolieff, op. cit., pag. 450.

[3] Secondo P. Colombo nato nel 1481 e morto il 31 gennaio 1546.



LO SPOSALIZIO DI SANTA CATERINA, DI DEFENDENTE DE FERRARI

(Torino. Galleria Reale)

Nell'ultimo dipinto più sopra accennato, si vede pure l'alto dossale del trono interamente rivestito di stoffa porporina: era uso piemontese il ricoprire il trono di Maria di stoffa, oppure di ombreggiarlo con un baldacchino di drappo. Nei quattro più piccoli dipinti con scene dalla vita di Maria e col Padre Eterno in trono, Lermolieff [1] scorge l'influenza del Bramantino. Pure a me pare di scoprirvi una tale influenza, specialmente nell'Incontro di Maria con Elisabetta.

Un'opera commendevole, ma molto restaurata, di Gaudenzio, è il ritratto di un patrono, un vecchio inginocchiato sotto la protezione di San Pietro (n. 49). In basso è aggiunto un pezzo. Anche questo dipinto che ha servito come ala di un trittico, mi pare appartenere al primo periodo.

Il piccolo n. 49 *bis,* l'Adorazione del Bambino, rassomigliante ad un dipinto guastato dai ritocchi nella Galleria Lochis di Bergamo, è una copia di un imitatore di Gaudenzio.

All'incontro nella Sala XIII si trova una bella e genuina opera del primo periodo: la Crocifissione (n. 371). Una schiera folta, stipata, appassionatamente commossa circonda la croce. Giovani angeli in violenta emozione le svolazzano d'attorno. Due fra di essi raccolgono il prezioso sangue in calici d'oro. Il dipinto non è affatto esente da una certa esteriorità o maniera che spesso s'incontra nelle opere di Gaudenzio. Troppe figure si accalcano impetuosamente, vi sono troppi abiti svolazzanti, troppo oro. La sacra pietà che doveva essere propria al soggetto, poteva essere suscitata con mezzi più semplici. In breve questo dipinto non opera sul sentimento, ma sull'occhio: è decorativo. È eseguito a tempera, su tela.

Lo scolaro ed imitatore di Gaudenzio, Bernardino Lanino di Vercelli, può venir anche qui studiato in parecchi quadri.[2] Il più bello fra questi, se veramente appartiene a Lanino, sarebbe la Sacra Famiglia con San Gerolamo (n. 50), nel quale egli si avvicina in modo da illudere a Gaudenzio Ferrari.

Nella sua Deposizione dalla croce (n. 56), egli ha l'aspetto di un Gaudenzio sfiaccolato e diluito. Questo quadro ha molta somiglianza col Pianto su Cristo, n. 54. I tipi di fronte a quelli di Ferrari sono insignificanti, il colore freddo. Il pallido paesaggio alpestre dello sfondo, d'un giallore grigio, è caratteristico in Lanino. Tale dipinto appartiene al suo ultimo periodo.

Nella Sala III, invece, si trova un dipinto di Lanino assai buono, n. 60 *bis,* nel quale egli si avvicina discretamente a Gaudenzio. Rappresenta Maria col Bambino nudo e ritto sul suo grembo, che siede sotto ad un baldacchino. San Giovanni il Precursore tiene un agnello fra le braccia. Sant'Antonio abate, San Sebastiano, San Rocco stanno a guardia d'onore attorno al trono. In basso un cane bianco abbaia verso l'agnello di San Giovanni. I tipi pieni d'espressione si riferiscono tutti a Gaudenzio. Le tinte sono più armoniche e più calde che di consueto. Su un cartellino si legge: L. bnardinus. (La firma non è accennata nel catalogo).

Un altro dipinto, Maria che siede all'aperto, circondata da quattro santi, in alto due putti che reggono dei drappeggi, è di minor valore. Tale dipinto, di epoca piuttosto avanzata, è freddo nelle tinte, con ombre nericcie, mostra tipi insignificanti e fiacchi, e nello sfondo vi è il paesaggio alpestre azzurro bianchiccio, caratteristico in Lanino. Il dipinto firmato:

BNARDINVS LANINVS F 1564.

Volendo esser giusti, non bisogna giudicare Lanino da' suoi quadri su tavole: ne' suoi affreschi, specialmente in Sant'Ambrogio di Milano, egli si mostra artista ben più ragguardevole.

[1] Op. cit., pag. 451.

[2] Dopo uno strumento notarile nell'Archivio Civico di Vercelli il primo maestro di Lanino fu Baldassare Cadighi o de Cadighis. Vedi: Alessandro Vesme, «Il primo maestro di Bernardino Lanino», *Arch. stor. dell'Arte,* III, p. 79.

LA VERGINE COL FIGLIO E SANTI, DI G. GIOVENONE

(Torino. Galleria Reale)

Ottaviano Cane, un debole artista di Trino, è rappresentato con due grandi quadri. L'uno rappresenta Maria seduta in trono dinanzi a una tenda verde. Sul suo ginocchio destro essa regge Gesù Bambino, ritto. (Si osservi come sovente, nell'arte piemontese, il Bambino viene rappresentato in piedi). Da un lato San Giovanni il Precursore e San Bernardino. Due putti volanti tengono aperti i drappeggi della tenda. Si osservino i tipi insignificanti e volgari, le mani e i piedi di legno, e i drappeggi trattati di maniera. Pare che derivi in parte da Bernardino Lanino e in parte dalla scuola milanese posteriore.

Nella Sala III si trova pure di lui un altro quadro: lo Sposalizio di Santa Caterina in presenza di parecchi santi e di un committente inginocchiato (n. 64). In alto due putti volanti che stendono sopra al gruppo un baldacchino verde; un motivo questo che torna spesso nelle opere di Lanino. Si osservi la disposizione parallela delle pieghe alquanto manierata. La tinta è fredda, i tipi volgari e insignificanti. Su di un cartellino si legge la scritta seguente:

Octavianus Ca.... Imitator Naturae Anno Domini
MDXXXXIII P° IVLI.

Di Fermo Stella si trova qui una Maria in trono fra due santi, debole (senza numero). In basso una figurina d'angelo seduto, con una tavoletta che porta un'iscrizione. Tale quadro è appeso troppo in alto perchè si possa osservarlo minutamente.

Un polittico, che pur troppo è pure situato molto in alto, porta il n. 35. Rappresenta: in basso Maria col Bambino Gesù vestito, che tiene in mano un uccello, dai lati dei santi, in alto la Crocifissione tra mezze figure di santi. Fondo d'oro. Cornice gotica. Il dipinto è firmato:

Presbite Johes Canavesis pinxit (in minuscole gotiche).

Su un cavalletto è esposto un gran quadro di Madonna, assai ben conservato (n. 784) di Barnaba de Mutina. Maria regge saldo nelle sue braccie il Bambino Gesù vestito, che le sta ritto in grembo, mentre preme amorosamente la sua guancia alla sua testina. Il bimbo porta sopra ad una camicia bianca un mantello oliva foderato in rosso. Questo cade in molli pieghe, naturali e modellate con finezza. Gli fa riscontro il drappeggio del manto di Maria, di stile bizantino, accennato con tratti d'oro. La tecnica nitida e completa, l'armonia delle belle tinte lucenti è degna di osservazione. Dove si può meglio conoscere questo raro maestro si è nel Museo civico di Pisa.[1] Il dipinto è firmato:

Barnabas d'mutina pinxit M CCC L XX (in minuscole gotiche).[2]

Tale quadro si avvicina piuttosto alla maniera dei Senesi più antichi o a quella di Cimabue[3] che a Giotto. Per l'intensità d'affetto colla quale è espressa la corrispondenza fra madre e figlio, per la finezza e la giusta intuizione dell'atteggiamento, come per la valentia dell'esecuzione tecnica, questa opera può pretendere ad un alto posto fra le opere di questa maniera.

[1] Vedi il mio articolo su questo Museo nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1895.

[2] Questa firma non è riportata nel catalogo. Però vi si trova la seguente notizia: « La conservazione di questo dipinto singolarmente prezioso per la storia dell'arte e che trovavasi anticamente nella chiesa di San Domenico in Rivoli, devesi al conte Pullini di Sant'Antonino, che nell'universale disperdimento delle cose spettanti alle arti ed alle lettere, accaduto nella circostanza dell'abolizione dei conventi sotto la dominazione francese, seppe conoscerne il valore e dargli convenientemente luogo nella sua raccolta. Passò in appresso in proprietà dei frati domenicani di Torino; e quindi, dopo lungo giro per mani di persone non pratiche in cose di arte, cadde in proprietà del benemerito signor cav. avv. Vignola Giovanni, il quale lo cedette alla R. Pinacoteca di Torino nel 1875 ».

[3] Accenno all'autore dei due quadri d'altare in Santa Maria Novella (Capp. Rucellai) e nell'Accademia di Firenze. Ultimamente è stato messo in dubbio, con più o meno ragioni, che questo sia Cimabue.

Due piccole scene (n. 38) riunite in una cornice, con storie tratte dalla vita di Sant'Ambrogio, si avvicinano assai alle opere di Ambrogio Borgognone. Maria col Bambino (n. 68) non è invece che una buona vecchia copia di uno dei suoi tanti quadri di Madonne sì soavi e incantevoli. È situato molto in alto.

Infine si trova in questa sala una piccola opera di Sodoma (Giov. Ant. Bazzi): la Sacra

GESÙ SULLA CROCE, DI GAUDENZIO FERRARI

(Torino. Galleria Reale)

Famiglia (n. 50). Questo dipinto, che ebbe a soffrire pei ritocchi, ricorda da sè la sua origine vercellese. [1]

Sala III e IV.

Questi rapporti colla scuola pittorica vercellese risaltono ancor più chiaramente nel bello Sposalizio di Santa Caterina (n. 55). Maria siede sotto un verde baldacchino, reggendo il

[1] Una simile Sacra Famiglia si trova nella Galleria di Monaco.

Bambino nudo davanti a sè. In basso stanno ritte Santa Caterina e Santa Lucia, e inginocchiati San Gerolamo e San Giovanni evangelista. Nei tipi, nella scelta delle tinte, nel baldacchino grigio che due angioli tengono aperto, vi sono molti richiami ai maestri di Vercelli. Come abbiamo già spesso osservato, nei pittori piemontesi si riscontrano non di rado degli sfondi formati da grandi drappeggi verdi e rossi. Giovenone e Gaudenzio Ferrari rivestono i loro troni con stoffe di porpora: nelle opere di Lanino, di Ottaviano Cane e di Grammorseo si vedono invece baldacchini verdi e rossi.

L'influenza di Leonardo è ancora poco sensibile. All'incontro parecchie teste mostrano una somiglianza che colpisce coi tipi di Madonna di Boltraffio (dipinti nelle Gallerie Borromeo e Bonomi-Cereda in Milano) ed è specialmente il caso del bello e giovanile San Giovanni.

Il colorito consta di tinte rosso-cupo, con una punta di aranciato e d'un verde-erba, con ombre giallognole e chiare. Nella carnagione toni verdastri. Il dipinto ha sofferto molto pei ritocchi.

Un dipinto di Sodoma, più maturo, più completo, caldamente originale, si trova nella Sala XIII. Rappresenta Lucrezia col pugnale alzato, in atto di trafiggersi. Parecchie persone la circondano spaventate. Questo quadro sembra ispirato a studi dell'arte antica. Lucrezia è una figura piena di elevatezza, eppure assai umana. Il suo abito azzurro che viene fissato con uno spillone alla sommità del suo braccio destro nudo, lascia libero il suo bel seno. Le vesti cadono in pieghe complicate, ma trattate con un grande senso dell'estetica e morbide, che rivelano chiaramente lo studio delle statue antiche. Anche la testa barbuta a destra ha un'aria affatto antica. Il colorito è di un'alta semplicità; drappeggi azzurri, ombre azzurre nella carnagione, tutto il dipinto nuota in un'atmosfera azzurra. Ma il tono di questa tinta è trattato colla più gran finezza e si adatta egregiamente al soggetto. [1] Alcuni ritocchi sfigurano questo bel quadro.

In Sala III s'impara inoltre a conoscere un piemontese molto manierato. Intendo parlare del già citato Pietro Grammarseo di Casale (dipinse circa il 1525). Sopra la Vergine in trono due putti volanti reggono un baldacchino che stavolta è color rosa (n. 63). Dai lati Giovanni il Precursore e Santa Lucia. In basso angioli che suonano. Nei putti e in Santa Lucia si rivela l'influenza di Raffaello e della sua scuola. Nel palazzo vescovile di Vercelli si trova un dipinto firmato di Grammarseo.

Nella Sala IV, che è dedicata ai pittori piemontesi posteriori, si trovano poche opere che valgano a trattenerci.

Giovanni Antonio Molinari di Savigliano (1577-1640), influenzato dalla scuola del Caravaggio, è rappresentato da non meno di quindici dipinti; Gugliemo Caccia, detto il Moncalvo, di Montabone (1568-1625) con tre; Bartolomeo Caravoglia da Crescentino (vivente nel 1673) con tre; Domenico Oliviero di Torino (1679-1755) con due; Antonio Tanzio di Alagna (1574-1644) con uno. Tutti questi artisti mancanti di originalità, e dal colorito nerastro senza attrattive, non possono interessarci che ben poco.

La scuola pittorica piemontese è propriamente da considerarsi come una suddivisione della lombarda. La piccola città di Vercelli diede alla stessa il maggior contingente: la città stessa non divenne piemontese che al principio del XV secolo. Anche i più grandi pittori della regione piemontese, Gaudenzio Ferrari e Giovan Antonio Bazzi, furono ben presto travolti dalla potente corrente artistica milanese.

È peccato che questa Galleria non possegga quadro alcuno di Boniforte Oldoni, nè d'altro membro di quella rigogliosa famiglia (in cui conviene forse cercare il primo maestro

[1] Il Frizzoni è d'opinione che questa potrebbe presumibilmente essere la Lucrezia che Vasari ricorda: « Una tela che fece per Assuero Rettori di San Martino, nella quale è una Lucrezia Romana che si ferisce mentre è tenuta dal padre e dal marito: fatta con bella attitudine e con bella grazia di teste ». (V. Gustavo Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento*, Milano, 1891, pag. 496). Questo quadro era però su tela, mentre il nostro è dipinto su legno. Anche qui Lucrezia è circondata da tre persone.

di Gaudenzio Ferrari),[1] come non ne possiede neppure del valente vercellese Eusebio Ferrari. Di quest'ultimo si trova nella Galleria di Magonza un assai pregevole trittico colla Nascita di Cristo nel campo centrale, San Gerolamo e l'angelo Raffaele con Tobia ai lati, che fu dapprima ammirato quale opera di Gaudenzio Ferrari e dipoi come opera di Sodoma.[2]

Sala V.

In questa sala si trova una raccolta di buoni quadri delle vecchie scuole di pittura fiorentina, senese, veneziana e lombarda.

Una piccola Incoronazione di Maria (n. 91) designata come un'imitazione di Giotto, è invero una vecchia copia di un dipinto di Giotto.

I quattro santi ritti in piedi della doppia tavola n. 92, possono forse essere lavori di mano di Taddeo Gaddi. Ad ogni modo appartengono alla sua maniera.

Maria in trono col Bambino nudo (n. 93) appartiene a Fra Giovanni Angelico.

Notevolmente più belle sono però entrambe le tavolette cogli angeli trasvolanti sul fondo d'oro (n. 94 e 96).

L'interessante e grandioso dipinto di battaglia campale, intitolato: « Brenno dinanzi alle porte di Roma » viene attribuito a Spinello Aretino. I molti esperimenti di scorcio si possono riferire, se non a Spinello Aretino stesso, ad un precursore di Uccello, quale per altro fu pure Spinello. Paesaggio a colline. A destra si eleva torreggiando una città.

Uno dei dipinti più importanti di questa galleria è l'Angelo con Tobia (n. 97) di Piero Pollaiuolo. Egli si avvicina qui assai al suo maggior fratello Antonio per l'energica e plastica maniera del disegno. Le due forti figure giovanili incedono con passo elastico su di un'altura che si eleva sopra una pianura rigata da fiumane. Simili pianure di gran vastità, piantate a' bassi cespugli, si riscontrano in Baldovinetti, nei piccoli quadri d'Ercole di Antonio negli Uffici, nei dipinti del primo periodo di Botticelli e nel tanto discusso quadro di Tobia nell'Accademia di Firenze. La prospettiva, che si estende pure all'infinito, è maestrevolmente tracciata. Le vestimenta hanno tinte metalliche, fredde, ma profonde e lucenti. L'energia nel tratteggiare le forme ricorda la tecnica bronzea di Antonio. Tale quadro fortemente disegnato e dipinto, pieno di carattere rude e virile, ricorda, sotto più di un aspetto, il quadro coi tre santi negli Uffizi. Si osservi, ad esempio, la disposizione allargata e alquanto leziosa delle dita.

Il quadro degli Uffizi viene, dal catalogo, attribuito a Piero; è per altro sempre, secondo Vasari, opera comune dei due fratelli: « ed unitosi Antonio in tutto con Piero, lavorarono in compagnia di molte pitture, fra le quali fecero al cardinale di Portogallo una tavola a olio in S. Miniato al Monte e vi dipinsero dentro S. Jacopo, S. Eustachio e S. Vincenzo ».[3] Forse anche il dipinto di Torino è da considerarsi come opera comune dei due fratelli.

Tobia coi tre Arcangeli (n. 98), attribuito a Botticelli, è una ripetizione modificata della composizione del noto quadro dell'Accademia di Firenze. Tale dipinto è alquanto fiacco nelle sue tinte chiare, prive di energia, che risalgono a Fra Filippo Lippi, mentre i tipi risalgono a Botticelli. Forse appartiene ad un condiscepolo di Botticelli presso Fra Filippo, che avrebbe imparato da entrambi.[4]

Il quadro rotondo, botticellesco (n. 99), attribuito al maestro stesso, può esser stato ese-

[1] Vedi Lermolieff, op. cit., pag. 450.

[2] È merito del valente studioso d'arte Franz Riffel l'avere stabilito che tale quadro d'altare è opera del vercellese Eusebio Ferrari. « Studi sulla Pinacoteca di Magonza », *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XIV, 275. Questo interessante trattato è inoltre importante per la conoscenza dei pittori piemontesi.

[3] Vasari, ed. Le Monnier, V, 95. Cfr. Lermolieff, pag. 312.

[4] Secondo l'Ulmann apparterrebbe al medesimo imitatore di Botticelli che dipinse la « Venere che riposa » della Galleria Nazionale di Londra (n. 916).

guito nella sua bottega e da un cartone del maestro, ma nell'assieme della sua fattura è troppo quieto per essere di Botticelli stesso. Pure Lermolieff ricusa di riguardarlo come lavoro uscito dalla mano di quell'artista.

All'incontro nella Sala XIII si trova invece una bella opera autentica di Botticelli, di una freschezza giovanile. La Vergine, ritta e riccamente vestita, regge davanti a sè, su di una balaustra di pietra, il Bambino rivestito di una camiciola trasparente (n. 374). Quest'ultimo offre, ad una persona che non si vede, una melagrana. È quindi probabile che il dipinto sia stato altre volte più grande, ed abbia contenute una o più altre figure. Nello sfondo la prospettiva di una città. La freschezza e l'innocenza della giovane Madre di Dio hanno in questo dipinto un fascino straordinario. Tale quadro deve risalire allo stesso periodo dell'incantevole quadretto del maestro, nell'Ambrosiana di Milano.

Un altro quadro, il piccolo quadro allegorico n. 369: Donna assisa sopra un carro di trionfo tirato da due leoni, che potrebbe rappresentare il trionfo della castità, non è punto della mano di Botticelli. Nel palazzo Adorno di Genova si trovano quattro piccoli quadri somiglianti (attribuiti a Mantegna) e un quinto si trova nella Galleria Nazionale di Londra (acquistato da poco tempo): essi formavano probabilmente una serie col trionfo della nostra Galleria. Tali quadri sono attraenti per la loro fattura fantasiosa. Ma i tipi, imitati da quelli di Botticelli, sono ottusi, e ciò vale per tutti i particolari e pel colorito. Questi dipinti possono venire attribuiti solo alla scuola del maestro o ad un suo imitatore.

Dopo tale digressione, torniamo alla nostra Sala V.

A Pietro Paolo da Santa Croce è attribuita una Madonna (n. 102). La Madre di Dio siede all'aperto fra due santi e regge sul suo ginocchio destro il Bambino Gesù ritto e nudo. Dinanzi ad essa si vede il busto di un devoto inginocchiato. Tale quale sembra dipinto da un valente imitatore di Cima. I vari Santa Croce, i quali hanno, ad ogni modo, un'intima parentela artistica fra di loro, hanno ritratto assai da Cima. Così nella Galleria Lochis si trova un grande dipinto d'altare di Francesco o Gerolamo da Santa Croce, che viene attribuito a Cima. Alcuni dei molti dipinti dei Santa Croce del Museo Correr a Venezia, possono certamente venir assegnati a Pietro Paolo. Il quadro, appeso assai in alto, reca in basso a sinistra un cartellino, portante forse una scritta col nome del maestro che pur troppo non è citato nel catalogo.

La Deposizione nel sepolcro, di Francesco Francia (n. 101), viene troppo severamente giudicata dal *Cicerone* di Burckhardt e Bode.[1] La figura di Cristo non ha gran carattere, ma è nobilmente concepita, Maddalena è una bella figura. Pieno di poesia nella sua semplicità è il paesaggio: un deserto col sole che tramonta e due palme nello sfondo di mezzo. Il dipinto è soffuso da una fine tinta azzurra. In parecchi fra i tipi vi sono accenni a Raffaello. Il quadro deve essere stato dipinto nel 1515[2] e mostra lo stile particolarmente irrequieto e nello stesso tempo passionalmente commosso dell'ultimo periodo del maestro.

Il quadro n. 95 rappresenta delle allegorie. Su di un carro di trionfo d'oro, si vede il dio d'amore, ritto su di una palla, che lancia senza pietà le sue frecce sulle folte schiere dei giovani e delle fanciulle che si affollano attorno al suo carro. A destra Dalila taglia i capelli di Sansone, a sinistra una giovane cavalca su di un uomo barbuto. È attribuito al fiorentino Dello. Questo dipinto deve avere ornato originariamente un mobile. Forse è dello stesso maestro (Matteo da Pasti?) che ornò con dipinti allegorici un mobile negli Uffizi.

Maria col Bambino (n. 103) è un pregevole dipinto del primo periodo di Lorenzo di Credi, ma è notevolmente inferiore allo splendido dipinto dello stesso periodo nella Sala XIII.

Quest'ultimo rappresenta la Madre di Dio (n. 356) che siede col Bambino nudo assiso sul suo ginocchio destro, a cui porge una giuggiola. La Madonna porta una sottoveste rosso-ciliegia tirata sopra il capo, e al disopra un mantello azzurro-cielo. Dall'apertura delle fine-

[1] 5 Aufl., 1884, pag. 622.

[2] Vedi *Cicerone,* pag. 622 e Venturi, *Archivio storico dell'Arte,* 1890. Nella Galleria di Parma una « Pietà » molto affine con l'anno 1515.

L'ARCANGELO RAFFAELE E TOBIA, DEL POLLAIUOLO

(Torino. Galleria Reale)

stre, a sinistra, si scorge un paesaggio a colline ben intuito e irrigato d'acque. Alla sinistra di Maria sta un bicchiere con graziosi fiori di campo accuratamente dipinti. Questo quadro ha grande parentela col dipinto del primo periodo nella Galleria Borghese, forse ancora più bello, e deve appartenere alla stessa epoca. Persino la coppa coi fiori si trova rappresentata nello stesso modo sul quadro Borghese. La modellatura, severa specialmente per ciò che riguarda il corpo del Bambino dai profondi solchi nelle carni che ricordano la tecnica del bronzo, ci trasporta all'epoca in cui Lorenzo lavorava nella scuola di Verrocchio forse più colla bacchetta del modellatore che col pennello.

Il piccolo quadro le Nozze di Santa Caterina attribuito a Giov. Ant. Boltraffio (n. 104), è un dipinto della scuola lombarda, debole ed inoltre guasto dai ritocchi. Lermolieff pensa a Nicolò Appiani (?). Un mezzo tondo pesantemente dipinto viene pure attribuito a Boltraffio, ma non ha nulla di comune con esso (n. 113).

Cristo che porta la croce, viene attribuito dal catalogo a Marco d'Oggiono (n. 107). Il tipo del viso, dal naso breve, ha infatti qualcosa che ricorda d'Oggiono. La carnagione gialliccia di una lucentezza smagliante di uno smalto straordinario, le ombre brune e calde, le vestimenta di un rosso ardente, ricorderebbero invece Giampietrino. Anche Lermolieff attribuisce il quadro a questo maestro. Un altro dipinto caratteristico, ma inferiore al precedente, di Giampietrino è la tavola n. 114 con Santa Caterina e San Pietro Martire: anche nel catalogo essa viene attribuita a Giampietrino, per altro con un punto d'interrogazione. Il tipo di Santa Caterina, le sue mani e la posizione delle stesse, non potrebbero testimoniare con maggior evidenza per questo maestro.

Ad un altro scolaro di Leonardo, Cesare da Sesto, vengono attribuite due Madonne. Sull'una (n. 125) si vede Maria col Bambino che siede in un paesaggio alpestre di un grigio azzurro. Essa abbraccia il Bambino e preme amorosamente la sua guancia contro quella di lui. Dietro a Maria si eleva un albero. Sull'altro quadro (chiamato pure scuola lombarda) Maria siede davanti a un albero fronzuto col Bambino Gesù sulle ginocchia, che benedice San Giovanni bambino. Tale dipinto, che tradisce l'influenza della scuola romana, è troppo pesante nelle tinte, troppo grossolano nelle forme per essere di Cesare, del quale ricorda però l'ultimo periodo. Il motivo di Maria seduta davanti ad un albero o a un cespuglio, che è tanto frequente nella scuola veronese, si riscontra pure in Cesare da Sesto, ad esempio ne' suoi graziosi piccoli quadri di Madonne (del primo periodo) in Brera, a Milano. La Madonna (n. 125) è risguardata da Crowe e Cavalcaselle come opera del primo periodo di Calisto da Lodi (?).

Un panno di Veronica (n. 134, Sala VI) con un Cristo assai bello, viene attribuito alla scuola di Parmegiano. Sarebbe però anche lombardo e specialmente di un maestro che abbia avvicinato Solario.

Il piccolo quadro che rappresenta Maria in trono circondata da santi (n. 105) non ha nulla a che fare con Giovanni Bellini. È veneziano, ma affatto insignificante.

Ora ricorderò le opere di un gruppo di pittori fiorentini che devono venire nominati insieme.

Un bel lavoro del primo periodo di Giovanni Bugiardino[1] è il gran tondo: Riposo nella fuga in Egitto, che tradisce una forte influenza di Albertinelli (n. 106). Le figure sono come sommerse in una tenue luce estiva.

Ancor più bella è l'Annunciazione (n. 121) del suo condiscepolo[2] presso Albertinelli, Franciabigio, che ha con lui molta parentela. I tipi di tale dipinto sono per altro senza idealità, troppo volgari. Ad onta di ciò, il quadro riesce incantevole. Qui l'atmosfera ha un influsso ancora più magico che nel quadro precedente. L'azzurra aria estiva di cui sono soffusi il semplice poetico paesaggio, la nobile architettura dei colonnati dalla maravigliosa prospettiva,

[1] Meglio ancora che nella Galleria di Firenze, si impara a conoscere Bugiardino nella Pinacoteca di Bologna dove si trovano appesi e riuniti quattro dipinti su tavole di lui.

[2] Bugiardino, quasi di pari età come Albertinelli, fu però piuttosto suo assistente.

IL DEPOSTO DI CROCE, DI FRANCESCO FRANCIA

(Torino. Galleria Reale)

e le belle figure mosse, sprigiona un fascino pittoresco affatto speciale e rende tale dipinto uno dei più attraenti della scuola fiorentina. Appartiene certo al primo periodo, influenzato da Albertinelli.

A questo gruppo appartiene pure Jacopo Carrucci, detto Pontormo. È rappresentato da una Sant'Anna (non Elisabetta come dice il catalogo) che porta sul suo grembo Maria col Bambino, e ad un tale gruppo si unisce pure S. Giovanni bambino (n. 109). Tale dipinto, assai guasto ed alquanto manierato, mostra l'influenza di Michelangelo.

Andrea del Sarto, uno degli spiriti dominatori di questo gruppo, è piuttosto mal rappresentato in questa galleria da due lavori di scuola o vecchie copie (n. 120, 126). Il primo rappresenta Maria col Bambino e il piccolo S. Giovanni in un paesaggio. Di questa composizione vi sono parecchie ripetizioni. L'altro dipinto rappresenta pure Maria col Bambino, ma su di uno sfondo cupo. Quest'ultimo non può essere che un'imitazione o una copia.

Dello scolaro di Pontormo, Angelo Bronzino, vi ha un ragguardevole ritratto, che raffigura la consorte di Cosimo I de' Medici, Eleonora di Toledo. La giovane donna è magnificamente vestita in seta rossa e gialla (n. 127). Meno ragguardevole è il ritratto di Cosimo I (n. 128). Il ritratto di un generale, rivestito di una completa armatura, non mi pare di Bronzino (n. 850).

La scuola senese dell'ultimo periodo è rappresentata da due bei quadri tondi. Il più bello è il n. 115. Rappresenta Maria col Bambino nudo che è balzato sopra una panca per volarle in collo. Dietro a lei quattro giovani santi. La carnagione ha una tinta azzurrognola. Lo « sfumato », nel quale sono avvolte le figure, rammenta Domenico Puligo. Tale quadro non appartiene a Gerolamo del Pacchia, come è indicato, ma piuttosto ad un altro senese, Andrea del Brescianino. È assai in armonia col Brescianino degli Uffizi che viene ora esattamente nominato pure nel catalogo (secondo la notizia di Lermolieff).[1]

L'altro dipinto (n. 112) rappresenta la Madre di Dio che siede col Bambino nudo assiso fra S. Giovanni il Precursore e S. Gerolamo. La carnagione ha ombre nerastre. Il quadro (secondo l'esatta indicazione) è di Beccafumi, senza però appartenere alle sue opere più eccellenti.

Anche i Ferraresi sono rappresentati da alcuni dipinti. Un nuovo acquisto è il piccolo quadro con Maria fra S. Gerolamo, Giuseppe e S. Giovanni il Precursore inginocchiato: dietro a lei un bianco arco di trionfo, marmoreo, adorno di rilievi. È un'opera autentica di Mazzolino, pur troppo guasta. È tuttora senza numero.

Gesù che insegna nel tempio (n. 108) mi sembra davvero un piccolo dipinto autentico di Garofalo, che non appartiene però a' suoi lavori più pregevoli. Ha sofferto parecchio.

Di Giuseppe Mazzuoli,[2] come crede il catalogo, o di un altro imitatore di Mazzolino e di Dosso, è la piccola Adorazione dei pastori (n. 123). Questo dipinto si distingue, più che per la fattura manierata ed i tipi volgari dalle teste troppo grandi, per le tinte brillanti e profonde, eppure piene di freschezza. Sono degne di attenzione le ombre azzurre nelle carni rossicce. Probabilmente il quadro appartiene a Stefano Falzagaloni, del quale si possono vedere nell'Ateneo di Ferrara dipinti che hanno parentela con questo.

La scuola pittorica bresciana dallo splendore argentino è rappresentata da quattro quadri.

Del raro Gerolamo Savoldo si trovano qui due fra le sue migliori opere.

Il n. 118 rappresenta l'Adorazione del Bambino in un bel paesaggio fosco. Il graziosissimo, ingenuo Bambino Gesù, che getta allegramente all'aria una gambuccia, ricorda l'Adorazione dei pastori nella Galleria Martinengo di Brescia dove il Bambino ha la sua stessa attitudine.[3] Il quadro di Torino è però posteriore di assai. Le serie figure di Maria, di San Giuseppe e di San Francesco appartengono alla sua età più matura.

[1] Cfr. Lermolieff, *Kunstkritische Studien*, II.

[2] G. Mazzuoli viene solitamente chiamato Bastaruolo. È spesso rappresentato nelle chiese di Ferrara e in quella galleria.

[3] Vedi il mio lavoro: *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia*, im *Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1896.

L'altro dipinto: l'Adorazione dei pastori (n. 119), mi sembra invece un'opera del primo periodo, inoltre si avvicina più che il precedente nel complesso della sua fattura al quadro di uguale soggetto in Brescia. Specialmente l'illuminazione fantastica del bel paesaggio dove lo splendore rossastro del sole che tramonta si fonde colla luce lunare, e i tipi dei pastori inginocchiati ed accorrenti ricordano il dipinto di Brescia. Anche il Bambino Gesù che giace a terra è singolarmente vivace e naturale. Fra i pittori bresciani Savoldo era senza dubbio quello che sapeva dipingere le figure infantili nella guisa più ingenua e vivace. Nell'arricciatura delle pieghe delle seriche vestimenta, Savoldo ricorda qui Paris Bordone.

Il dipinto ovale: la Vergine col Bambino Gesù, eseguito alquanto pesantemente, con ombre opache di un nero azzurro, non è opera del pennello di Alessandro Bonvicino, come vorrebbe il catalogo. Tutt'al più è un lavoro di poca importanza eseguito nella sua scuola.

Nella Sala VII si trova inoltre un busto dipinto (n. 135) nella maniera di G. B. Morone, attribuito dal catalogo al maestro stesso, ma, a mio avviso, d'uno de' suoi numerosi ammiratori, per esempio Gio. Paolo Cavagna o Lolmo.

La città di Bergamo, non troppo lontana da Brescia, è rappresentata nella nostra Galleria da un quadro assai buono. Secondo il catalogo, esso rappresenta il ritratto di un cardinale veneziano (n. 117). Ma quel venerabile vegliardo avvolto in un rosso mantello fa piuttosto pensare a San Gerolamo. Il dipinto viene attribuito a Gerolamo da Santa Croce. La figura, che ricorda alquanto Cariani anche nel rosso del mantello con una punta gialliccia, mi pare quasi troppo pregevole per Gerolamo. Il paesaggio nello sfondo fa però certamente pensare a lui.

Il ritratto, appeso assai in alto, di una bella seduta e seminuda di Paris Bordone, mi pare solo una copia (n. 130).

Il più interessante fra i quattro dipinti di Madonne, esposti nella sala su cavalletti, è, a mio avviso, quello di Gregorio Schiavone (n. 824), nel quale si trovano riuniti i tratti più simpatici ed antipatici ad un tempo dello stile di Squarcione.

Nella nicchia di un piccolo edificio marmoreo a foggia di tabernacolo, adorno da ornati metallici, da putti di bronzo, da una ricca ghirlanda di frutti, da angeli che suonano le trombe, sta la Madre di Dio. Essa regge il Bambino davanti a sè sopra una panca marmorea. Davanti a questa vi ha una coppa con frutti. Il Bambino Gesù leva in alto colla sua piccola destra un uccellino. In basso, lateralmente, vi sono dei buffi angioletti. Tutto in questo dipinto è di una sottigliezza e di un'acutezza straordinaria. La vista del paesaggio è, da entrambe le parti, incantevole. L'acqua, gli edifici hanno una lucentezza di smalto. Specialmente il paesaggio traversato da un canale a destra è attraentissimo. La finezza della pittura che richiama una miniatura, il disegno incisivo, la compiacenza nel finire ogni particolare, il colorito fresco e lucente, sono qualità schiettamente affascinanti: all'incontro l'artificiosità, la maniera dei tipi dei volti, che rasenta la caricatura, possono produrre un'impressione sfavorevole. Ove si confronti il piccolo dipinto del primo periodo di Crivelli, rappresentante la Madonna, nella Pinacoteca di Verona, col presente quadro, si acquista la convinzione che Schiavone sia stato il primo maestro di Crivelli. Tale quadro è assai ben conservato. Su di un cartellino si legge:

Opus Schiavoni dalmaci. Squarcione S.

(confuso, non citato nel catalogo).

Di Bartolomeo Vivarini è la Madonna col Bambino nudo che siede dinanzi ad essa su di un cuscino (n. 780). Tale dipinto fortemente modellato e lucente è caratteristico pel maestro. Su di un cartellino:

BARTHOLOMEVS VIVARINVS
DE MVRIANO PINXIT 1. 481.

(non è citato nel catalogo).

Il quadro di Madonna (n. 779) di Giovanni Bellini era senza dubbio originariamente un'opera splendida, ma ora è assai guastato dai ritocchi. È firmato:

IOANNES BELLINVS.

Per ciò che infine riguarda l'ultimo di questi quattro quadri di Madonne: Maria che siede in un paesaggio col Bambino nudo (n. 828), Lermolieff ebbe già a stimatizzare l'errore di attribuire a Timoteo Viti quella Madonna nerastra e disgustosa. Il dipinto sembra eseguito da un mediocre scolaro del Perugino. La firma a sinistra, a lettere d'oro, deve essere una falsificazione. Essa suona così:

T. VIT... VRBINAS. P. MD X IX.

(non nel catalogo).

Mi resta ancora da ricordare in questa Sala una piccola Crocifissione e un gran Martirio di San Giovanni (n. 124 e 131) di Daniele Ricciarelli, che prende il nome da Volterra, sua città natale; alcuni dipinti di Giulio Clovio sulla seta e pergamena (121 *bis* e 710); alcuni cartoni di Peruzzi (128 *bis* ed uno senza numero), di cui l'ultimo appartenne alla raccolta di Carlo I d'Inghilterra. Infine alquante buone copie antiche: una assai ragguardevole, la Deposizione nel sepolcro di Raffaello (Galleria Borghese), di Francesco Penni (n. 122), un'altra copia del ritratto di Giulio II (Uffizi), e finalmente (n. 129) una copia assai buona del ritratto di Paolo III Farnese di Tiziano (Museo di Napoli).[1] Cito qui inoltre una ripetizione della bottega di Madonna di Tenda nella galleria di Monaco, ma nel catalogo attribuito a Raffaello stesso (Sala XIII, n. 373).

Sala VI.

Il quadro più interessante di questa Sala dovrebbe essere la Presentazione al tempio, assai ricca di figure (n. 140) del veronese Antonio Badile. Si vede qui il germe da cui si svolse poi Paolo Veronese. Il colorito è dorato, caldo, più pronfondamente intuito che in Paolo Veronese e prova un senso del colore quasi più raffinato.[2] Le figure femminili, rivestite di splendidi abbigliamenti di moda, sono i medesimi tipi che incontriamo in Paolo Veronese più riccamente sviluppati. Badile si mostra pittore d'architettura di prim'ordine nella nobile e grandiosa parte di città in cui si svolge l'avvenimento, negli splendidi archi di trionfo, nella profonda prospettiva delle sale a colonnati. Si scorge qui come egli si rannodi a Carpaccio e al suo gruppo. L'influenza del Carpaccio, che deriva egli stesso da Gentile Bellini, prevale di assai sulle impressioni locali di maestri come Liberale, Caroto, ecc.

Il celebre allievo di Badile, Paolo Veronese, è rappresentato nella Galleria di Torino da splendidi dipinti. Prima di tutto si trova in questa sala la potente e voluttuosa tela: la regina di Saba che presenta i doni al re Salomone (n. 159). Dipoi il quadro pure colossale: Mosè salvato dalle acque (Sala VII, n. 182). Questo quadro è forse alquanto inferiore al bel quadro della Galleria di Dresda, ed anche alla bella composizione dello stesso soggetto negli Uffizi (aggregato di recente alla Galleria).

Inoltre un terzo quadro: il banchetto di Simeone (Sala X, n. 234),[3] la più rigogliosa e la più splendida di tinte, di queste tre colossali tele. A destra si scorge Cristo in mezzo ad un gruppo affollato che pende bramoso dalle sue labbra. Ma quale Cristo! Forse che quel giovane mondano, in un'attitudine tratteggiata con elegante disinvoltura, che con un sorriso di compiacenza si lascia ammirare da un gruppo di giovani donne e di saggi

[1] Anche nella Pinacoteca Imperiale di Vienna vi ha una buona copia antica.

[2] Nella Pinacoteca di Verona si vede all'incontro un quadro dominato da toni argentei.

[3] Dipinto circa il 1566.

MADONNA COL FIGLIO, DI BARTOLOMEO VIVARINI

(Torino. Galleria Reale)

vegliardi, mentre Maddalena, fra tutte la più voluttuosa e la più bella, preme fervidamente al seno il suo piede nudo, e tiene pronto il balsamo odoroso, forse che quel giovane elegante può esser Cristo? Come siamo lontani dall'ideale ascetico del cristianesimo! quegli non è Cristo, bensì un filosofo greco della scuola cirenaica, un Aristippo che bandisce, in modo piano, la voluttà.[1]

Nella stessa Galleria si può infine ammirare un quadro di dimensioni minori: rappresenta Danae (n. 823), che sotto il punto di vista della pittura è, a mio avviso, il più perfetto di tutti. La voluttà della posa della giovane donna nuda potrebbe rasentare la sconvenienza, ma lo splendore quasi mai uguagliato delle tinte, magnifiche nella loro maturità, eleva questo dipinto in alta sfera, lo aggrega al mistico regno della bellezza. E con quali parchi mezzi non ha saputo raggiungere il maestro un effetto sì straordinario! Un giovane corpo di donna nudo, a metà immerso nell'ombra e abbandonato su bianchi lini, qualche drappeggio rosso che dà risalto allo splendore nutrito della carnagione, un paesaggio oscuro d'un verde-azzurro nello sfondo, ecco il quadro, ecco prodotto lo stupendo effetto.

Ritorniamo ora alla Sala VI.

Un terzo celebre maestro veronese, Bonifacio, figura qui pure con un quadro (n. 132). Lo stesso rappresenta Maria col Bambino che siede in un paesaggio circondata da molti santi. Il piccolo Tobia viene introdotto dall'arcangelo Raffaele. A terra siede San Giovanni bambino, che alza la mano destra in atto di ammonizione. Questo quadro, che ha forse perduto parte dell'attrattiva delle sue tinte in causa di una pulitura troppo forte, mi pare troppo debole per Bonifacio I: è più probabile che appartenga alla scuola di Bonifacio, o, se si vuole, a Bonifacio II. Nella Sala VII si trova un altro dipinto: Cristo in Emaus, attribuito alla scuola di Tiziano, che tanto nella sua composizione semplice e bella, come nelle tinte splendide e geniali, appare opera singolarmente ragguardevole. Tale quadro, appeso piuttosto in alto, potrebbe forse appartenere a Bonifacio Veronese seniore (?). Nella Galleria Pitti havvi un'opera somigliante che porta il nome di Palma Vecchio.

Nella Sala VI si trovano inoltre quattro lunghi quadri con scene della leggenda di Troia (n. 137, 138, 142, 143). Tali dipinti rappresentano: il Giudizio di Paride (n. 138), il Ratto di Elena (n. 143), il Sacrificio dei Greci (n. 137) e la Distruzione di Troia (n. 142), e vengono attribuiti, certamente a ragione, ad Andrea Schiavone. Le scene, dipinte con pennello di fuoco, si svolgono in contrade poetiche, rese con intuito profondo. Schiavone vi si rivela quale ragguardevole artista del colore e quale ardente narratore. Specialmente il Sacrificio dei Greci è quadro di bellezza perfetta: dipinti come questi possono venir messi al pari delle opere migliori della fioritura postuma della scuola veneziana.

Il quadro con le tre Grazie di grandezza naturale, di forme pesanti, ma diligentemente modellate dietro natura (n. 136), viene attribuito nel catalogo a Bonifacio Bembo da Cremona. Da quanto io so, non si conosce nessun'opera di Bembo autenticata. Inoltre, questo dipinto fa l'impressione di provenire da un artista fiammingo piuttosto che da un italiano.[2]

Due dipinti vengono riconosciuti di Rinaldo Mantovano, scolaro di Giulio Romano. L'uno, una mezzaluna, rappresenta il Padre Eterno circondato da angeli (n. 152), l'altro (n. 133) l'Assunzione al cielo di Maria. Tali quadri, appesi a lontananza l'uno dall'altro, erano forse originariamente uniti. Il tipo di Maria e specialmente quelli degli angioletti, si mostrano chiaramente improntati dall' influenza di Giulio Romano.

Una bell'opera del primo periodo di Caravaggio: il Suonatore di liuto (n. 161), viene qui stranamente chiamata imitazione. Un altro dipinto del primo periodo, somigliante nel soggetto, ma ancor più bello, si trova nella Galleria del principe Lichtenstein in Vienna (anche nell'Eremitaggio a Pietroburgo vi ha un suonatore di liuto dello stesso periodo). In tali quadri egli sembra certamente più libero, più naturalmente aggraziato, più chiaro, con

[1] Di questo quadro si trova una vecchia copia delle stesse dimensioni nel palazzo reale di Genova.

[2] Cfr. Lermolieff, che dice essere questo copia di un dipinto della scuola di Rubens (V. op. cit., II, pag. 317).

MADONNA COL FIGLIO, DI GIOVANNI BELLINI

(Torino. Galleria Reale)

ombre trasparenti nel colorito e con minor ricerca dell'effetto che nelle sue produzioni, che vennero dipoi.

Un altro dipinto che s'avvicina discretamente al maestro stesso, si trova nella Sala X, sotto il n. 252. Rappresenta un giovanotto mezzo nudo che legge. Il catalogo lo attribuisce alla sua scuola.

Di Annibale Caracci si trova l'imponente mezza figura di San Pietro pentito. È un bel dipinto, energico, lucente, pregevole per espressione (n. 158).

Salvator Rosa è rappresentato da un bel paesaggio fosco, di grande effetto, con guarnimento di contadini (n. 160).

Dei rimanenti quadri di questa Sala cito la pregevole Sacra Famiglia (n. 159) dell'artista milanese Giulio Cesare Procaccini. Questo artista viene da una famiglia bolognese, ma lavorò specialmente a Milano. Appartiene al periodo di decadenza, ma ha però spesso create opere ragguardevoli. In questo quadro, con le sue carni rossicce e ondeggianti e il grazioso bambino pieno di vita, egli pare quasi influenzato da Rubens. [1]

Giacomo Semente, nella sua Cleopatra (n. 150), si mostra valente scolaro di Giulio Reni.

Orazio Lamacchini fu uno dei più importanti fra quegli artisti il cui manierismo fu suscitato dalla riforma di Caracci. La sua Liberazione di Andromaca è opera mediocre (n. 144).

Il pittore genovese Andrea Semini è rappresentato con una grande tavola segnata: « Nascita di Cristo ». È un dipinto piuttosto fiacco (n. 141).

Cristo dileggiato alla luce delle fiaccole (n. 145), attribuito a Jacopo Bassano, è probabilmente di Francesco. Dipinto su lavagna. Nel piccolo gabinetto, fra la Sala VIII e la IX, una Deposizione dalla Croce in stile consimile: entrambi questi ultimi quadri hanno parentela col piccolo quadro doppio della Galleria Lochis di Bergamo.

Inoltre vi sono in questa sala un'Adorazione dei Magi di Salviati (n. 129); la Cena del Signore con istituzione del sacramento dell'Eucaristia di Baroccio (n. 155); due dipinti di Dionisio Calvaert (n. 156, 147), artista fiammingo-italiano che s'è acquistata una certa importanza nella storia dell'arte italiana come maestro di Guido Reni, di Albani e di Domenichino; una Morte di Virginia del fantastico Pietro Francesco Mazzucchelli detto Morazzone; una Nascita di Cristo manierata, ma interessante per la virtuosità con cui è pennelleggiata e il peculiare colorito. Questo dipinto è autenticato dalla firma del maestro in caratteri minuti: Gio. Batta Crespi fec. (non si trova nel catalogo).

Monumentale, troppo monumentale, è il grande quadro d'altare (n. 170) nella sala vicina, pure attribuito a Gio. Batta Crespi Cerano. Rappresenta cioè la Regina del cielo come una statua di marmo (imitata da una statua antica) sorretta da angioli marmorei. Nell'aria si librano altri angioletti (dipinti in color carne): Maria viene venerata da San Francesco e da San Carlo Borromeo. Da critici autorevoli tale quadro viene attribuito a Giulio Cesare Procaccini. A ragione? La scena, dipinta assai bene, ma fredda e compassata, mostra poca parentela con l'ardente e appassionato Procaccini. [2] Pure il confronto coi suoi quadri di Milano e di Genova non è favorevole a quest'ipotesi. Non è perciò improbabile che il catalogo abbia ben ragione nel riconoscere il dipinto della seconda maniera di Cerano. Si trova pure esposto un secondo gran quadro di Crespi dello stesso periodo, ma non venne ancora segnato a catalogo. Rappresenta l'Apparizione di Maria, che affida per un momento il Bambino a San Francesco. Sotto i santi in adorazione: Sant'Antonio da Padova e San Carlo Borromeo.

[1] Gustavo Frizzoni asserisce che esistono quadri in cui Procaccini figura come collaboratore di Van Breughel, amico di Rubens (*Archivio storico dell'Arte,* VI, pag. 312). Il quadro di Torino, nel quale la carnagione è trattata alla maniera di Rubens, prova la relazione anche fra Rubens e Procaccini.

[2] Nel *Cicerone* viene, a ragione, caratterizzato così: « Risoluto, brillante nei particolari, nell'assieme sfrenato e sovraccarico ».

Sala VII.

Parecchi fra i più interessanti quadri di questa sala vennero già da noi ricordati. Mi resta a citare un dipinto originale e di molto effetto di Tintoretto: la Santissima Trinità. Inoltre un'Adorazione dei pastori, pur troppo appesa troppo in alto, con un esteso paesaggio, attribuita a Bernardino Gatti, detto il Sojaro. I tipi ricordano alquanto il Correggio (n. 176). Un San Giovanni giovane (n. 163), di Guido Reni, dipinto in bellissima tonalità d'argento. Un Apollo e Dafne del suo scolaro Francesco Gessi (n. 172).

Una potente: « Fucina di calderai » (o, più propriamente, fucina di Vulcano) è firmata col nome (che non si trova nel catalogo) di:

JACOBVS BASSANENSIS

Per Jacopo è piuttosto torbido nel colore, e non appartiene alle opere sue migliori (n. 167).

Jusepe de Ribera e Guercino hanno qui ciascuno un San Girolamo (n. 174, 180). A quest'ultimo vengono inoltre attribuiti altri dipinti di meno valore. Un quadro assai buono della maniera di Ribera si trova nella Sala VIII, sotto il n. 397. Rappresenta San Paolo Anacoreta, di grandezza naturale. Questo lavoro, dipinto in un tono bruno-dorato, mostra nella carnagione una pastosità maggiore di quella che si osserva solitamente nel maestro.

Infine, ricorderò qualche bell'idillio di Francesco Albani (n. 177, 178). [1]

Nelle piccole Sale VIII e IX non si trova di valore che una serie di dipinti di fiori e frutti, quasi tutti di origine fiamminga ed olandese, e sui quali, ad ogni modo, ritornerò più tardi. Infine, nell'oscuro andito fra le Sale IX e X si trova un certo numero di quadri, quasi tutti vasti, e, in generale, di poco valore. [2]

Sala X.

Di questa Sala ho già ricordati due splendidi dipinti di Veronese. Inoltre vi si trovano parecchi buoni quadri del periodo di decadenza dell'arte.

Di Guido Reni: Apollo e Marsia (n. 235) e il Cavaliere morente (n. 236). Entrambi dello stesso periodo del maestro, si assomigliono nei toni argentei e dorati.

Elisabetta Sirani, debole ed entusiastica seguace di Guido Reni (non aveva che quattro anni quando Guido morì, e non potè quindi subire la sua influenza personale), è rappresentata da un quadro piuttosto accademico: Caino che uccide Abele (n. 241). Nella carnagione vi sono troppe mezze tinte ed ombre azzurre.

Di Guercino, che, sotto molti aspetti, ha parentela con Guido, si trovano qui pure parecchi pregevoli dipinti: un *Ecce Homo* (n. 242), la mezza figura del Padre Eterno, che fece forse parte di un quadro più vasto (n. 248), e specialmente il gran quadro con Santa Francesca Romana: la composizione è assai nobile nella sua semplicità.

Il più bel quadro di Guercino: Il ritorno del figliuol prodigo (n. 262), si trova per altro nella vicina Sala. In esso Guercino mostra ciò che sapeva produrre ne' suoi momenti migliori. Non si potrebbe immaginare una composizione più bella. Da un chiaro-scuro arioso, magi-

[1] I pochi quadri di valore nel gabinetto, fra le Sale VII ed VIII verranno da me ricordati in qualche successiva occasione.

[2] Citerò l'Incoronazione di Maria (n. 632), che viene attribuita dal catalogo a Rid. Ghirlandaio; da Bode, invece, ad un mediocre scolaro di Verrocchio (V. la sua importantissima opera: *Italienische Bildhauer der Renaissance.*

camente pagliettato dalla luce dorata del sole, irraggiano meravigliosamente le nobili figure, la bella architettura in tonalità profonde e calde. Questo quadro mostra poco o quasi nulla l'influenza del Caravaggio o quella più tarda e ruinosa di Guido Reni: rivela invece uno studio approfondito del gran veneziano. Disgraziatamente non è intatto. [1]

Anche San Paolo Eremita (n. 256) appare un buon dipinto di mano del maestro. La Madonna ritta della Sala VIII (n. 387) è, pur troppo, interamente ritoccata. Il dipinto è firmato: IOA FRANˢ BARBERA CENTENENSIS FECIT ANNO 1651 (non si trova sul catalogo). Ora torniamo alla Sala XI.

Di Guido Cagnacci, che ha molta parentela col Guercino, vi si trova la mezza figura di una Maddalena. Il dipinto è voluttuoso, splendendo nelle tinte, e non pretende di più (n. 233).

Il pregevole quadro: Omero cieco (n. 251) è attribuito al pittore genovese Bernardino Strozzi.

Il poeta canta la sua epopea, che accompagna col violino, ad uno scrivano, che pende estatico dalle sue labbra. Entrambe le figure mancano d'idealità, anzi sono volgari, ma d'una personalità spiccata. L'azzurro nerastro e il verdognolo della carnagione, il rosso-bruno carico del tappeto della tavola, il dorato della carnagione, risplendono così misticamente attraverso le profondità del chiaroscuro che si potrebbe per un istante credere di avere davanti agli occhi uno straordinario dipinto della scuola di Rembrandt. Conoscitori di vaglia hanno dichiarato il quadro opera di Ribera. E, invero, non si può negare che questo dipinto non sia veramente nello spirito di quel maestro. D'altra parte si osserva la mancanza di alcune singolarità della maniera di pennelleggiare di Ribera. Inoltre, il maestro ha quasi sempre firmate le sue opere ragguardevoli. Nella Galleria del palazzo Brignole-Sale (Palazzo Rosso) di Genova [2] si trova, fra molti quadri dello Strozzi, un San Francesco (Sala VII), che, per il modo in cui è trattato, si avvicina assai a Ribera. Sta il fatto che quel virtuoso artista aveva un meraviglioso talento d'imitazione. L'attribuire il precedente quadro allo Strozzi, ciò che forse trova appoggio in un'antica tradizione, non è perciò da escludersi in modo assoluto, per quanto possa ispirare perplessità l'assegnare un'opera tanto importante e di un carattere sì spiccato a quel maestro pur sempre superficiale. Riproduzioni o copie del quadro stesso esistono in parecchie Gallerie.

Un pregevole ritratto di un alto ecclesiastico, eseguito su rozza tela, viene pure attribuito allo Strozzi, certamente a torto (n. 232).

Domenichino è rappresentato da un dipinto per lui assai caratteristico: tre putti che simboleggiano l'astronomia, l'agricoltura e l'architettura (n. 254).

Di Francesco Bassano si vede un grandioso e pregevole dipinto nel quale egli si avvicina assai a suo padre. Rappresenta il Ratto delle Sabine (n. 245). Le ombre nerastre della carnagione, gli effetti di luce prodotti dagli altari fiammeggianti, sono caratteristici per Francesco. Il quadro è pure firmato. Sur una pietra, a sinistra sul davanti, si legge:

FRANCᵛˢ
BAS....

Bella nelle tinte, semplice nella composizione, eppure affatto nello spirito della decadenza è la grande Annunciazione (n. 244) di Orazio Lomi (Gentileschi). La Vergine Maria sta in una posa d'affettazione ricercata davanti al letto non ancora fatto, dietro al quale scende ondeggiante un rosso drappeggio serico, ardente per la luce del sole che l'attraversa.

[1] Il disegno a penna cornice 482, n. 1686, nella Galleria degli Uffizi, si riferisce probabilmente a questo quadro.

[2] V. il mio articolo: « Le Gallerie Brignole-Sale Deferrari in Genova » (*Archivio storico dell'Arte*, 1896).

Ciò che v'ha di meglio è l'Arcangelo Gabriele inginocchiato. In San Siro a Genova (1° altare a destra) vi è una riproduzione del quadro, però senza il drappeggio rosso.

N. 257, 258. Buoni paesaggi di Gaspare Dughet.

Sala XI.

Vi è degno di menzione dapprima un Baccanale (n. 255) del genovese Gio. Benedetto Castiglione, pittore che si è reso celebre per i suoi smaglianti dipinti di carovane, ispirati ad un intento decorativo. Questo baccanale è tratteggiato sulla tela con una facilità e una leggerezza meravigliose, ed una grande genialità. Gli ardenti riflessi di un rosso ciliegia nella carnagione si possono riguardare un distintivo della successiva scuola pittorica genovese. Si riscontrano in Strozzi, Domenico Piola, Gio. Andrea Carlone.[1] Disgraziatamente questo non è intatto.

Sassoferrato è rappresentato da un quadro autentico: la Madonna della Rosa (n. 257). Il n. 258 *bis:* la Madonna col Bambino, è, peraltro, solo una copia di un originale spesso riprodotto. Pure il n. 288 pare non sia che una copia.

Del valente pittore di vedute Antonio Canale (scambiato spesso con Bernardo Bellotto), le cui opere autentiche non s'incontrano con troppa facilità, la nostra Galleria possiede una pregevole prospettiva del Palazzo Ducale (n. 257 *bis*).

Anche del suo spesso brillante imitatore Bernardo Bellotto si trovano qui due pregevoli vedute di Torino (n. 283, 288). Specialmente il n. 288 è un bel dipinto. Entrambi i quadri portano la firma; pure solo quella del n. 288 è autentica. Quella del n. 283, che non riproduce neppure esattamente il nome, dev'essere una grossolana falsificazione sorta più tardi. Bellotto nei suoi passaggi con prospettive di città e simili, appare più originale e ragguardevole che nelle sue vedute veneziane.

Pure alcuni piccoli quadri geniali di Francesco Guardi devono qui venir menzionati (n. 290 *bis,* 281, 282).

Francesco Albani è riccamente rappresentato nella nostra Galleria. Ho già citati due bei piccoli quadri di lui. Qui si trovano inoltre quattro grandi quadri rotondi (n. 260, 264, 271, 274), che raffigurano i quattro elementi: graziose allegorie, i cui soggetti, mezzo classici, incedono in paesaggi ideali, popolati da una folla di gentili amorini. Inoltre, un dipinto mitologico di maggiori dimensioni, che raffigura Salmace e Ermafrodite (n. 263).

Carlo Dolci è rappresentato da due piccoli busti, di cui la Madonna (n. 276) appartiene ai suoi dipinti migliori. Un terzo (n. 279) è imitazione.

Un magnifico campione di pittura virtuosa è il gran dipinto di G. B. Tiepolo: il Trionfo dell'imperatore Aureliano. Il carro di trionfo dell'imperatore è tirato da bei cavalli bianchi, davanti ai quali si trascina a fatica Zenobia incatenata. Il soggetto non è schiettamente intuito, ma vi è molta chiassosità di forme e di colori, assai consona all'epoca nostra. Inoltre, questa Galleria possiede un piccolo quadro di oggetto allegorico (n. 293).[2]

Di Sebastiano Ricci, il geniale predecessore di Tiepolo, vi sono tre quadri.[3]

Ricorderò ancora in questa sala alcuni buoni dipinti d'architettura di Giovanni Panini, alcuni quadri di Carlo Cignani, fra i quali risalta specialmente la Carità (n. 286) per le sue splendice tinte (non terminato), di Carlo Maratta, Pompeo Batoni, e alcuni ritratti del veneziano Giuseppe Nogari.

[1] A questo maestro vengono pure qui attribuiti alcuni quadri insignificanti (n. 265, 305 *bis*).

[2] Citerò inoltre di lui il quadro n. 263: « L'Eresia calpestata dalla religione », e lo *schizzo* del gran quadro della Galleria di Parma (n. 216), circostanza che non viene indicata dal catalogo.

[3] Un gran quadro di lui pende pure dalla parete dello scalone.

Inoltre alcuni ritratti del pittore ritrattista genovese Gio. Bernardo Carbone. Il ritratto di grandezza naturale di un alto guerriero completamente rivestito dell'armatura (n. 259) mostra influssi di Van Dyck, ma è originale nella sua fattura dalle ricche tinte. All'incontro la figura, dipinta sino al ginocchio, di dama vestita a nero, ha ombre azzurro-nerastre nella carnagione, ed è senz'attrattiva nei colori (n. 268). Carbone è nato nel 1614 in Albaro, piccolo paese nelle vicinanze di Genova, e morì nel 1683. A' suoi tempi fu pittore di ritratti assai ammirato. Ratti [1] racconta che i suoi dipinti vengono assai sovente presi per opere di Van Dyck dagl'Inglesi.

Un altro genovese, Alessandro Magnasco, detto Lissandrino, figura poco bene con un paesaggio nerastro a tinte pesanti, dalle figure troppo spiccate (n. 298). Magnasco è buono solo quando si attiene strettamente a Salvator Rosa.

Infine nominerò un originale dipinto di Giuseppe Maria Crespi: la Confessione di San Giovanni Nepomuceno (n. 287). Questo maestro notevole per i suoi effetti foschi, si può meglio studiare nella Galleria di Dresda, ove figura con dodici quadri. A cagione delle sue tendenze spagnole venne chiamato lo Spagnolo.

Un San Pietro, di Raffaele Mengs, sembra ispirato da Michelangelo, o forse dal colossale San Marco di Fra Bartolomeo nella Galleria Pitti (n. 289 *bis*). Due Sibille piuttosto sdolcinate di Angelico Kaufmann (n. 299, 300).

Tornerò più tardi alla Sala XII, che appartiene esclusivamente alla scuola nordica. Ora quindi passiamo nella

Sala XIII.

Di questa sala, ove alcuni fra i più bei quadri dell'arte italiana stanno appesi accanto alle perle dell'arte fiamminga e olandese, ho già avuto occasione di rilevare in frequenti visite, i cenni relativi a parecchi dipinti interessanti. Mi restano solo a ricordare poche opere, e, anzitutto, il quadro di Madonna (n. 355) di Mantegna, ricco di figure. Questo dipinto, che una volta poteva gareggiare con le più belle opere della sua maturità, si trova ora, pur troppo, in uno stato deplorevole. Esso è stato messo in frammenti e di poi riconnesso da rozza mano, riunito in barbara maniera e ingrandito da aggiunte eseguite da mestieranti. L'infelice tentativo, eseguito nel modo più rozzo, di ricoprire in parte con un velo il corpo nudo del Bambino, può forse lasciar supporre il motivo per cui il quadro venne messo a pezzi. La circostanza che il dipinto venne segato appunto immediatamente al disopra del velo, spiega come l'innocente nudità del Bimbo divino abbia scandolezzato il possessore, o, piuttosto, la proprietaria del quadro. Perciò la stessa dovette accontentarsi della mezza figura del Bambino Gesù e dei busti di Maria e dei Santi. Il dipinto rappresenta la Madre di Dio che siede fra parecchi Santi. In grembo le sta il Bambino Gesù che pone affettuosamente il braccio destro attorno al collo della Madre. Attorno ad essa, in pose di venerazione, cinque Santi: fra di essi la sola Santa Caterina è però riconoscibile con sicurezza da' suoi attributi. San Giovanni, bambino, si stringe al ginocchio di Maria, ed alza un devoto sguardo di ammirazione a Gesù. Questo dipinto, co' suoi tipi grandiosi è quello che maggiormente si avvicina alla splendida Madonna della sala di Raffaello in Brera. Per quanto sia stato barbaramente sfigurato, pure non sono riusciti a cancellare del tutto il suggello della mano del maestro. [2]

Un piccolo quadro di Tiziano, che rappresenta una mezza figura di San Girolamo, è appeso sotto il n. 849. Il celebre studioso d'arte G. B. Cavalcaselle ha già attirata l'attenzione

[1] Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori... genovesi.* Genova 1769, pag. 19 (continuazione delle *Vite* di Raffaello Soprani).

[2] In alto, in basso, dai lati, sono aggiunti pezzi dipinti da un'altra mano grossolana.

su questo quadro sin da quando lo stesso si trovava presso il dott. Leandro Scotti in Padova. Egli lo qualifica come opera non dubbia del «*grande cadorino*», dell'epoca di transizione del maestro, dalla seconda alla terza maniera 1550-1560.[1] Io porrei questo dipinto nerastro in un'epoca ancor posteriore, e — se veramente è di Tiziano — lo considererei come appartenente al suo terzo periodo. Tale quadro con le sue ombre opache e nerissime, con le sue forme fluttuanti e indecise, non può davvero venir chiamato bello. Può invece fornirci una prova del come Tiziano, al pari di Omero, di tratto in tratto dorma.

Infine, richiamerò l'attenzione su di un bassorilievo finamente sentito: Maria stringe a sè, con tenerezza, il Bambino Gesù, che preme la sua testolina amorosamente contro di lei. Il rilievo viene attribuito a Donatello, ma mostra piuttosto lo stile di Desiderio da Settignano.

(*Continua*) EMIL JACOBSEN.

[1] V. *Archivio storico dell'Arte,* 1891, pag. 6.

PIETRO LOMBARDO
E LA CATTEDRALE DI TREVISO

Il canonico trivigiano, conte Rambaldo degli Azzoni-Avogadro, nelle sue *Memorie del Beato Enrico,* pubblicate nel 1760, parlando del culto dei suoi concittadini per i santi martiri Teonisto, Tabra e Tabrata, ricorda la *cassa di marmo* che ne racchiude le reliquie sull'altar maggiore della Cattedrale di Treviso, e la iscrizione, indi scomparsa, attestante che quel monumento era stato eseguito a spese del vescovo Giovanni,[1] e soggiunge: *abbiamo qui l'accordo per la già detta cassa, l'anno 1485 concluso dai commissari del già detto vescovo Giovanni con Piero Lombardi, tagliapietra nella città di Venezia nel confine di San Samuello,* del quale accordo cita in nota la fonte: *Cancellaria nova, atti di Bartolomeo Basso, Protocollo* n. 22, *fol.* 107.[2]

Il richiamo dell'erudito canonico all'istromento di commissione del sacro deposito passò inosservato a quanti si sono fin qui occupati di storia d'arte. Il Temanza[3] accenna bensì alla erezione di detto deposito e ad altre opere eseguite da Pietro Lombardo e figli nel Duomo di Treviso, con tale copia di particolari da far pensare che avesse avuta qualche notizia dei documenti originali; ma poichè non indica la fonte a cui ebbe ad attingere, e tace intorno a parecchie circostanze contenute nei documenti, la cui importanza storico-artistica non gli sarebbe sfuggita, e d'altronde risulta dalla sua *Vita di Polifilo,*[4] ch'egli era in relazione col canonico Avogadro, è a ritenersi che il Temanza non abbia avuto visione del testo completo dei documenti, ma solo di un sunto dei medesimi comunicatogli dall'Avogadro.

Rintracciati nell'Archivio notarile di Treviso l'istromento del 1485 ed altri due atti rogati dallo stesso notaio Bartolomeo Basso, che col primo hanno stretto riferimento, mi è parso che per l'importanza artistica delle opere dagli atti medesimi contemplate, e per alcune notizie che ne è dato ricavare intorno a Pietro Lombardo e a' suoi figli Tullio ed Antonio, fosse prezzo dell'opera pubblicarne il testo[5] insieme ad una breve illustrazione.

***

È il giorno di lunedì 25 gennaio 1485 che nell'ufficio della *Provvedaria* del Comune di Treviso, alla presenza del notaio Basso e di quattro testimoni — fra questi il *maestro*

[1] Fu vescovo di Treviso dal 1477 al 1486. Era nato a Udine, e non a Savona come si legge nel Bonifacio ed in altri scrittori locali, e apparteneva all'Ordine Francescano.

[2] I, pag. 204.

[3] *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani.* Venezia, 1778, pag. 85.

[4] Op. cit., pag. 1 e seg.

[5] Vedi Documenti a pag. 151.

Pier Antonio (dell'Abbate) *da Modena,* il noto tarsiatore che stava allora costruendo gli stalli del coro della chiesa di San Francesco [1] — convengono i *Provveditori della Magnifica Comunità,* i canonici della Cattedrale ed il nobile Agostino Onigo, Gastaldo della *Scuola* di Santa Maria dei Battuti, tutti nella loro qualità di *Esecutori* di una donazione fatta dal *Reverendissimo Giovanni, arcivescovo* (*in partibus*) *di Tebe e vescovo di Treviso,* ed il *maestro* (*providus vir, magister*) *Pietro Lombardo fu ser Martino, lapicida in Venezia nei confini di San Samuele;* promette m° Pietro, tanto in proprio come a nome dei suoi figli, dai quali farà ratificare la convenzione, di eseguire ed osservare quanto si contiene nei *capitoli* allegati all'istromento, in relazione a tre disegni dal notaio controfirmati, e dal loro canto i committenti si obbligano di soddisfare il prezzo convenuto in ducati 520 e due botti (*plaustra*) di vino, ed intanto anticipano ducati 100, con promessa di pagare il resto mediante successivi acconti, di mano in mano che m° Pietro effettuerà la consegna delle singole opere.

Seguono i *capitoli* in data *di 22 Zener* (gennaio). L'essere scritti in volgare col linguaggio tecnico degli scultori ed architetti e con qualche frase prettamente veneziana — ad esempio la parola *felze* adoperata per indicare la volta della cupola — induce a credere che siano stati redatti da m° Pietro, Veneziano di nascita o per diuturna dimora.

La prima opera descrittavi è la *Sepoltura de la R. S. de monsignor de Treviso,* ossia il grandioso monumento eretto alla memoria del vescovo Giovanni che costituisce ancora oggidì uno dei più preziosi ornamenti del Duomo di Treviso. (V. fig. pag. 145).

Il monumento, sospeso alla parete destra della cappella maggiore, è incluso in una cornice di forma anulare, al pari dei monumenti ad Agostino Onigo in San Nicolò di Treviso e a Jacopo Marcello nella chiesa dei Frari in Venezia, pure attribuiti a Pietro Lombardo e figli. [2]

Il *primo circulo de fuora* della cornice doveva essere di *medollo da i brioni* — e cioè di marmo proveniente dalle cave dei Brioni [3] — eguale a quello impiegato nella *sepultura de misser Alvise Foscarini.* Questo particolare indicherebbe che un monumento al Foscarini fosse stato in quel torno di tempo scolpito da Pietro Lombardo.

Il Sansovino, [4] fra i monumenti che ornavano la chiesa dei Frari in Venezia, pone la tomba di *Lodovico Foscarini, giureconsulto... e procuratore di San Marco l'anno 1468,* e ne riporta l'epigrafe che sola è giunta sino a noi. [5]

Per *il segondo circulo* si prescriveva la *pria negra vegnuda dal lago de garda, de la sorte de quelle sono a la mad.ª dei miracoli,* ossia della chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Venezia, della quale, com'è noto, Pietro Lombardo erasi assunta la costruzione sino dal 1491. [6]

Seguono i *capitoli* accennando alla decorazione della parte inferiore del monumento — *il feston con una aquila cum uno baston scaiado.* L'aquila che spiega le ali e preme cogli artigli sul *festone* di frutta, è considerata fra le cose più belle uscite dallo scalpello dei Lombardi; meravigliosa per la naturalezza e vigoria della mossa e per la perfezione del

[1] Bart. Burchellati, *Epitaphiorum, etc.,* 1583, p. 258. *Commentariorum, etc.,* 1611, pag. 271. Federici, *Memorie trivigiane sulle arti del disegno,* 1803, I, pag. 251.

[2] Recentemente il prof. P. Paoletti (*L'Architettura e la Scoltura del Rinascimento in Venezia,* vol. II, in corso di pubblicazione) espresse l'opinione che i monumenti Onigo e Marcello siano opera di Antonio Rizo.

Senza disconoscere l'autorità dell'egregio scrittore e la serietà degli argomenti addotti, non mi so persuadere ad accettarne le conclusioni, contro le quali si può sempre opporre, senza tema di smentita, la stretta affinità che lega i due monumenti a quello del vescovo Giovanni e, sino ad un certo punto, anche a quello del doge Pietro Mocenigo. Del monumento Onigo mi occupo più particolarmente in uno studio sugli affreschi dello stesso monumento nel periodico trivigiano *Coltura e Lavoro.*

[3] Isole dell'Adriatico sulle coste dell'Istria, già feudo della famiglia Corner, celebri appunto per le loro cave di marmo.

[4] *Veneta nobilissima,* ediz. del 1663, pag. 192.

[5] La lapide coll'epitaffio si trova sulla parete di detta chiesa, in testa al braccio di croce sinistro.

[6] Il Sabellico (*de situ Urbis*) descrive la facciata della chiesa dei Miracoli, rivestita dall'alto al basso di marmo *ligustico, histrico* (forse dei Brioni) e *Benacensi* (lago di Garda).

lavoro basterebbe da sola a far fede della grande abilità ed intelligenza di quella famiglia di artisti.

Il *baston scaiado* dovrebbe essere l'asta rotonda, ornata di scaglie o squame, sulla quale figurano di appoggiare i due *modioni* sostenenti la *cornixe* — larga e sottile lastra di marmo che alla sua volta serve di base al ricco sarcofago.

Fra *i do modioni* si doveva scolpire l'*epitaphio.* Questo fu invece collocato fuori del monumento, vicino al trono del vescovo, come ci apprende il Cima;[1] forse perchè fra i *modioni* non vi era spazio sufficiente.

Il Burchiellati[2] ed il Cima riportano il testo dell'epigrafe, che fino ad oggi è ancora il documento più importante sulla vita e sulle nobili gesta del vescovo Giovanni. La data del MCCCCXXXIII, riferita dai due cronisti, è senza dubbio sbagliata; probabilmente vi si doveva leggere MCCCCLXXXVIII, nel quale anno — come si vedrà in appresso — ho motivo di credere che il monumento sia stato portato a termine.

Scomparso l'epitafio in occasione di qualche ristauro della cappella, venne posta nella prima metà di questo secolo, fra i due *modioni,* una lastra di marmo nero contenente un'altra epigrafe, nella quale è pure errata la data (MCCCCLXXXIII), ed è arbitrario il cognome *Zannetti,* assegnato al vescovo Giovanni, sulla fede di cronisti poco autorevoli del secolo XVIII.

Secondo il progetto, nel monumento vi dovevano essere *cinque figure lavorade ben e diligentemente, retrata sua segnoria* (il vescovo) *al naturale.* In realtà le statue sono tre, disposte sopra il coperchio del sarcofago; nel mezzo il Padre Eterno in atto di benedire; alla destra il vescovo genuflesso, col saio e col cordone di San Francesco sotto il ricco piviale, ed alla sinistra un giovane, pure genuflesso, che tiene in mano il pastorale.

Il Federici[3] e, prima di lui, il Burchellati[4] pretendono che quel giovane rappresenti San Liberale, patrono della città di Treviso; ma io ne dubito assai, perchè non ha alcun segno di santità ed è affatto inerme, mentre la tradizione fa di San Liberale un guerriero, ed anche perchè non sembra verosimile che si sia fatto portare il pastorale del vescovo da un santo. Crederei che si debba piuttosto ravvisarvi un famigliare del vescovo; nel qual caso si avrebbe l'adattamento alle particolari esigenze dei committenti, dello stesso concetto espresso nei monumenti Onigo e Marcello, ed in quello al doge Pietro Mocenigo nella chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo di Venezia che è notoriamente opera grandiosa ed eletta di Pietro Lombardo.

Ai paggi che colà fiancheggiano le statue dei defunti colle insegne dei rispettivi casati, si sarebbe qui sostituito una specie di maestro di camera col pastorale, l'emblema del vescovo.

Le altre due *figure* potrebbero essere le sirene finamente intagliate sul davanti del sarcofago, fra mezzo al fogliame di graziosi arabeschi, sulle cui code vagamente intrecciate poggia gli artigli una piccola aquila, simile all'aquilotto scolpito in mezzo allo specchio del sarcofago Onigo; le due sirene ricordano quelle dello zoccolo nei piedestalli dei pilastri della chiesa dei Miracoli.

Tuto lo campo sia de marmo pisano avenado, e cioè la superficie compresa nel secondo *circulo,* rivestita di marmo bianco screziato a macchie di tinta pavonazzo, come nei monumenti Onigo e Marcello. Lo si direbbe un tributo al gusto veneziano per la policromia dei marmi impiegati nella decorazione delle opere architettoniche.

I *capitoli* descrivono quindi la *sepoltura de sancti Theonisto, Tabra e Tabrata.*

Le modificazioni portate all'altare sul quale fu posta detta *sepoltura,* il trasporto dello stesso nella nicchia dell'abside, la sovrapposizione avvenuta nel 1694[5] di altra cassa contenente le reliquie del beato Enrico e di altri santi, sormontata dalle statue della Vergine, di San Pietro e San Prosdocimo, *di fino marmo,* dice il Cima, ed io mi permetto di soggiungere, di pessimo gusto, e le mutilazioni che la tomba ebbe a subire in quell'occasione e

[1] *Le tre faccie di Trevigi.* Mss. della fine del secolo XVII nella Biblioteca comun. di Treviso, II, pag. 103.

[2] *Epitaphiorum,* pag. 411.

[3] Op. cit., I, pag. 230.

[4] *Commentariorum,* pag. 483.

[5] CIMA, op. cit., II, pag. 113.

MONUMENTO AL VESCOVO GIOVANNI, DI PIETRO LOMBARDO, NEL DUOMO DI TREVISO

(Fotografia Alinari)

forsanco più tardi, consentono appena di riconoscere quel poco che è rimasto dell'opera insigne dei Lombardi, quale appare descritta nei *capitoli*.

La tomba che doveva essere costituita *da una piana granda de la man grossa* (?) *dai brioni de la più perfecta,* aveva lo specchio anteriore ripartito in cinque campi, *tre cum le figure de li dicti sancti, due cornesade intorno,* e quello di dietro pure diviso in cinque campi, *tre cum figure zoe dio padre, la nunciata e lo agnollo* (sic) *e do campi,* forse *cornesadi* come quelli dinanzi; *in la testa* della cassa erano *lavorate le arme del dicto monsignor.* Sorretta da quattro colonne con capitelli, doveva avere di sopra un coperchio *scaiado* — ornato di scaglie o squame come il *baston* del sarcofago del vescovo — coronato detto coperchio da elegante tabernacolo *cum uno vaso de sopra.*

Pur troppo tutto è scomparso, meno i tre campi di mezzo dello specchio anteriore ed una delle armi del vescovo. La soave espressione delle figure in bassorilievo dei tre Martiri dall'aureola e dalle insegne dorate, la purezza delle linee e la eleganza dei pilastrini con arabeschi dorati che le incorniciano, fanno pensare con rammarico all'altare, quale doveva apparire nella sua forma originaria, isolato nel mezzo della cappella.

Ordinato nel 1485, non fu compiuto prima del 1506, come si rileva dalla iscrizione riferita dall'Avogadro. L'inaugurazione ebbe luogo nel 1507; lo stesso Avogadro riporta l'istromento eretto in occasione del trasporto dei corpi dei santi Teonisto, Tabra e Tabrata nell'*Ara massima,* celebrato con grande pompa il giorno 22 novembre di quell'anno, coll'intervento del vescovo Bernardo dei Rossi, del podestà Pietro Nani e del suffraganeo Nicolò Gravina, vescovo *Scodrense.* [1]

Nei *capitoli* si passa a descrivere l'*ochio,* ossia la finestra circolare aperta al disopra del monumento del vescovo, e la cupola che *m° Piero* doveva innalzare dalla *cornixe* della cappella in su, con due archi morti ai lati e col tamburo avente *otto finestre.*

L'ultima opera indicatavi è *un pergolo da lezer over cantar la lectione,* che si doveva erigere *in dicta capella.* La descrizione di quest'opera che non c'è più, *lavorata a rason de octo facie cum uno lectorile cum una aquila de soto in modo stia ben,* il tuto di *medollo o de la man grossa* (dei Brioni), richiama alla memoria i due pulpiti costruiti intorno alla stessa epoca da Pietro Lombardo nella chiesa dei Miracoli, pure di forma poligonale ed ornati di un'aquila che regge un leggio di marmo.

Il *pergolo* esisteva ancora un secolo dopo, avendosi notizia [2] che lo si faceva servire, oltre che per la lettura del Vangelo, ad uso di berlina per gli eretici, colà esposti *coll'abitino giallo e la croce rossa.*

Si chiudono i *capitoli* con alcune disposizioni relative al prezzo da pagarsi a *m° Piero* ed al trasporto e messa in opera dei pezzi di scoltura che, a quanto sembra, venivano lavorati a Venezia, nel cantiere di Pietro Lombardo a San Samuele, e condotti su per il Sile a Treviso; fra l'altro si stabiliva che *mistro Piero* doveva attendere al *descargar e meter in opera dicti lavori,* e si fissava il termine dell'aprile successivo per la costruzione della *cuba* (cupola) e dell'aprile 1486 per *tuto el resto.*

*
* *

Il secondo atto è in data del 15 settembre 1486, ossia più d'un anno e mezzo dalla stipulazione del contratto, quando il tutto avrebbe dovuto essere già ultimato e collaudato.

Presente, con altri due testimoni, m° Pietro Antonio da Modena, intervengono nella *Cancellaria nova* del Comune i rappresentanti del Capitolo della Cattedrale, della Provvedaria del Comune e della Scuola dei Battuti, quali *Commissari ed esecutori* delle disposizioni

[1] *Memorie del Beato Enrico,* II, pag. 154.

[2] Oliva Gio. Ant., *Cronache trivigiane.* Mss. numero 530 nella Biblioteca comunale di Treviso, vol. I, pag. 37.

d'ultima volontà del vescovo Giovanni — era morto poco tempo prima — ed il m° Pietro Lombardo, in proprio ed a nome dei figli Tullio ed Antonio.

Nelle premesse si accenna al precedente istromento del notaio Basso e ad altro atto del notaio Pietro Giorgio de Lusa, disciplinanti le convenzioni stipulate fra i detti Commissari e Pietro Lombardo per l'erezione della *cappella e cuba* e le altre opere che si dovevano eseguire in virtù delle disposizioni date dal vescovo allora defunto, nonchè per una *cisterna* da costruirsi nella piazza presso il palazzo vescovile.

Fra i pochi atti del notaio Lusa che si conservano nell'Archivio notarile di Treviso, non ne esiste alcuno che abbia relazione coi lavori affidati a Pietro Lombardo: è quindi a ritenersi che l'atto Lusa, richiamato nelle premesse del secondo rogito Basso, sia andato smarrito. Doveva avere per oggetto la costruzione della *cisterna,* ossia di una cosiddetta *vera da pozzo,* da collocarsi vicino all'Episcopio, per comodo od ornamento della città. Che la *cisterna* sia stata anche eseguita non lo potrei dire con sicurezza, sebbene negli atti dell'estimo delle case di Treviso, compiuto negli anni 1499-1500, si trovi notizia di una *plathea cisternae.*

Si narra adunque nell'atto del settembre 1486, che pochi giorni innanzi la cappella e la cupola del Duomo, nuovamente costruite, erano rovinate al suolo. Pretendevano i Commissari che la rovina provenisse da *colpa* di m° Pietro e ch'egli fosse tenuto a ricostruire il tutto a sue spese; dal suo canto l'artefice accampava delle scuse, senza però che l'atto ci dica quali fossero.

Per ovviare una lite ed affrettare il ristauro della fabbrica crollata, le parti addivengono ad una nuova convenzione, colla quale è dato incarico a Pietro Lombardo e figli di ricostruire la cappella e la cupola secondo un nuovo disegno, e di eseguire altre opere di minor conto.

Ammaestrati dall'esperienza, i Commissari ebbero cura di stabilire che *m° Piero* dovesse destinare *persona over persone suficiente* per dirigere e sorvegliare la *rehedificatione,* od incaricare a tale *ufficio uno de dicti suo fioli, azio se faza cum ordene et de cetero achadendo alguna cossa sinistra, quod Deus nolit, lui non habi più excusation alguna.* A buon conto si fissava in dieci anni la durata della garanzia che *m° piero et fioli* erano tenuti a prestare per la buona riuscita delle opere.

Stabilito di *sgrandar la cuba,* ossia di rendere più spaziosa e più alta la cupola, era naturale che la maggiore spesa dovesse stare a carico dei committenti. Si convenne adunque che costoro dovessero sostenere la spesa dei mattoni, calce, sabbia, legnami, ferramenta e della maestranza, mentre la spesa delle pietre vive sarebbe rimasta a carico esclusivo dell'architetto.

Della rifabbrica l'atto ci dà una descrizione così particolareggiata che permette di riscontrarne la precisa corrispondenza coll'attuale cappella maggiore del Duomo. Non posso tuttavia sottacere che il raffronto della stessa colla cappella della chiesa dei Miracoli e colle altre opere architettoniche attribuite a Pietro Lombardo, pone in evidenza la grande parsimonia di pietra viva impiegata nella sua decorazione; circostanza che potrebbe forse spiegarsi, rammentando che la spesa della pietra viva era stata posta a carico dell'architetto.

Non è a dirsi per questo che l'arte ne abbia scapitato; sarei quasi tratto ad affermare il contrario, considerando che la semplicità di quella decorazione permette di afferrare tosto e di apprezzare la grandiosità del concetto architettonico e l'armonia ed equilibrio delle singole sue parti, pregi che si desiderano invano in altre fabbriche di Pietro Lombardo, le cui ricche decorazioni scultorie non di rado servono a mascherare concetti architettonici poco felici.

Neppure è a credersi che in origine si sia dato agli ampi spazi in muratura della cappella e della cupola una semplice mano di bianco, quale vi si scorge attualmente. L'arte dell'imbianchino non era molto in voga sulla fine del quattrocento; e l'accenno che si legge nella transazione all'obbligo fatto a Pietro Lombardo di *smaltar e belezar* la cappella, induce a credere che, a cura dello stesso architetto, sia stata dipinta una fascia sopra le cornici,

e che qualche pittura decorativa — forse un disegno a cassettoni e rosoni del genere di quelli scolpiti nelle vôlte degli archi — sia stato eseguito nel cielo della cupola e nella vôlta dell'abside.

Oltre quel chel resta haver in relazione ai contratti precedenti, i Commissari si obbligavano di pagare a m° Pietro ducati quaranta per le *do finestre* da aprirsi lungo la parete destra della cappella, non comprese nei *capitoli* del primo istromento.

Assumevasi inoltre *m° Piero* di eseguire a sue spese una *soaza* (cornice) *e lavoro alantiga al logo dove e al presente el sanctissimo Corpo de Christo e al logo dove son le reliquie,* secondo le istruzioni che gli avrebbero date a suo tempo il nob. Francesco degli Ostiani, il canonico Aleotis ed il m° Pier Antonio da Modena.

Sembra che le cornici all'antica che Pietro Lombardo era tenuto ad eseguire per sopra mercato fossero due, una per il *logo* ove si collocava il Santissimo, l'altra per il *logo* ove si erano fino allora custodite quelle stesse reliquie dei Santi Martiri cui era destinata la suntuosa *sepoltura* sopra l'altar maggiore. Di dette cornici, per quanto so, non vi è più traccia, nè si hanno dati sicuri per argomentare in che cosa veramente consistessero.

Considerando tuttavia che nell'istromento del 1485 si disponeva per la costruzione di un tabernacolo per riporvi *el Corpo del Christo,* sopra la tomba dei Martiri, e che nel secondo rogito si accenna ad una semplice *soaza per il logo dove e al presente...*, le quali espressioni denoterebbero il carattere di provvisorietà del nuovo lavoro, io sarei d'avviso che il sacro ripostiglio fosse un antico *conditorium,* scavato a guisa di nicchia in una delle pareti del Coro, e che si sia pensato di adornarlo *alantiga,* avuto riguardo alla sua forma archiacuta. Un simile *conditorium,* destinato alla custodia del Santissimo, decorato con bassorilievi e cornice dorata di stile ogivale, esiste ancora nella chiesa di San Vito a Treviso, a destra dell'altar maggiore.

La commissione delle due cornici proverebbe inoltre che Pietro Lombardo, sebbene sia stato uno degli antesignani della rivoluzione nell'ornato e nei profili architettonici dallo stile ogivale al latino, compiutasi a Venezia verso il 1475, non isdegnò di eseguire, anche in epoca più inoltrata, qualche lavoro nello spirito e secondo la tradizione dell'arte archi-acuta, che egli non poteva ignorare, avendo con tutta probabilità fatto il suo tirocinio di scultore ed architetto nel periodo di transizione fra l'arte vecchia e la nuova.

Un'ultima commissione fu data a *m° Piero,* quella d'*ingrossare l'ochio grando della chiesa* verso l'ulteriore compenso di ducati otto. Era la grande finestra circolare aperta nell'antica facciata della Cattedrale, quale si vede in vecchie stampe e nella nota *Processione* di Francesco Domenici. [1]

Prima di chiudere l'atto, Pietro Lombardo fece constare ch'egli e i suoi figliuoli avevano già portato a termine il *cassone di pietra ornato di fogliami e di mostri marini* (le sirene) e l'*aquila,* e che il tutto era riuscito di straordinaria bellezza e perfezione (*excellentissime et pulcherime confectus*): soggiungeva che da quel giorno egli ne trasferiva la proprietà ed il possesso ai Commissari, salvo a farne la materiale tradizione quando fosse venuto il momento della posa in opera.

Fu diffidenza dei Commissari che dubitando potesse m° Pietro destinare altrove il *cassone* e l'*aquila* già in pronto, si premunirono contro tale eventualità, provocando una dichiarazione di trasferimento a loro favore del dominio e del possesso di diritto di quei pezzi di scoltura, o amor proprio di Pietro Lombardo, il quale, in un momento di sconforto per la infausta rovina della cappella volle, quasi per reazione, affermare la propria soddisfazione per la buona riuscita degli altri lavori?

Io sarei per questa seconda ipotesi, pensando alle angoscie di quell'artista, il quale, mentre a buon dritto poteva compiacersi di giudicare meravigliosi e perfetti il *cassone* e

[1] Questo pregevole dipinto, che si ammira nella sagrestia dei canonici del Duomo, è, per quanto so, l'unica opera autentica del Dominici, artista trivigiano che visse nella seconda metà del secolo XVI.

l'*aquila,* al cui lavoro aveva atteso personalmente insieme ai suoi giovani figliuoli, vicino a raccogliere il plauso della città che gliene aveva data la commissione, ed il pattuito compenso, si sarà visto d'un tratto compromessa la sua riputazione di architetto, per l'errore di chi sa quale discepolo, sul quale aveva creduto di riposare tranquillo.

*
* *

Pietro Lombardo, tanto nel primo come nel secondo istromento, aveva promesso che avrebbe fatto ratificare dai suoi figli le obbligazioni assuntesi anche nel loro nome.

È solo nel 6 maggio 1488, e però oltre tre anni dopo la prima convenzione e quasi due dalla seconda, che *ser Tullius,* figlio di m° Pietro Lombardo, abitante a Venezia, si presenta avanti il notaio Basso, e dichiara d'avere avuta piena cognizione dell'istromento celebrato fra i Commissari del vescovo Giovanni e m° Pietro per la riedificazione della cappella *de Dom* e per le altre opere nell'istromento indicate, e di ratificare il tutto, con promessa di eseguire ed osservare ogni cosa, così e come erasi obbligato suo padre.

La presenza di Tullio Lombardo a Treviso, nel 1488, potrebbe indicare, ch'egli si fosse colà recato a dirigere i lavori della cappella, ed a porre in opera il monumento del vescovo Giovanni che — come si è veduto — era in gran parte compiuto sino dal settembre 1486.

Avendosi notizia che nello stesso anno 1488[1] il nobile Bernardino da Pola faceva costruire nella piazza, che prese poi il nome dalla sua famiglia, il grandioso palazzo la cui architettura è stata attribuita ai Lombardi, non sembra del tutto infondata la supposizione che Tullio si fosse portato a Treviso per dirigervi contemporaneamente i lavori del palazzo Pola e quelli della cappella del Duomo.

La data del 1506 nella iscrizione della tomba dei Martiri e la cerimonia del trasporto dei loro Corpi celebrata nel novembre dell'anno seguente, dimostrano sino a qual punto m° Pietro ed i suoi figli abusarono della longanimità e della pazienza dei committenti, già messa a dura prova in occasione della rovina della cappella, facendo attendere per oltre un ventennio il compimento di opere che si erano impegnati di eseguire in poco più di un anno.

Del che tuttavia nessuno si farà meraviglia, essendo notoria la proclività degli artisti, antichi e moderni, ad incorrere in simili infrazioni ai propri obblighi contrattuali.

La stessa data del 1506 fa pensare che intorno a quell'epoca i Lombardi, mentre ponevano in opera la tomba dei Martiri, attendessero alla decorazione della vicina cappella della Scuola del Santissimo.

Sebbene l'iscrizione collocata in fianco alla scala d'accesso alla cappella, in cui è detto che quel *sacello* fu eretto *cum omni cultu ex piis erogationibus,* porti la data *Ann. Sal. MDXV,* risulta ch'era già costruito nel 1505, nel quale anno il sacerdote Gerolamo Fontana istituiva erede l'*altare Sacratissimi Corporis Christi existens in ecc.ª Cathed. in capella nova constructa per scholam eiusdem immaculati Corporis Christi.*[2] È probabile che la data dell'epigrafe indichi l'anno in cui, compiuto il ricco rivestimento della cappella in marmo *pisano avenado,* si sarà fatta una solenne cerimonia per la sua inaugurazione.

*
* *

Ed ora brevi considerazioni intorno all'età di Pietro Lombardo e dei suoi figli Tullio ed Antonio, quale è dato argomentare dai surriferiti documenti.

Nel gennaio 1485 Tullio ed Antonio dovevano essere già artisti provetti se il padre loro si compiaceva di far risultare in un pubblico atto che li chiamava a collaborare nelle opere a lui affidate, e se, per giunta, li obbligava in solido all'osservanza di tutte e singole le obbligazioni ch'egli andava ad incontrare. Direi che entrambi avessero ormai superato il ventennio; diversamente, se fossero stati ancora minorenni soggetti alla patria podestà, non

[1] Archivio not. di Treviso. Protocolli del notaio B. Basso, 23 febbraio 1488.

[2] Archivio not. di Treviso. Protocolli del notaio Gio. Matteo Zibetto, 22 febbraio 1505.

avrebbe avuto senso la riserva di m° Pietro, di far ratificare e confermare da ciascuno di essi un contratto che doveva avere pronta esecuzione.

Calcolando che il più giovane dei due, forse Antonio, contasse appunto vent'anni, e che il padre avesse preso moglie a ventuno, si dovrebbe far risalire la nascita di Pietro Lombardo a quarantatre anni prima, ossia verso il 1442, e quella dei figli Tullio ed Antonio rispettivamente al 1463 e 1464.

La notizia data per il primo dal Temanza e ripetuta sino ad oggi, che Pietro avesse un terzo figlio, di nome Giulio, pure scultore ed architetto, più anziano di Tullio ed Antonio, dovrebbe essere posta in quarantena. I cronisti veneziani ricordano bensì un Giulio Lombardo che, insieme a suo figlio Sante, fu addetto ai lavori della Scuola di San Rocco; ma nessun documento, per quanto mi consta, prova che Giulio fosse figlio di Pietro.

GEROLAMO BISCARO.

NUOVI DOCUMENTI

Documenti

su Pietro Lombardo e la Cattedrale di Treviso. [1]

I.

1485. In dictione tertia: die lune vigesimo quinti Januarij. Tarvisij: in officio provisorie super canc.ª nova comunis tar. praesentibus ser gulielmo de rido. ser Andrea de bladino et ser Ant. de Vascono civib. tar. et m.° petro ant.° de Mutina. q. m.ⁱ pauli Chori ecc.ᵉ sancti franc.ⁱ de tar. opifice, testibus vocatis, rogatis et aliis:

Ibique Sp.ˡᵒˢ viri. domini. d. hier.ˢ de Roverio Juris doctor. d. Raynaldus de Raynaldis. d. bart.ˢ de Cornuda Juris consultus. ser Alovisius Sugana not. et ser petrus de petra rubea, honorabiles provisores M.ᶜᵉ comunitatis Tar. suo nomine et nomine alior. eor. Collegorum in dicto officio provisorie. R.ᵈⁱ patres. d. Pileus de Vonico benemeritus decanus ecc.ᵉ cathedralis tar. d. franc. novellus artium et decretorum doctor. d. bertholomeus de Roverio et d. franc.ˢ de azalis can.ᶜⁱ dicte ecc.ᵉ nomine et vice Venerandi Capituli Ecclesie antedicte et Mag.ᶜᵘˢ eques et doctor. d. Aug.ˢ de Vonico tamq. gastaldio scole domine S. Marie de batutis de tar. habens vices collegor. suor. omnes tamq. executores donationis seu dispensationis facte suprascriptis nominibus quibus supra per R.ᵐᵘᵐ in christi patre et d. d. Joannem dei et apostolice sedis gratia Archiepiscopum thebanum et Episcopum tar.ᵐ ut dicitur constare pu.ᵉᵒ Instr.° scripto per Venerabilem d. presbiterum hieronymum spezamolinum de Ven. not. parte ex una: Et providus vir: magister petrus lombardus. q. ser martini lapicida in civitate Ven. in confinio S. Samuelis suo nomine et vice et nomine filiorum suorum quos more Veneto, ad infrascripta omnia et singula per eos et quemlibet eorum simul principaliter et in solidum attendenda et observanda una cum ipso m.° petro patre suo, solemniter et efficaciter obligavit et pro habundantiori cautella promisit facere illos hec omnia laudare et approbare: parte ex altera: In simul convenerunt, videlicet quod dictus m. petrus dictis nominibus renuncians omni et cuilibet suo Juri, provisionibus, statutis, legum auxiliis et refformationibus comunis tar. et cuiuslibet alterius civitatis, terre, castri, fori et loci factis et de cetero faciendis, cum quibus se dictis nominibus a presenti Instr.° et contentis in eo tueri posset. cum expensis, damnis, interesse litis et extra integraliter refficiendis, et obligatione omnium bonor. suor. presentium et fut: per se et pros heredes promisit et se solemniter obligavit ipsis dominis executoribus facere, perficere et adimplere omnia et singula contenta in capitulis in vulgari sermone anotatis, ibidem presentibus ipsis partibus et testibus per me not. lectis, modis, formis in terminis et precio, prout in eisdem capitulis constat, et secundum tria designa ibidem etiam ostensa et a tergo per me not. signata et anotata: Et..... prefati domini executores omni exceptione Juris et facti cessante promiserunt dicto m.° petro nominibus quibus supra dare et solvere ducatos quingentos viginti auri: et plaustra duo vini: pro predictis omnibus et singulis in dictis capitulis anotatis per ipsum m. petrum nominibus antedictis perficiendis et adimplendis: pro parte quorum dictus magister petrus habuit et recepit in presentia dictorum testium et mei notarii infrascripti ducatos centum in monetis arg. cuntatos et numeratos per prefatum d. Raynaldum depositarium de man.ᵗᵒ prefator. d. executorum: quos

[1] Vedasi articolo a pag. 142 e segg.

duc. centum idem d. Raynaldus asseruit habuisse in deposito a prefato R.^{mo} d. Episcopo ad requisitionem dicti m. petri, ut stipulato presenti Instr.° idem. d. Raynaldus illos dicto m.° petro daret et solveret: Ressiduum vero dictor. duc. quingentor. viginti auri et plaustror. duor. vini, idem m. petrus habere debeat, et sic eidem dare et solvere promiserunt prefati domini executores de tempus in tempus: prout ipse m.^{r} petrus dabit et consignabit de laboreriis in eisdem capitulis anotatis: que omnia dicte partes promiserunt sibi invicem et vicissim firma, rata et grata habere, tenere, attendere et observare et non contrafacere vel contravenire, de jure aut de facto, pro se vel alios pena duc. centum auri solemni stipulatione promissa: quam tocies peti et lui possit pro parte attendente a parte non attendente quocies fuerit contrafactum. Et pena promissa, petita, soluta, exacta vel non, semel aut plures, contra predicta omnia suo speciali robure potiantur. Et voluerunt dicte partes presentem Instrumentum pro eius inviolabili robore et perpetua firmitate posse quandocumque confici (?) de et cum consilio sapientis: Tenor vero dictorum capitulorum infra sequitur.

Jesus. 1485. di 22 Zener.

La sepoltura de la R. S. de monsegnor de Treviso sia lavorada secondo la forma del desegno segnado de nostra man de roverso: la qual sepoltura sia de alteza del bancho fina alla cornixe de sopra, dove prencipia el volto de la capella proportionada de largeza segondo la forma del desegno.

El p.° circulo de fuora sia lavorado de medollo da i brioni de la sorte sono la sepoltura de miss. Alvixe foscharini: El segondo circulo de pria negra vegnuda de lago de Garda de la sorte de quella sono a la mad.^{a} dei miracoli, Et tuti lavori dentro zoe uno feston cum una aquila cum uno baston scajado: do modioni cum lo epitaphio, una cornixe sopra dicti modioni: do cartelle cum uno piedestallo: la cassa cum cinque figure lavorate ben e diligentemente: retrata sua segnoria dal natural e tuto lo campo del dicto lavoro sia de marmo pisano avenado.

La sepoltura de sancto Theonisto: Tabra: et Tabratta cum quat.° colone cum quatro pedistalli: longi tanto avanti de sopra la palla del altar grando tuta lalteza de li capitelli: et sopra quelle una piana granda sia de la man grossa da i brioni de la più perfecta Et supra quella sia fatto cinque campi davanti: tre cum le figure de li dicti Sancti: do de Tavole del dicto marmo cornesade intorno: come sta el desegno, et de dreto sia altri cinque campi: tre cum figure zoe dio padre: la nunciata: e lo agnollo: et do de dicto marmo: et in le teste lavorate le arme del dicto monsignor: Et sopra intorno intorno comenza una cornixe cum lo suo coperto schaiado sopra el qual sia uno sacrifficio dove sta el corpo de christo el qual habia da uno ladi una portella de ramo, et da laltr.° uno vedrio rosso, e dalaltre due, duo epigrammi cum uno vaso de sopra, tuto lavorado segondo la forma del desegno: Item die far una schaleta da driedo che sia dopia cum uno patto al mezo proporcionada segondo el luogo.

Lo ochio sia largo da la parte de fuora per el suo diametro pie quindexe venetiani e più sel bisognera, fatto cum una cornixe intorno cum el suo sguanzado (?) cum laltro circullo, che riceve li ferri e li vedri el qual sia lavorado cum uno lembello, che laqua non possa entrar segondo la for.^{a} del desegno scripto de nostra man da roverso.

Item sia obligado esso m.° piero a tuor zoso el felze dela capella granda fino ala cornixe et olt.^{a} se fara bisogno, et far duo archi morti, uno per ladi cum una cornixe, comenza sopra li quat.° archi, sopra la qual sia prencipiata la cuba cum octo finestre: de le qual el de fuora sia de pria viva, dove andera ferri e vedri, et una cornixe de pria viva fatta in similitudine de gorna, dove prencipia el coperto. El qual m.° de meter in dicta capella tute le priede vive sopra parte lavorade, el tuto manifactura de prie vive et cotte fina a compimento de dicta capella per modo non piova, dando la signoria de monsignor over suo executori legname et ponti et ferramenta al besogno per inchiavar dicta capella, prie cotte e calcina e sabbion, e taveloni per el coperto, el qual andera sopra dicta cuba uno passo alto.

Item die far dicto m.° piero uno pergolo da lezer over cantar la lectione in dicta capella, el qual sia largo dentro pie tre in fondo, e sporto in fuora do pie e mezo, lavorado a rason de octo face in modo stia ben, cum uno lectorille cum una aquila de soto, e tuto dicto lavoro sia di medollo o de la man grossa.

Et die haver dicto m.° piero per suo pagamento ducati cinquecento vinti e opere over fachini numero centotrenta: et sia obligato dicto maistro dar dicti lavori tuti cargi in burchio a soi pericoli e spexe. La conducta sia a spexe de esso monsignor, over suo executori, siando mistro piero al descargar, e meter in opera dicti lavori tutti. Et

oltra dicti cinquecento e vinti ducati dicto monsignor promette donar cari do de vin e quelo piu parera ala coscientia de esso monsignor segondo la perfection del opera, obligandose esso m.° piero dar tuti dicti lavori fatti e messi in opera compidamente, zoè de la cuba per tuto el mese de Aprile proximo seguente 1485. e tuto el r.° per tuto Aprile del anno 1486. segondo Treviso: Et non attendando possa far de suo danno ducati cento: Io piero lombardo son contento de quanto de sora se contien.

(*In margine, in principio dell'atto*). Pacta et conventiones inter. d. provisores. capitulum de dom et gastaldiones S. Marie. executores donationis factae per R.^{mum} d. Episcopum Tar. ex una, et m. petrum lombardum lapicidam.

(*In margine dei capitoli*). *Nota quod.* d. Aug.^{s} de Vonico habuit capitula.

II.

1486. In dict. 4.^{ta} Die Veneris. quintodecimo septembris: tar. in canc.^{a} nova. comunis tar. presentibus ser franc.° hongaro q. ser marci not. ser Ant.° de Vascono q. ser petri, civibus tar. et m.° petro ant. q.... de mutina. testibus rogatis et aliis. Ibique cum sit quod inter comissarios et executores ultime voluntatis Recolende memorie olim R.^{mi} d. Joannis archiepiscopi Thebani et episcopi tar. ex una parte et mag. petrum lombardum habit. Ven. suo nomine. vice et nomine tulii et Antonii filior. suor. parte ex altera, conventum fuerit super fabrica capelle, cube, sepulture, pergoleti, oculi et ceterorum ex ordinatione ipsius R.^{mi} d Episcopi fieri debebant in ecc.^{a} cathedrali tar: et cisterne etiam faciende in plathea apud Episcopatum: ut constat publicis Instr.^{is} scriptis per petrum georgium lusa not. et me bart.^{m} bassum not. infrascriptum ad quos relatio habeatur et dicta capella et cuba constructae fuerint, quum diebus elapsis terre cesserint: et de hoc dicte partes insimul habuerint placitare: cum ipsi comissari et executores dicerent culpa et deffectu dicti m.^{i} petri id processisse: et ipsum suis expensis teneri ad ipsarum restaurationem: et idem magister petrus vicibus suis se excusaret: Idcirco ut obvietur liti et controversie. que dicta de causa inter dictas partes.... oriri possunt: et ad earum restaurationem cito attendatur R.^{ti} artium et decretorum doctor. d. franc. novellus can.^{cus} tar. nomine et de voluntate totius Ven.^{di} capituli dicte ecclesie, n. vir. ser bonsemplantus de Vonico provisor et nomine ceteror. provisorum et de voluntate M.^{ce} comunitatis Tar. secundum formam partis super inde capte: Ven.^{lis} decretor. doctor. d. Andreas Asquinus can. Tar. Egregius vir ser Ant.^{s} de verona: et bart.^{s} bassus not. nomine gastaldionum scole S. M.^{e} de batutis. comissarii et executores predicti ex una parte et predictus m. petrus suo et dictor. eius fil. nominibus ex altera ad transactionem conventionem compositionem, pactum et concordium in simul devenerunt ut in vulgariter scriptum est videlicet.

Et primo chel dicto m.° piero debi trovar persona over persone sufficiente per rehediffication de quele e soprastar a dicta rehediffication over far che l.° de dicti suo fioli soprastia azio se faza cum ordene, et decetero achadendo alguna cossa sinistra quod deus nolit, lui non habi piu excusation alguna: perche alias se temete el modo e ordene de quele (?) e achadendo più alt.^{a} ruina over signata dapoi compite fin ad anni diexe dicto m.° piero e fioli siano obligadi iterum restaurar quele e reconzar ad ogni so spexa, excepto ogni caxo che intravegnisse per Judicio divino: Et che la dicta cuba debia sgrandar per longeza dali secundi pilastri fin al circulo pie sie segondo la for.^{a} del modello e deseg.° facto.

Item che li dicti comessari sieno obbligati e cusì prometono de dar piere cote, calcina, sabbion, legnami e ferramenta necessarie per dicta capella, cuba e auction e pagar tuta la manifactura de murari et manovali, si in reffar quele como in desfar quela parte e remasta in piedi: Et li dicti m.° piero e fioli de suo piede e a tutte so spexe debiano e cusì promettono reffar bene e sufficientemente tute le priede vive rote per quanto era prima la dicta capella e cuba, e per quanto quella se acressa, e refar do pilastri dove erano queli che son cazadi, e sopra de questi uno volto simili e come sono li pilastri e volto son rimasti nel primo intrar de la capella, do archi morti, fra i negri, cornixe, cornixon e tuto quelo che se zonze per concolo e zonta de la capella e far do cantoni al concolo cum octo cadene longe da pie do e mezo in tre, e li cantoni siano per prima via piu de 4.^{te} tre, e per laltra piu de mezo pie, e sopra la dicta cornixe ala faza davanti del concolo die far un volto de pria viva simile como e uno di archi morti over la faza davanti del volto grando, et die reffar le do girlande dentro e la girlanda de fuora e octo fenestre de dicta cuba, el circolo dela sepoltura, li ochij dela capella et generaliter reffar per tuto segondo era prima e segondo dicto m.° piero e obligado per li primi mercadi e tuto quanto e zonto

per auction e acressimento de dicta capella, le quali tute priede dicto maist.° piero die reffar e metter ben e sufficientemente in opera a tute so spexe segondo el consueto de tayapria. Item die far et metter in opera a tute so spexe segondo el consueto de tayapria do finestre lavorate dentro e de fuora cum el so volto, soyer e pilastrade tute a pion (?) muro de tre priede de le grande zoe una per ladi, le qual finestre vano di sotto de la fassa, dove se cresse dicta capella tra el quadro de quella e li cantoni del concolo, e die esser longe pie nuove e large cum debita proportione.

Item chel dicto m.° piero debi dar a dicta capella e cuba quela alteza che sia conveniente sia per forteza: como ala beleza, più o meno segondo che aparera ali deputadi per dicta comessaria, e chel dicto m.° piero debia compir e meter in opera a tute so spexe le do sepolture, el pergoleto, el volto soto el crucifisso, la cisterna, e tuto quelo che resta, e smaltar e belezar, como apar per li altri mercadi. Et li dicti comessari promette dar e pagar al dicto m.° piero, quelo chel resta haver, et oltre due. quaranta per le dicte do fenestre senza exception alguna: Item che le priede rote che non se pol redur se debia meter in opera per inchiavar i muri: Item che el dicto m.° piero debia lavorar e far una soaza e lavoro alantiga al logo dove e al presente el sacratissimo corpo de christo, e al logo dove son le reliquie: dando al capitolo le priede necessarie, el qual lavoro sia nella forma che darano miss. Alvise de Aleotis can.co de Trevixo, miss. Franc.° de hostianis de Verona, e m.° piero ant.° infrascripto: Et hoc sine solutione et premio. Item chel dicto m.° piero sia tegnudo e cusi promete ingrossar dentro como de fuora cum el so baston lochio grando dela chiesia: et li dicti comessarii ge devo dar e cussi promettono ducati octo doro:

Ulterius dictus m.r petrus dixit et declaravit quod capsonus lapideus cum foyaminibus monstris marinis et aquila confect. excellentissime et pulcherime factus fuit per eum et filios nomine comissarie predicte secundum formam promissionis per eum dictis comissariis facte et..... tradidit et transtulit dominium et possessum eius et interea dixit ipsum precario nomine possidere, donec illum realiter cum effectu ipsis comissariis tradiderit, et illum promisit conservare donec et quousque erit tempus portandi ipsum tar. et ponendi in opera: promisit insuper cum effectu facere quod dicti filii sui hec omnia et singula laudabunt approbabunt et ratifficabunt: Et hec omnia facta fuerunt cum resservatione jurium que habent ipsi comissari in prioritate temporis et potioritate juris vigore priorum instrumentor. contra ipsos m. petrum et filios et eorum bona: Quam quidem transactionem et compositionem et que omnia predicta dicte partes..., et cum expensis et obligatione omnium dicte comissarie et m.i petri et filior. eius predictor. bonorum presentium et fut. promiserunt sibi invicem firma et rata habere et tenere, et non contrafacere vel contravenire per se vel alios pena duc. XXV. auri, qua comissa petita soluta exacta vel non semel aut plures quod predicta omnia suo speciali robore potiantur.

(*In margine, in principio dell'atto*). Transactio inter comissarios R.ni d. Episcopi tar.ij et m. petrum lombardum et filios.

III.

(1488. In dictione VI.ta die mensis sexto maij) Eo die: Tarvisii in palatio comunis, ad banchum curie de medio, presentibus ser Alovisio q. ser baldessaris de novello, ser Joanne de Damianis et ser liberale de petraruben notariis testibus rog. et aliis. Ser Tulius filius m.i pet.i lombardi habitans Venetiis ad presentia ser Ant.ij de Verona unius ex comissariis Recolende memorie olim R.mi domini Joannis archiepiscopi Thebani et episcopi tar.i personaliter constitutus. habita plena notitia de continentia Instrumenti celebrati inter comissarios prefati olim R.mi d. Episcopi et ipsum m. pet.m suo nomine proprio et vice nomine ipsius ser Tulii filij sui et ser Antonij etiam alterius filii sui et fratris ipsius ser tulii: super rehedifficatione capelle de dom de tar. et aliis in dicto Inst.° contentis, omni modo, via, Jure et forma quibus melius potuit, ipsum Instrumentum et contenta in eo per quantum ad ipsum spectat et spectare possit, laudavit, approbavit et ratifficavit et se et bona sua presentia et fut. obligavit et promisit dicto ser Ant.° verona nomine comissarie predicte facere adimplere et observare que in eodem Inst.° continentur, et prout dictus m.r petrus eius pater pro eo promisit:

(*In margine, in principio dell'atto*). Comissariae R.mi d. Episcopi tar.cis

Gerolamo Biscaro.

RECENSIONI

Italienische Sculpturen aus den Königlichen Museen zu Berlin, mit erklärendem Text von der Direction der Sammlung. Berlin, D. E. Mertens et C^ie^, 1896. Prima serie, 57 tavole eliotipiche, in-folio grande. Prezzo L. 125.

La Direzione del Museo Reale di Berlino è pienamente conscia delle obbligazioni ch'essa, come conservatrice e tutrice dei tesori d'arte affidati alla sua cura, tiene verso il pubblico alla cui coltura, al cui diletto essi debbono servire, come anche verso gli studiosi e la scienza di cui formano l'oggetto d'investigazione. Potrebbe dirsi lo stesso delle amministrazioni di molte altre raccolte pubbliche, p. es. del Louvre e di parecchie delle magnifiche gallerie d'Italia! Si sa che i cataloghi delle varie collezioni riunite nel Museo di Berlino, da molti anni messi a disposizione del pubblico, sono veri modelli del genere, nei quali tutti i progressi della scienza moderna vengono utilizzati a pro dei visitatori. È nota, parimente, ai cultori dell'arte la splendida e magnifica pubblicazione a cui la Direzione della galleria dei quadri si è accinta, adoperando tutti i mezzi che la tecnica progredita dei nostri giorni fornisce per la riproduzione degli originali, di comporre quasi il «Corpus» di quei tesori corredandolo di un testo in cui si fa non solo la storia della galleria e dei quadri contenutivi, ma — si può dire — la storia della pittura stessa. Per quella sezione del Museo che abbraccia le sculture dell'epoca cristiana, finora si aveva il catalogo edito nel 1888 dal Bode e dallo Tschudi, che, oltre la descrizione esatta di ogni opera, recava pure le riproduzioni eliotipiche di quasi tutte le sculture di qualche importanza. Se non che le misure naturalmente limitate di siffatte eliotipie, per quanto fossero distinte e chiare, sempre lasciavano il desiderio di possedere almeno una scelta dei capolavori più esimî della raccolta riprodotti in dimensioni maggiori, che permettessero così di formarsi un'idea adeguata del loro valore artistico d'insieme, come anche di studiarne ogni particolarità, giacchè, visto la ricchezza di materiale, che non la cede nemmeno alle più rinomate collezioni del suo genere, come il Museo nazionale di Firenze è quello di South-Kensington a Londra, era esclusa la possibilità di estendere la riproduzione a tutte le sculture in questione.

A siffatto desiderio ora viene a supplire la pubblicazione sopraccennata. Essa, come prima serie, reca in magnifiche tavole eliotipiche l'illustrazione di 52 delle sculture italiane del medio evo e del rinascimento, di cui si vanta il detto Museo (tre tavole riproducono opere di sculture francesi, una è consacrata all'unica scultura che possegga il Museo, di origine spagnuola, e che è di valore eccezionale, e l'ultima mostra l'insieme della sala principale fra quelle della sezione in discorso, per dare un'idea del collocamento delle opere, il quale — sia detto fra parentesi — in quanto al gusto della disposizione unito alle esigenze scientifiche della distribuzione è parimenti esemplare. È stato riserbato per una seconda serie il resto delle sculture d'importanza in marmo, terracotta e stucco, che non hanno trovato posto nella prima serie, come pure vi sarà riprodotta una scelta di opere in bronzo, escluse affatto dalla prima serie, ma di cui il Museo di Berlino è eccezionalmente ricco.

La presente pubblicazione è stata messa in opera per cura e sotto la sorveglianza della Direzione del Museo; essa ne ha fatto la scelta delle sculture da riprodursi e le ha corredate con una succinta descrizione spiegativa, che ci chiarisce circa l'autore o almeno la scuola di ciascun'opera, ne dà le misure, il soggetto, per lo più anche l'origine, e in poche parole caratterizza lo stile, le

particolarità e l'importanza dal punto di vista artistico, iconografico o storico. Questo testo a chi lo prende in mano come mero dilettante — giacchè, come dichiarano gli editori, la loro pubblicazione è pure destinata a portare la conoscenza delle opere d'arte riprodotte fra il pubblico colto che prende interesse di simili cose — parrà forse un po troppo ristretto, e non contenterà sempre al grado desiderato la curiosità di chi non è in istato di tenersi al corrente delle relative ricerche. Lo studioso, invece, sa che su ogni quesito in connessione colle opere raffigurate può trovare larghe informazioni sia nel catalogo sopra indicato, sia nel libro del Bode sugli *Scultori italiani del Rinascimento,* Berlino, 1887, sia nelle memorie che lo stesso autore da anni va stampando nell'*Annuario dei Musei prussiani,* studiandovi ora quasi ogni opera nuovamente entrata nella raccolta, ora l'insieme delle produzioni di uno o l'altro degli artisti di quell'epoca.

Prima di entrare con qualche particolarità nel contenuto della nostra opera, fa d'uopo commemorarne con poche parole il pregio materiale. L'editore vi ha messo ogni suo sforzo per corredarla di maniera che la sua forma esteriore corrispondesse al suo valore intrinseco, ed è riuscito pienamente. Essa si presenta non con quella civetteria leziosa, di cui a certe ditte francesi (p. es. al Rothschild) piace rivestire le loro edizioni; anzi, mostra quella nobile riserva che fida nel proprio merito, e che in ciò appunto si regola dal carattere delle immortali opere riprodotte. Le tavole eliotipiche di formato grandissimo (33 a 49 centimetri) sono di una nitidezza e plasticità senza pari, e rendono con mirabile effetto fin alle particolarità del materiale (marmo, terracotta, stucco colorito, gesso duro, carta pesta). Forse — ed è questo il solo rimprovero che si abbia a fare alla nostra pubblicazione — parecchie delle sculture in marmo (come il ritratto virile della fine del trecento sulla tavola n. 50, il bassorilievo della Madonna col bambino di Donatello proveniente dal palazzo Pazzi e il busto femminile di Fr. Laurana, già nel palazzo Strozzi e fino agli ultimi tempi ritenuto quello di Marietta Strozzi scolpito da Desiderio da Settignano) avrebbero guadagnato in quanto a rendere l'effetto della morbidezza e delicatezza proprie alla superficie del marmo, se si fosse adoperato, per fissarle sul negativo, un metodo che non avrebbe riprodotto in maniera così distinta, per non dire dura, ogni menomo tratto della modellatura dell'originale. Che in questa maniera si ottengano riproduzioni irreprensibili, viene provato da tutte le altre tavole — e sono la grande maggioranza fra le comunicate — che raffigurano opere scultorie di marmo, come sarebbero, p. es., il busto n. 10 riconosciuto, non ha guari, per quello della Marietta Strozzi di Desiderio da Settignano, l'altorilievo della Madonna col bambino n. 42 di Antonio Rosselino, quello col ritratto di Cosimo de'Medici n. 57 ascritto al Verrocchio, la statua del Giovannino di Michelangelo, e via dicendo.

Le tavole della nostra opera sono disposte in ordine alfabetico dei nomi d'autori per facilitare agli studiosi la ricerca di singole determinate sculture. Noi, invece, nei cenni che seguono, ci atterremo all'ordine cronologico, non toccando, per altro, mancando lo spazio, se non delle più insigni fra le opere d'arte che ci vengono presentate. Appartengono alla scultura medievale la statua in legno della Vergine sedente col bambino sulle sue ginocchia, di grandezza naturale, colorita, dall'iscrizione appostavi legittimata per opera del presbitero Martino di Borgo San Sepolcro dell'anno 1199, lavoro concepito sotto l'influsso di modelli bizantini, di singolare grandiosità e quasi unico nel suo genere; vi appartiene pure un altorilievo di due angeli sostenenti il busto del Beato Buonaccorso di Pistoia, eseguito da Niccolò Pisano, forse quando, nel 1272, soggiornò in quella città per ristaurarvi un altare; di più la statuetta in grandezza metà del naturale di una Madonna col bambino sul braccio sinistro, di Giovanni Pisano, analoga nello stile a quella argentea nel duomo di Prato, e perciò ascrivibile al tempo quando Giovanni a Pistoia lavorava il pulpito di Sant'Andrea; similmente il busto di una principessa proveniente da Scala presso Ravello, e che, con quell'altro della Sigelgaita Ruffalo sul pergamo di San Pantaleone a Ravello, mostra nello stile l'influenza di Niccolò Pisano, mentre nel lavoro tecnico si appoggia alla tradizione della scultura romana, e così reca uno dei rari esempi del « Protorinascimento » iniziato da quel grande precursore; e infine il busto di un gentiluomo toscano, della seconda metà del Trecento, di gran pregio, come uno dei primi ritratti, in senso strettamente naturalistico, della scultura italiana, giacchè nei busti testè ricordati di Ravello e di Scala l'elemento ideale apparisce di gran lunga preponderante su quello di una fedele imitazione della natura.

Con Donatello entriamo in pieno Rinascimento: nessuna delle collezioni di oltr'alpi può vantarsi

di possedere del sommo maestro tante creazioni quante ne possiede il Museo di Berlino, giacchè ve ne sono otto, di cui ci vengono presentate quattro: il bassorilievo della Madonna col Bambino proveniente dal palazzo Pazzi; un secondo rilievo di simile soggetto ma solo di terracotta, a cui la conservazione intatta della colorazione originale dà un' impronta proprio stringente; il busto, parimente di terracotta colorita, di un San Giovannino, che non la cede nella vivacità dell'espressione e nello effetto immediato al celebre busto di Niccolò Uzzano; e il bassorilievo in marmo di Cristo battuto alla colonna, ripetizione libera di una placchetta del maestro, ma che nell'equilibrio della composizione e nella delicatezza dello scalpello sorpassa di gran lunga quest'ultima. Il principale allievo di Donatello a Padova, Bart. Bellano, è rappresentato nella nostra opera col modello in terracotta per la Madonna e il santo Pargolo, eseguita nel 1492 pel monumento De Castro nei Servi a Padova, lavoro di cui parlò il Bode in questo *Archivio* (vol. IV, pagina 406). Del compagno di bottega del maestro, Mich. Michelozzo, abbiamo un altorilievo in terracotta, colorito e dorato, della Madonna col Bambino, forse la più bella fra le simili opere che gli si attribuiscono, e di un altro suo allievo di minor conto, Agostino di Duccio, un bassorilievo dello stesso soggetto, di stucco colorito, che si appalesa come opera giovanile, poichè vi manca ancora quell'esagerazione nel trattamento delle pieghe e nella espressione delle fisionomie, che rende così facilmente riconoscibili, ma anche così poco simpatiche, le creazioni posteriori di questo scultore. Dei Della Robbia rappresentati straricamente nel Museo di Berlino con una trentina di loro opere, otto ne sono riprodotte nella presente pubblicazione. Avendo il Bode trattato di esse particolareggiatamente in questo *Archivio* (vol. II, pag. 6 seg.), noi sorvoliamo, notando soltanto che le riproduzioni pôrtevi sono specialmente riuscite.

Segue la seconda generazione degli scultori fiorentini del Quattrocento. Nessuna opera possiede il Museo di Ant. Pollaiuolo; è invece ricco di lavori del suo più distinto emulo Andrea del Verrocchio. Sono per lo più modelli in terracotta di opere progettate, ma di cui oggi nessuna sopravvive. Quattro ne troviamo illustrati sulle nostre tavole, tutti usciti dalle mani proprie del maestro, e perciò di pregio incomparabile. Il più insigne fra essi è il bassorilievo di un Cristo deposto nel sepolcro, di straordinaria finitezza e degli anni di piena maturità del maestro. Resta invece dubbio se gli si abbia ad attribuire l'altorilievo in marmo coll'effigie in profilo di Cosimo de' Medici, assegnatogli dalla tradizione (una copia in istucco se ne trova nella sagrestia vecchia di San Lorenzo), opera interessantissima per lo stile tecnico dell'esecuzione. Di Desiderio da Settignano abbiamo, oltre il busto della Marietta Strozzi, ricordato più sopra, e che costituisce una delle perle della raccolta, un secondo in pietra calcarea di non minor pregio artistico, recante, secondo ogni verosimiglianza, il ritratto di una delle giovani figlie di Federico d'Urbino; abbiamo poi una replica in istucco colorito del bassorilievo della Madonna col Figlio nel Museo di Torino. Di Antonio Rossellino (di cui il nostro Museo conserva ben una dozzina di opere) si ha il modello originale in terracotta del tondo del Presepe nel Museo Nazionale di Firenze, da preferire a questo, giacchè è un lavoro della mano stessa del maestro, mentre l'esecuzione in marmo tradisce la cooperazione di qualche allievo; si ha poi un altorilievo in marmo della Madonna col Bambino, scolpito pure dal maestro stesso; il busto di un gentiluomo fiorentino da attribuirgli dietro il confronto colle analoghe sue opere nel Bargello e nel Museo di South-Kensington; e infine il busto in terracotta colorita di Santa Elisabetta, la cui attribuzione al Rosellino, però, ci pare contestabile, mancando in esso quell'elemento di bellezza ideale che il maestro sa infondere fino alle sue produzioni più realistiche. Benedetto da Majano, finalmente, è rappsentato con quattro capolavori tutti in terracotta: il busto di Filippo Strozzi, modello per l'esemplare in marmo nel Louvre, e preferibile ad esso per la impronta immediata della vita; la statua colorita di grandezza naturale della Madonna sedente col Bambino nel grembo, opera di cui non si trova un'altra di simile pregio neppure in Italia, giacchè il gruppo analogo nel duomo di Prato non conserva più la colorazione originale; il modello per uno dei rilievi (non eseguito poi) del pergamo di Santa Croce colla Visione di Innocenzo III, e un busto colorito di Santa Caterina, vero miracolo di grazia e delicatezza del concetto, prima erroneamente attribuito a Matteo Civitali, le cui sculture supera di gran lunga per l'animazione spirituale. Di Mino da Fiesole non si trova nulla fra le nostre riproduzioni, benchè il Museo ne possegga alcuni lavori ragguardevoli; essi senza dubbio saranno stati riserbati per la seconda serie, come anche le sculture di A. Sansovino, esistenti nella raccolta di Berlino.

Ma con quest'ultimo maestro entriamo già nel Cinquecento fiorentino, che non è rappresentato nella nostra pubblicazione se non da due sculture di Jacopo Sansovino e dalla statua del Giovannino, su cui le opinioni degli eruditi sono condivise, vedendovi gli uni un'opera giovanile di Michelangelo rammentata già dal Condivi, ascrivendola gli altri ora al Civitali, ora al Verrocchio, ora a qualche cinquecentista sconosciuto (v. in questo *Archivio,* vol. VII, pag. 346 seg.). In ogni caso è un lavoro delicato del Rinascimento, il cui pregio spicca chiaramente dalla bella fototipia sulla tavola n. 9. Vista l'importanza dell'opera, sarebbe stato desiderabile l'aggiunta di una seconda tavola che l'avrebbe raffigurata dal lato di dietro. Sulla prima delle due tavole consegnate al Sansovino vediamo un interessantissimo bassorilievo in cartapesta colorata e dorata della Madonna col Bambino, in cui l'artista si mostra influenzato da una parte dalle analoghe produzioni di Donatello, mentre dall'altra nella modellazione di certe forme gonfie, nell'ordinamento di certe pieghe pesanti si rivela l'influsso, abbastanza mal compreso però, di Michelangelo. Più simpatica ci sembra la seconda opera del Sansovino, un altorilievo in terracotta della Madonna con ai suoi lati quattro santi. Benchè attribuita già all'epoca veneziana dello scultore, vi appare manifesta sia nella composizione un po' ampollosa, sia nel modellare largo, sia nella trattazione delle pieghe delle stoffe pesanti, l'influenza sola del suo maestro Andrea Sansovino, essendo del tutto scartata l'imitazione di Michelangelo.

Per non ommettere affatto le dodici tavole che riproducono sculture di scalpello non fiorentino, ci piace di accennare anzitutto alle belle figure in legno dell'Annunziata coll'angelo Gabriele, in cui — benchè dal catalogo vengano soltanto ascritte alla « maniera » di Jacopo della Quercia, noi vorremmo vedere opere giovanili del maestro stesso, giacchè vi si rispecchiano i primordi delle sue creazioni posteriori, così piene di energia, piuttosto che le loro risonanze fiacche per l'opera di qualche imitatore; ci piace segnalare il magnifico busto virile di terracotta proveniente dal palazzo Pepoli a Bologna, ed ivi ascritto da tempo antico a Fr. Francia, giustamente, poichè palesa la maggior somiglianza di stile coi suoi ritratti dipinti; il grazioso busto femminile che fino agli ultimi tempi fu creduto essere la Marietta Strozzi di Desiderio da Settignano, ma ora viene ascritto a Francesco Laurana e ritenuto il ritratto di una principessa napoletana; il busto di Teodorina Cybo, di aspetto così dignitoso, nel quale il Bode, confrontandolo col busto di Beatrice d'Este nel Louvre e coi ritratti sulle medaglie del maestro, crede riconoscere il fare di Cristoforo Romano; e il busto virile in terracotta di origine veneziana della seconda metà del Quattrocento, esempio eminente dei rari ritratti veneziani scolpiti di quell'epoca. Esso non è colorito, come del resto non lo sono nemmeno gli altri busti veneziani, così quelli del Quattrocento come quelli del secolo seguente, dei quali ultimi ci viene messo sotto gli occhi un campione caratteristico nel ritratto del procuratore Ottavio Grimani, lavoro segnato di Aless. Vittoria, e senza contestazione uno dei più insigni fra i numerosi suoi busti.

Per la seconda serie delle tavole che desideriamo di vedere quanto prima, preghiamo, del resto, l'editore di rivolgere un po' più d'attenzione alle leggende spiegative stampate a piè delle riproduzioni fototipiche, affinchè si evitino sbagli come: Antonia Rossellino, Cesimo de Medici, Christoforo Romano e Suditalienischer Meister.

C. de Fabriczy.

Corrado Ricci. **La R. Galleria di Parma**. Parma, Battei, 1896, in-8, pag. xlvii-462, con 14 illustrazioni.

Se molte delle nostre gallerie, anche delle più ricche, attendono ancora una guida la quale soddisfaccia alle esigenze della critica, gli è che, a comporre un siffatto lavoro, si richiede una somma di cognizioni e una preparazione assai maggiore di quello che comunemente si creda. Il signor Ricci, il quale con tanto zelo e con tanto buon successo ha riordinato la galleria di Parma, ha pensato giustamente che il coronamento dell'opera sua dovesse essere un libro, nel quale fossero raccolte tutte le notizie che si riferiscono ad essa.

Mi è impossibile dar conto anche soltanto delle principali notizie forniteci dalla prefazione, nella quale seguiamo, dal suo modesto principio nel 1752 fino a questi ultimi anni, la storia della collezione, e si fanno considerazioni sulle scuole rappresentate. Dirò soltanto che le ragioni addotte dall'A. per giustificare l'opera sua di riordinatore meritano intera approvazione; e per mia esperienza posso affermare che lo studioso e l'ammiratore non potrebbero desiderar meglio dell'attuale collocamento.

Il nuovo libro è intitolato: La galleria di Parma, e non catalogo; e veramente c'è assai di più di quello

che in questo genere di lavori si richiede. Anche nei più reputati cataloghi stranieri si dànno degli artisti brevi cenni; e, intorno all'opera, oltre ad una descrizione più o meno compendiosa, secondo i vari casi, si esprime un giudizio sintetico, giovandosi qualche volta delle espressioni più felici di scrittori autorevoli. Qua, invece, agli artisti più segnalati si dedicano delle biografie abbastanza estese e particolareggiate, e su ciascun quadro una descrizione ed una storia, che qualche volta sono vere dissertazioni.[1] L'A. ha voluto conoscere la sua galleria nel modo più preciso e completo, e non c'è dubbio che, a ottener ciò, non abbia fatto le più coscienziose e pazienti indagini; e questo tesoro di cognizioni lo ha affidato al bel libro che ora presenta agli studiosi. Oltrechè di tali diligenze va pure lodato per l'equità ed acume nel giudizio e nelle attribuzioni delle opere, giovandosi dei più recenti e valorosi autori. Non sono pochi i quadri che avevano avuto per il passato battesimi inadeguati, talvolta di una inve osimiglianza che salta agli occhi, tal'altra più scusabili; ed è bene che il direttore stesso della galleria ponga fine agli equivoci tanto dannosi, specialmente per chi non ha ancora discernimento molto sicuro.

I pregi che contraddistinguono le pitture più belle sono posti in rilievo con osservazioni acute e immagini efficaci.[2]

Paolo Fontana.

Diego Santambrogio. **Le due arche o cofani d'avorio della Certosa di Pavia.** (Estratto dal periodico *Il Politecnico,* 1896).

Nella Certosa di Pavia si vedevano ancora, nel 1536, due arche d'avorio, ch'erano state acquistate fin dal secolo xv da Baldassare degli Embriachi. Di esse non si ha più notizia fino al principio del nostro secolo; ma allora i pezzi che lo componevano si trovano adoperati come ornamento delle pareti di un ricco gabinetto portatile. Di questo ci lasciò descrizione diligente Gaetano Cattaneo, il quale ricercò la spiegazione delle storiette scolpite negli avori. Per buona fortuna il gabinetto si è conservato intatto nella casa di un patrizio milanese; ma non era noto che a pochi e se ne desiderava la pubblicazione. A questo desiderio ha in parte soddisfatto il sig. Santambrogio con due tavole fototipiche. L'egregio scrittore crede che le sculture siano opera di Baldassare degli Embriachi, al quale sarebbero state ordinate espressamente e non acquistate bell'e fatte. Egli nota l'importanza iconografica di esse, in quanto che, sebbene giustamente il Cattaneo le considerasse come illustrazioni delle storielle dell'*Oca* (Mambriano del Cieco da Ferrara) e della trista *Mattabruna* (oltre alle antiche di Piramo e Tisbe, Ero e Leandro, Paride e le Dee); pure l'artista si discosta dalla versione delle fonti più volgari. Quali saranno state le altre fonti? Coll'egregio A. lo domandiamo a chi sappia fare con competenza l'indagine.

Paolo Fontana.

A. De Nino. **Escursione artistica nel bacino dell'Orte.** (Estratto dalla *Rivista abruzzese,* fasc. IX-X, 1896).

Nel brioso articolo il sig. D. N. ci dà notizia di tutti i monumenti più o meno importanti che ha incontrato percorrendo « da un capo all'altro il bacino del fiume Orte, affluente del Pescara ». Sarebbe bene che per ogni piccolo territorio si facessero delle relazioni esatte di questo genere. Anche se i risultati riuscissero negativi, non si potrebbe dire che la fatica fosse perduta; perchè se l'osservatore, come nel caso nostro, conosce bene i luoghi che percorre e non trascura nulla di ciò che possa avere anche il più lontano interesse per la storia dell'arte, ci verrebbe risparmiata la noia di gite infruttuose.

Paolo Fontana.

Marcel Reymond. **Caractère italien de la façade de St-Antoine (Isère) et sculptures de le Moiturier.** (Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale,* 4e s., t. X).

Mentre il sig. Enlart ha studiato le costruzioni di carattere francese che sorgono in varie regioni d'Italia, troviamo, nel recente articolo, sostenuta con buoni argomenti la tesi che la facciata di una chiesa gotica francese rivela influenze italiane. In essa infatti si notano le modificazioni che gli ar-

[1] L'articolo intorno alla Concezione del Mazzola-Bedoli è sei e più pagine di minuto carattere. In qualche caso è innegabile una certa superfluità; dove cioè si descrivono con troppi particolari opere di mediocre levatura, o si confutano errori vecchi che forse nessuno oggi sorgerebbe a sostenere. Altra economia di spazio si sarebbe ottenuta rimandando ad una nota comune la notizia che trovasi ripetuta per molti quadri sulle loro peregrinazioni.

[2] Appunto perchè l'A. ha curato la forma oltrechè la sostanza, noto: a pag. 48, il *conflitto* musicale; a pagina 336, la pelle diffusa da un pallore, ecc.; e, qua e là, il verbo *allungare* per porgere, espressivo, ma, credo, non del tutto corretto.

chitetti nostri introdussero nel sistema nato e fiorito oltralpe. Non più le eccelse torri fra le quali si apre il corpo centrale rispondente alla nave principale, e invece scompartito il prospetto da contrafforti; non più il signoreggiare esclusivo della linea verticale, ma il temperamento di essa con divisioni orizzontali.

Questa tendenza, così contraria alle tradizioni dell'arte francese, contrasta poi qua col sistema seguìto nel corpo della chiesa di epoca anteriore; giacchè il costruttore della facciata non s'è curato di mascherare gli archi rampanti.

Ciò è vero; ma, a voler esser giusti, bisogna, mi sembra, notare che le conclusioni dell'egregio scrittore varrebbero molto qualora fosse provato che l'architetto della chiesa avesse lasciato i fondamenti o almeno un disegno della facciata con torri. Inoltre la facciata di St-Antoine ha riscontro con le facciate delle braccia di crociera in chiese veramente gotiche.

La presenza e l'opera di artisti italiani (la quale si paleserebbe pure nell'interno è in certi partiti costruttivi e negli affreschi di una cappella che l'A. dice opere « admirables du plus pur style italien du XV^e^ siècle [1] »); si spiega assai bene con le vive relazioni dei duchi di Milano, e specialmente del fondatore della Certosa di Pavia, Gian Galeazzo Visconti.

Il sig. D. segnala un altro monumento gotico francese, nel quale lo stile italiano si mostrerebbe ancor più palesemente: S. Giacomo a Dieppe.

Paolo Fontana.

Adolfo Venturi. **Gentile da Fabriano e il Pisanello.** Firenze, Sansoni, 1896, in-4, di pag. XV-130, con 19 tav. in fot. e riprod. nel testo.

Con questo volume s'inaugura un'edizione nuova delle vite di Giorgio Vasari. Stampare ciascuna biografia nelle due lezioni del 1556 e del 1568, sulla scorta degli scritti che d'allora in poi si sono venuti cumulando; trattare di ogni opera dell'artista; riassumere in compiutissimi cataloghi la sua attività, registrando ancora colle debite osservazioni i lavori attribuitigli; far succedere all'esame delle opere di pittura o statuaria o architettura condotte a termine, la più particolareggiata enumerazione e descrizione dei disegni e degli schizzi; trattare, ove occorra, di qualche punto controverso della biografia; finalmente aggiungere le notizie e gli elogi dei contemporanei: questo è il cómpito che si è prefisso con baldo pensiero il nuovo illustratore del Vasari.

Se a questo si aggiungano la copia e bontà delle riproduzioni, si vede come la nuova impresa sia notevolmente diversa da quella dei commentatori precedenti, e quanto vantaggio verrebbe allo studio dell'arte nostra, quando fosse condotta a termine.

Nella prefazione del presente volume (pag. III-XV) l'A. raccoglie in sintesi le sue osservazioni e i suoi giudizi su Gentile e su Vittore, e lo fa da pari suo, colla sicurezza persuasiva di chi ha una conoscenza intima del soggetto e raro acume di giudizio. Il riassumere in poche parole non potrebbe che guastare.[1]

E più ancora torna difficile a non voler fare un rendiconto particolareggiato seguendo a passo a passo l'autore, far intendere la ricchezza di notizie e le frequenti rettificazioni dei documenti già pubblicati.

Ma il ricco materiale, il quale comprende tutto quello che dei due insigni e simpaticissimi artisti è dato sapere, è inoltre ordinato cronologicamente ed esposto in forma così semplice e garbata, che il nuovo libro, pur essendo condotto con severità scientifica di metodo, riesce una lettura piacevole anche alle persone che s'impauriscono al pensiero di leggere un'opera dotta.

Nella splendida epoca del Rinascimento, Gentile da Fabriano e il Pisanello, che direi due fratelli, belli e valorosi ugualmente, ma più mite e composto l'uno, l'altro più vivace e fiero, hanno un posto assai alto; pure non credo siano così generalmente conosciuti come meriterebbero. Pochissimi poi possono vantarsi di conoscerli bene, perchè finora occorreva fare da sè indagini lunghe e pazienti, andando a cercare le sparse notizie nelle riviste speciali, in monografie, talvolta in pubblicazioni per nozze; e le riproduzioni, quelle che sono in commercio, nelle diverse capitali d'Europa.

Ora il sig. Venturi, colla competenza che tutti gli riconoscono in Italia e fuori, ha composto un libro che ci fa stimare ed amare degnamente e compiutamente i due nobilissimi artisti.

Paolo Fontana.

[1] Nella relazione che il signor Enlart faceva all'Accademia francese sui monumenti d'arte gotica a Cipro, leggo una notizia che non mi par fuor di proposito citar qua. Les peintures italiennes du XIV^e^ et du XV^e^ siècle sont nombreuses, et l'école de Giotto exerce une curieuse influence sur les peintres byzantins. (*Comptes rendus de l'Ac. de inscr. et b. l.*, séance du 17 juillet 1896).

[1] È stata idea eccellente quella di premettere alle biografie non solo il ritratto, ma altresì alcune segnature autentiche e un autografo.

MISCELLANEA

Il monumento a Donatello in San Lorenzo di Firenze. — In quel tempio mirabile, che è anche una delle prime e delle più complete affermazioni del rinascimento artistico d'Italia, in cui i Medici incamminantisi all'imperio sulla città profusero i loro tesori con alto senno politico, con senso squisito di signorile e raffinata semplicità; in quel tempio ove il vecchio e sereno buon senso italico, scotendo lungi da sè tutte le astruserie del complicato misticismo oltramontano, da cui sembrò per un momento doversi lasciar offuscare, torna alle pure e chiare forme dell'ingenuo cristianesimo primitivo; ivi, presso al gran Cosimo, padre della patria, una pietra modesta ricorda ancora la tomba di Donatello, là dove ei volle dormire l'eterno sonno accanto al suo benefattore ed amico.

Dimenticata per lungo volger di secoli, come non pregiato al suo vero valore restò lungamente il nome del sommo scultore fiorentino, quella pietra stette sconosciuta ai più nei sotterranei della chiesa: fu solamente per lo scoprimento della facciata di Santa Maria del Fiore che alcuni amorevoli cultori delle antiche glorie ricordarono come in quell'anno, o in quel torno, cadesse il V centenario della nascita di Donatello, e promossero fra gli artisti fiorentini l'idea di onorarne la memoria in modo decoroso e duraturo.

Piacque a tutti il concetto, e il Circolo degli artisti, che si trovava appunto allora ad aver la sua residenza sopra ai locali ove furono le botteghe modeste di Donato, quivi decretò e appose subito un busto e una lapide memorativa; e sulla tomba di lui in San Lorenzo volle fosse inalzato un monumento.

Fu bandito un concorso internazionale e da questo uscì vincitore l'architetto Dario Guidotti, che mise mano al lavoro con vero intelletto d'arte, con amore disinteressato ed assiduo al buon esito dell'opera, la quale, dopo non breve volger d'anni, egli ebbe nel dicembre scorso la soddisfazione di vedere inaugurata alla presenza delle Loro Maestà.

Alcune piccole rifiniture, non potute compire pel giorno dell'inaugurazione, impedirono fino ad ora di trarre la fotografia del monumento: ora che ciò è stato possibile, ci affrettiamo a darne qui la riproduzione.

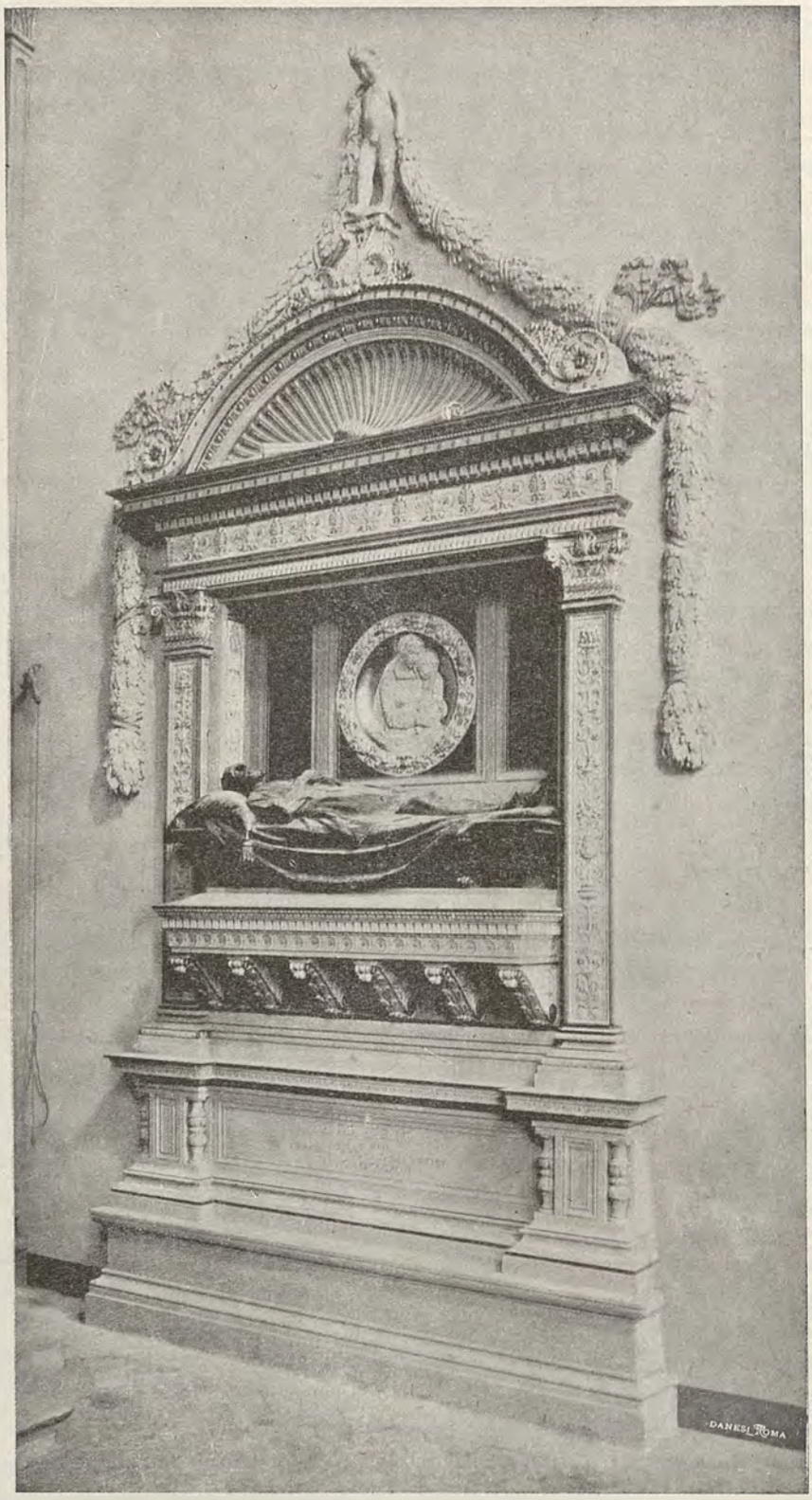
Nel braccio sinistro della chiesa, addossato ad una parete laterale della cappella, ove sull'altare rifulge la tavola di Filippo Lippi, sorge il monumento sopra un zoccolo semplicemente scorniciato e fiancheggiato sugli angoli e sui risalti interni da alcuni balaustri inspirati a quelli che adornan la base del Marzocco, in piazza della Signoria. Al disopra si stacca un ordine di mensole, e sull'intavolamento di queste posa il letto funebre nel quale giace la figura del morto artista, opera dello scultore Romanelli.

Due pilastri, intagliati con gentili candelabre, fiancheggiano il letto; mentre dietro a questo e fra quelli la parete, scompartita in lunghe formelle di porfido, è ornata nel mezzo da un tondo colla Madonna, opera dello stesso Romanelli.

Una bella e ricca trabeazione poggia sui pilastri, racchiudendo il campo centrale; ed essa è coronata da un frontespizio curvilineo sul quale un grazioso putto s'alza a sorreggere un festone di quercia e di alloro, scendente in bel modo ai lati del tabernacolo.

L'opera è scolpita nella finissima pietra serena di Fiesole, le formelle del fondo sono in porfido lucido, il letto e la statua giacente in bronzo: tutto poi è ravvivato da lumeggiature e profilature dorate.

Il carattere generale del monumento, molto opportunamente, e per l'uomo che si voleva onorare



MONUMENTO A DONATELLO IN SAN LORENZO DI FIRENZE

e pel luogo ove doveva esser collocato, si ispira ai concetti della scuola donatelliana, pur restando libero da servili imitazioni: anzi il suo pregio maggiore si può dire consista nella libertà e nella genialità con cui sono modernamente trasformati e adattati molti elementi e motivi quattrocentisti.

Le sottoscrizioni popolari, le offerte del Re, dei principi reali, del Ministero della pubblica istruzione e dei più cospicui cittadini resero attuabile l'impresa; ma il contributo maggiore fu portato dagli stessi artefici dell'opera, giacchè l'architetto Guidotti rinunziò a qualunque compenso e anzi concorse del proprio, lo scultore Romanelli dette la statua giacente, il tondo della Madonna e il putto che regge il festone per poco più che le spese vive; e il maestro di pietra, Orlandini, fu modestissimo nella valutazione del suo accurato e gentile lavorìo ornamentale: tutti e tre poi gareggiarono per fare onore a sè stessi e a Firenze.

Si può esser dunque lieti che la patria abbia finalmente sciolto il suo debito di gratitudine verso un figlio che le recò tanta gloria e che quel debito sia stato sciolto in tal modo.

Enrico Lusini.

Appendice al mio studio sulle Gallerie Brignole - Sale Deferrari a Genova. — *Cornelio de Wael.* Combattimento di cavalieri (Palazzo Rosso). Negai nel mio articolo la collaborazione di van Dyck e giudicai il quadro opera esclusiva di C. de Wael. È tuttavia possibile attribuire il dipinto a due artisti, rimanendo però sempre escluso van Dyck. Cornelio de Wael aveva un fratello di nome Luca, il quale era pittore di paesaggi e che Cornelio seguì a Genova.

Ora l'eminente critico anversese Max Rooses crede che il nostro quadro sia molto probabilmente opera comune dei due fratelli.[1] Van Dyck si trovava a Roma e si teneva pure con essi in relazione. Egli li ritrasse in quel quadro che fu poi inciso da W. Haller nel 1646.

A questo proposito potrei richiamare l'attenzione sopra un quadro con due ritratti di van Dyck nella Galleria di Monaco (n. 846). Si crede che egli vi ritragga il pittore Giovanni de Wael e sua moglie. Le persone rappresentate sono ambedue attempate, e l'uomo è un buon vecchio sulla settantina. Siccome però Giovanni de Wael era figlio di Luca, coetaneo ed amico di van Dyck, è assolutamente impossibile che questi ne possa aver dipinto il figlio vecchio.[1]

Dunque il sopradetto quadro di Monaco deve necessariamente rappresentare altre persone.

Due tondi con festa sul ghiaccio (Palazzo Rosso, sala VI). Non sono alla maniera del Vinckboon, ma appartengono al *Hendrik Averkamp.*[2] Anche nella Galleria degli Uffizi si trova una Festa sul ghiaccio, che, certamente a torto, fu attribuita al Vinckboon.

Andrea Del Sarto. Sacra famiglia (Palazzo Rosso, sala III; Palazzo Bianco, sala V, n. 21). L'originale d'ambedue le copie ricordate nel mio articolo su Andrea del Sarto si trova nell'antica Pinacoteca di Monaco sotto il n. 1066, pur troppo in cattivo stato.

Una serie di quadri delle vite dei Santi Pietro e Paolo, che si trova nella Galleria degli Uffizi, fu data da me per opera di Kulmbach o di Schäufelin. Ora invece, dopo il confronto con molte pitture di santi dei sopradetti nella Galleria di Monaco, specialmente coi n. 25 e 256, devo giudicarla sicuramente opera di Kulmbach.[3]

Bernardo Strozzi. Approfitto dell'occasione per accennare a un capolavoro affatto sconosciuto di questo maestro. Si trova nel Ferdinandeum di Innsbruck e vi è erroneamente classificato « Scuola del Guercino ». Rappresenta Tobia che rende la vista al padre. La composizione è facile, disinvolta, e con bell'effetto. Tobia porta capelli ruvidi e neri, e l'angelo che l'accompagna capelli rossi come fuoco. Nelle carni predominano i colori rossi o cuprei. Molto caratteristica è nello Strozzi la maniera dei fluenti pannilini azzurro-chiari, che sempre nei panneggiamenti scende ondeggiando o mollemente sale.

Notevolissimo pel gusto grossolano del Genovese è il modo col quale egli rappresenta il pesce del giovane Tobia; mentre comunemente è dipinto assai piccino, egli lo ritrae nelle proporzioni d'una piccola balena.

Il merito d'aver pel primo, a proposito di que-

[1] Max Reber, *Geschichte der Malerschule Antwerpens von Max Rooses.* München, 1881, pag. 109.

[1] Van Dyck, com'è noto, nacque nel 1599 e morì nel 1641, in età cioè di 42 anni.

[2] Attribuito nella Galleria erroneamente a Giovanni Breughel il vecchio.

[3] Essi sono ora (come sono informato) dati anche nella Galleria per lavoro del Kulmbach.

sto quadro, accennato allo Strozzi appartiene a Gustavo Frizzoni, sottile indagatore. Esaminando io con lui la parte italiana della Galleria, mi fece pel primo notare l'importante quadro come probabile lavoro dello Strozzi. Le ultime ricerche dimostrarono la giustezza dell'opinione del valente conoscitore.

EMIL JACOBSEN.

Un artista di Atri nell'Abruzzo. — Nella chiesa parrocchiale di Fontecchio si conserva un calice dorato, alto m. 0.22. La coppa è di argento; ma il piede, fino al nodo, è di rame. È tutto lavorato a cesello. Nel piede le immagini rilevate sono tre: Santa Chiara, S. Francesco di Assisi e S. Flaviano. Queste immagini sono poi intramezzate da teste alate di angeli. Intorno al nodo si vede rilevata, sempre a cesello, una fontana, a cui si appoggiano due leoni; e intorno si legge il motto: *Sitientes, venite ad aquas.* Vi è pure a rilievo un albero, sopra tre colli, e una croce a due traverse, con altri disegni di minor conto. Nel piede, internamente, tra gli sbalzi, con incavo a bulino, c'è la seguente iscrizione: *Huc calix: cum pate: argenti: ª f. f. f. Vinc.ª A': Bar:ᵐᵒ de bonis - Aternis. Hadriae - Mr. Valerius Runc. faciebat Hadria - 1596.*

Nell'insieme il lavoro è di molto pregio. S. Flaviano, scolpito nel piede del calice, può spiegare come Fra Vincenzo, che fece fare l'opera, era proprio di Barisciano, essendo S. Flaviano patrono di quel Comune. Valerio Ronci poi è indubitato che fosse di Atri, non solo perchè lo dice l'artefice, ma ancora perchè, di tal cognome, si segnalarono in Atri parecchi della stessa famiglia, tanto nelle discipline sacre, quanto nell'esercizio delle armi.

Con tutto ciò, Valerio Ronci, maestro di cesello e di bulino, è finora sconosciuto. È dunque atto di giustizia che nella storia dell'arte egli abbia una qualche menzione di merito.

A. DE NINO.

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.

L'ARCHITETTURA IONICA

IN RELAZIONE A QUELLE DEI POPOLI ARIANI DELL'ASIA ANTERIORE [1]

QUASI tutti i monumenti architettonici degli antichi popoli che abitarono l'Asia Minore anteriormente allo sviluppo dell'influenza ellenica sono oramai scomparsi. Il succedersi di signorie straniere, il sovrapporsi di civiltà diverse e l'opera distruggitrice del tempo e degli uomini li hanno dispersi per modo che oggi di essi rimangono appena, e non sempre, le acropoli dirute e le tombe per lo più manomesse. Ma le tombe e le acropoli non bastano allo studio nostro; le acropoli, se valgono a darci idea delle opere militari di un popolo, nulla c'insegnano della vera e propria architettura di lui, nè come e quanto abbia esso posseduto il sentimento dell'arte. Anche le tombe, per ordinario, non si prestano sempre a fornirci insegnamenti opportuni; imperocchè o per la rozzezza e semplicità loro si sottraggono al dominio dell'arte, o (come, per esempio, la piramide e il tumulo) risalgono a tipi del tutto speciali all'architettura funeraria, e diversi affatto da quelli delle costruzioni sacre e civili, che costituiscono l'architettura propriamente detta, e dei quali ci andiamo adesso più specialmente occupando. Qualche volta però, per quella tendenza comune a molti popoli dell'antichità, di considerare la vita postuma come il proseguimento di quella mondana, le tombe, servendo alle dimore dei morti, raffigurano le abitazioni ch'essi ebbero viventi, e in questo caso possono per avventura fornirci indizio delle costruzioni private che si usarono da coloro di cui custodivano i resti mortali; e quantunque non sia detto che vi sia sempre identità fra le private e le pubbliche costruzioni d'un popolo, può darsi però talvolta che corra fra esse una tal certa analogia, la quale può a tempo e luogo aprir l'adito a induzioni non prive di qualche interesse.

In difetto di meglio, può dunque riuscire utile anche lo studio delle tombe, e noi le

[1] Il presente scritto è un capitolo che pubblico qui come saggio di uno studio che sto facendo per commissione di alti Personaggi e di egregi Signori, i quali vollero onorarmi di loro fiducia; studio che pubblicherò al più presto col titolo: *Le origini dell'architettura in Italia e le sue trasformazioni fino al Risorgimento.* Perchè avesse carattere di cosa a sè, io qui gli ho dato l'intitolazione che porta in testa; ma nell'opera di cui fa parte, lo scopo vero di esso è di mostrare come l'architettura dorica sia totalmente estranea a quella degli antichi popoli ariani dell'Asia anteriore, e come per conseguenza non possa derivare da questi. Per non abusare dell'ospitalità accordatami in questo periodico, ho voluto limitare quanto più potevo le illustrazioni grafiche che corredano il testo, e che, senza di ciò, sarebbero molto più numerose, e in dimensioni maggiori ed in diverso modo eseguite.

studieremo; e poichè il nostro scopo non è quello di far pompa vana d'erudizione, sì veramente di cercare materiali utili all'indagine che ci siamo proposta, così noi in questo studio non ci occuperemo che di quei popoli le cui sepolture abbiano veramente un carattere architettonico che in qualche modo si leghi a quello delle costruzioni sacre e civili; nella qual condizione, allo stato presente delle cose, si trovano soltanto le necropoli dei Frigi, dei Paflagoni e dei Licî; sia perchè gli altri numerosi popoli che abitarono in antico l'Asia Minore (ed Erodoto ne conta ben trenta) non ci abbiano lasciato esempio di tombe architettoniche, sia perchè quest'esempio, se v'è, appartenga esclusivamente all'architettura funeraria, epperciò non fornisca materia al nostro bisogno.

Per questa ragione escludiamo subito dal nostro studio la Frigia del Sipilo, quantunque sede di gente per le sue tradizioni nobilissima e forse la più antica fra quante occuparono la gran penisola asiatica; imperocchè essa non offra altre tombe importanti che i tumuli, il più cospicuo esempio dei quali ci è dato dal così detto *sepolcro di Tantalo*. Non così la Frigia del Sangario e del Rindaco, le cui tombe rupestri hanno aspetto e forme architettoniche non esclusivamente funerarie. Di esse ve ne ha di specie diverse, ma rivestono impronta originale e paesana quelle soltanto il cui archetipo è rappresentato dalla così detta *tomba di Mida*. Queste col prospetto esterno arieggiano un'intelaiatura quadrata o rettangolare adorna da ripetuti gruppi di losanghe, ed hanno il campo decorato da ornamenti geometrici che s'intrecciano non senza eleganza. Si vuole che questo campo così decorato stia a significare un tappeto disteso a guisa di paramento sul prospetto della tomba; ma questa è cosa che non può dirsi con sicurezza. Con tutta sicurezza possiamo però affermare che queste tombe ritengono l'impronta della costruzione lignea, perchè, oltre alla forma triangolare del fastigio che le sormonta e che richiama la disposizione del tetto a doppia pendenza, abbiamo nel timpano di esso riprodotta la configurazione delle armature lignee che servono di sostegno al tetto medesimo. Si crede che le più antiche di queste tombe, fra le quali è appunto quella detta di Mida, appartengano alla fine del secolo VIII avanti l'èra volgare ed al principio del secolo VII. Le più recenti però risentono l'influenza dell'arte greca e fors'anche della romana.

Queste tombe frigie rappresentano senza dubbio, come s'è detto, un'arte locale; ma con quel velario che le ricopre esse nulla lasciano trasparire dell'intima loro costituzione. Quelle loro superfici uniformi e senza contrasto di risalti fanno argomentare ad un artifizio di legnami squadrati e diligentemente commessi, ed all'uso del fastigio e del tetto a displuvio; ma le nostre induzioni non potrebbero spingersi al di là di questo, senza vagare addirittura nel campo delle ipotesi gratuite.

Queste induzioni però sono troppo poche per renderci un'idea anche approssimativa di quale veramente si fosse l'architettura nell'antica Frigia. Quelle tombe rispecchiano forse le private dimore; ma sappiamo noi veramente se le opere pubbliche presso i Frigî si uniformassero nel concetto e nello stile alle abitazioni private? Sappiamo noi se veramente la colonna, che non fa mai comparsa nelle tombe anzidette, fosse del pari esclusa dai pubblici edifizi? A buon conto nella Frigia stessa noi abbiamo altri generi di tombe nella cui decorazione la colonna interviene. È ben vero che queste tombe non hanno come le prime una fisonomia così locale e *sui generis;* è ben vero che l'età di alcune di esse è controversa, ma tutto questo non basta ad eliminare l'incertezza da me accennata.

Dobbiamo all'Hirschfeld la scoperta recente di alcune tombe della Paflagonia. Sono scavate nel masso, e differiscono da quelle della Frigia appunto per la presenza della colonna, la quale, comunque abbia proporzioni oltremodo pesanti, tuttavia, connubiata al fastigio triangolare del portico che ne forma il prospetto ed all'imitazione dei soffitti lignei nella cella interna, fa travedere come anch'esse derivino da un sistema che si fonda sulle costruzioni di legname.

La corta e goffa colonna di queste tombe è rastrematissima, ha la base consistente in un enorme tòro, ed ha in alto un capitello o, per dir meglio, un piccolo plinto sgusciato,

di forma quadrata appena appena sporgente dal fusto. Le tombe principali sono quelle di Kastamuni, di Hambarkaia e d'Iskelib. Ad Iskelib una di esse ha i capitelli costituiti da un muso d'animale, del quale si vede anche la parte anteriore. Pare un leone, ma è tanto corroso che mal si potrebbe decidere a qual bestia quel muso veramente appartenga. Ad ogni modo cito questo fatto che ci richiama col pensiero a quello del capitello bicefalo dei Persiani.

I Paflagoni non furono mai gente siffatta da supporre che si fossero creata un'architettura in proprio. Da dove dunque potevano essi aver tolto l'uso della colonna? Confinavano con la Bitinia e col Ponto, e altresì con la Frigia e coi Kittiti della Cappadocia. Sulle rive dell'Eussino erano anche fronteggiati dalla colonia greca di Sinope; ma quelle loro tombe si ritengono anteriori ad ogni greca influenza. Da qualunque parte però le tombe della Paflagonia derivino, esse, come abbiamo visto, sono tali che non possono offrire contributo utile alle nostre ricerche.

Più larga messe di studio ci presenta la Licia con le sue mille e mille tombe rupestri. Quantunque la più parte di esse sia posteriore alla conquista persiana, e talvolta anche alla macedone, tuttavia il loro carattere speciale e originalissimo rispecchia un'arte del tutto paesana e meritevole d'esame. La Licia non conosce il tumulo, che è la sepoltura propria dei paesi in pianura; e se lo conoscono i Frigî del Sipilo ed i Misî, è perchè lo avevano portato in Asia dalle pianure della Tracia, e conservandolo per abitudine, lo comunicarono ai Carî ed ai Lidî. I Licî scavavano e scolpivano le loro tombe nelle rupi; e queste tombe sono in ogni loro parte la riproduzione così fedele e scrupolosa di una costruzione lignea che potrebbero considerarsene come una pietrificazione.[1] In esse il legno apparisce sempre accuratamente squadrato e congiunto per via di incastri a mezza grossezza, cosicchè le parti commesse sopravanzano sempre all'incastro incrociandosi. Le costruzioni che esse ritraggono sono formate da un sistema di robuste intelaiature di travi che si commettono fra loro in corrispondenza ad ogni faccia dell'edifizio, non esclusa quella che posa sul terreno e l'altra opposta che corrisponde al soffitto. Quest'ultima è attraversata a distanze uguali da altre travi parallele, le quali reggono la copertura finale, che è costituita da una stesa di correnti o fusti rotondi tutti a contatto fra loro, e che sporgendo al pari delle travi sottoposte, vengono a formare una tettoia assai pronunciata. Questi correnti rotondi alle due estremità longitudinali sono tenuti fermi da un asse squadrato di pari altezza. Finalmente al di sopra di quella tettoia ricorre all'ingiro una intelaiatura fatta di due o tre assi sovrapposti, la quale sta a racchiudere e contenere quello strato d'argilla o terra battuta, che, ricoperto di paglia, o di canne, o di altro integumento opportuno, serve a difendere la costruzione dalla pioggia, dal freddo e dalla s erza dei raggi solari.

Fig. 1. – L'edifizio licio desunto dalle tombe rupestri

L'edifizio licio è composto ordinariamente di due o tre piani, separati fra loro col solito sistema delle intelaiature trabali affidate e commesse ad incastro ai fulcri maggiori, e rafforzate da travi traverse, le cui testate sporgono a varie altezze dai fianchi di esso; ma nelle tombe, per dare più nobiltà e fors'anche più giusta grandezza alla porta d'ingresso, nella facciata suol sempre sopprimersi quella divisione che starebbe a segnare il piano inferiore, e così viene questo a formare tutta una cosa col medio. La decorazione delle facciate

[1] La descrizione più esatta e completa dei monumenti della Licia si ha in Benndorf, *Reisen*, tom. I. Per riunire in un tipo unico le diverse varianti delle tombe licie, egli ha disegnato un diagramma delle medesime, che io pure qui riproduco nella fig. 1ª, siccome quello che meglio si presta all'intelligenza del lettore.

poi è costituita da riquadri o specchi in rientro gli uni sugli altri, come i lacunari d'un soffitto.[1]

Le abitazioni raffigurate nelle tombe finora descritte hanno, come s'è visto, la copertura in piano, o, come suol dirsi, a terrazza. Ve ne sono però altre che terminano con un frontispizio curvilineo a sesto acuto, nella lunetta del quale si vedono esattamente effigiati gli elementi lignei che costituiscono l'armatura e la struttura curvilinea del tetto. Questo diverso modo di copertura si spiega agevolmente con le ragioni climatiche; imperocchè « uno dei caratteri che distinguono la Licia è il contrasto pronunziatissimo dei climi e la diversità di vegetazione che s'incontra allorchè, movendo dal litorale, si risalgono le vallate che ad esso fanno capo ».[2] Vi hanno altresì delle tombe che al di sopra del soffitto in piano portano un fastigio triangolare, e che accennano perciò ad un tetto a doppia pendenza; e queste disposizioni discendono a data assai più recente. Vi ha finalmente anche un numero grandissimo di tombe in forma di sarcofago, terminate dalla copertura curvilinea anzidetta, e talvolta costruite, tal altra con la parte inferiore intagliata nel masso. Ma siano fatte in qualunque modo, e in qualunque forma abbiano il loro coperto, tutte le tombe licie rientrano in quel sistema d'artifizio ligneo che abbiamo descritto, la cui caratteristica principale è quella delle travi squadrate commesse ad incastro a mezzo legno, e con le teste sporgenti all'infuori dell'incastro medesimo; sistema di commettiture in grazia al quale l'artefice può assolversi dal ricorrere ai ferramenti per tenere insieme connesse le varie parti della sua costruzione.

Quest'artifizio delle tombe licie m'invita a considerazioni che credo siano per riuscire di grandissima opportunità al nostro studio.

Prescindendo da qualunque apprezzamento cronologico, è certo che quelle tombe richiamano all'*età del legno,* e più specialmente all'*età del legno lavorato,*[3] epperciò esse valgono a farci conoscere il modo col quale soleva allora impiegarsi e trattarsi il legname nell'artifizio delle costruzioni, e soprattutto in quello delle coperture. Nell'artifizio delle coperture, il fatto che più mi colpisce è l'incrociamento dei travi e la sporgenza delle loro testate negli angoli dell'edifizio. Quest'incrociamento e questa sporgenza sono d'altronde naturalissimi. Nei tempi primitivi, allorquando l'uomo usciva appena dallo stato selvaggio, per coprire i suoi tuguri, ignaro d'altri modi migliori, accoppiava i tronchi degli alberi sovrammettendoli in croce, legandoli insieme come sapeva e poteva, e facendone sporgere per conseguenza le estremità. Ciò è tanto vero e conforme a natura, che anch'oggi, se si ha da mettere su qualche meschino tugurio con mezzi rustici e primitivi, si tiene presso a poco il sistema medesimo. Cresciuta la civiltà, e trovato il modo di lavorare il legname, a quei tronchi rozzi ed a quei legami sconci e mal fermi furono sostituiti i travi squadrati e commessi ad incastro; ma appunto per rendere possibile l'incastro stesso e per tutelarne la resistenza, fu necessario che questi travi commessi insieme sporgessero con le loro testate al di là dell'incastro medesimo, e venissero per conseguenza ad incrociarsi, come già s'incrociavano negli abituri primitivi; e i monumenti sepolcrali della Licia, appunto per il richiamare che fanno all'*età del legno,* sono la testimonianza più autentica di questo fatto.[4]

[1] Fellows (*An account of discoveries in Lycia*) asserisce che anche oggi i contadini di quella regione si costruiscono case che molto somigliano a quelle ritratte nelle tombe rupestri, e ne dà ancora alcuni disegni, i quali però non sembrarono al Benndorf troppo esatti. A detta di questo scrittore, gli edifizi che meglio ritrarrebbero la struttura di quelle antiche tombe sarebbero i granai che s'incontrano nella maggior parte dei villaggi licî. (Cf. Benndorf, *Reisen,* tom. I, fig. 56).

[2] Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité,* tom. V, pag. 343.

[3] Credo d'aver dimostrato nei precedenti capitoli che anche l'architettura ha avuto le sue diverse età; imperocchè anch'essa, al pari di tutte le istituzioni umane, ha dovuto svolgersi per gradi, sia nel concetto estetico come nelle pratiche costruttive; e che, salvo casi eccezionalissimi, queste età sono le seguenti:

1° Età primitiva, o *del legno,* che potrebbe anche suddividersi in *età del legno greggio* ed *età del legno lavorato;*

2° Età intermedia del *legno e della pietra,* ossia *età della costruzione mista;*

3° Età ultima, ossia *età della pietra.*

[4] La commettitura cruciforme dei travi nelle costru-

L'incrociatura e la sporgenza dei travi negli angoli degli edifizi è dunque un fatto giustificato, dirò anzi imposto dalle esigenze costruttive, non solo nell'età primissima in cui l'architettura, come arte bella, non era entrata peranco nella mente degli uomini, sì anche nell'età successiva *del legno lavorato.* Ma, per poco che noi vi riflettiamo sopra, sarà facile convincerci come quel sistema venga più che mai ad imporsi anche nell'età secondaria della *costruzione mista,* cioè nell'*età del legno e della pietra.*

Abbiamo già accennato nei precedenti capitoli come il trapasso dalla colonna lignea alla lapidea dovesse portare gravi perturbazioni nell'armonia generale dell'edifizio e nelle proporzioni delle varie sue parti. Infatti, una colonna lapidea, per quanto si faccia svelta e leggera, non potrà mai raggiungere la leggerezza della colonna lignea. Mentre l'altezza di questa può spingersi impunemente ai 15, ai 18 diametri e più ancora, l'altezza della colonna lapidea, specialmente in un tentativo primo, non si può far eccedere i 9 o i 10 diametri al massimo; cosicchè essa bisogna sia fatta il doppio circa più grossa dell'altra. Ora, l'artifizio ligneo della copertura che vien sorretta da questa colonna ingrossata del doppio non ha affatto bisogno di questo ingrossamento, epperciò, ad onta della mutata natura del suo sostegno, esso può impunemente rimanersi qual'era. Ma tale rimanendosi la copertura o trabeazione che dir si voglia, avverrà che questa al dirimpetto della colonna, la quale ha raddoppiato la sua grossezza, apparisca la metà più esile di quello che era prima. Questa metamorfosi dal lato della statica non guasta, ma dal lato estetico, venendo ad introdurre un enorme squilibrio di proporzione fra il sostenente ed il sostenuto, bisogna pur confessare che costituisce una bruttura ed un vizio. E poichè è naturale che nell'età architettonica della *costruzione mista* il sentimento del bello cominciasse già a manifestarsi fra gli uomini, e che fino d'allora l'estetica spiegasse le sue esigenze (imperocchè la *costruzione mista,* accennando a un bisogno di miglioramento, è già in sè stessa una conseguenza del sentimento estetico), così è anche naturale che i costruttori di quell'età non tollerassero in pace quella bruttura, e che cercassero di rimediarvi.

E i rimedi erano due:

1° O rassegnarsi a raddoppiare inutilmente il materiale ligneo anche nella trabeazione;

2° O studiare qualche temperamento che, senza bisogno di ciò, ovviasse al difetto.

A questo punto, per esser più chiaro, parlerò con un esempio. Supporrò d'avere un edifizio di costruzione mista, vale a dire con le pareti e le colonne di pietra, e con tutta la parte superiore di legname. Se, per ipotesi, il sommoscapo [1] di quelle colonne ha il diametro di un metro, qual costruttore sarà così pazzo da posarvi sopra degli architravi lignei di altrettanta spropositata grossezza e da sciuparvi un metro cubo di legname, mentre la metà di esso basterebbe d'avanzo al bisogno? Naturalmente dunque agli architravi lignei di quelle colonne egli assegnerà presso a poco la grossezza di mezzo metro, il che vuol dire che le facce anteriore e posteriore di questi architravi rientreranno sul sommoscapo delle colonne di circa 25 centimetri. Senza dubbio questa non è una bellezza a vedersi; ma nelle colonne intermedie, non essendo troppo esigenti, forse si può anche tollerare, o anche si può mascherare con qualche acconcio ornamento posto sul capitello, che venga in qualche modo a favorire il connubio. Ma nelle colonne angolari, com'è nel caso degli edifizi peripteri, [2] i rimedi

zioni rustiche in legno è un costume che si è praticato *ab antiquo* e che si pratica anche adesso. « Questo sistema, dice Perrot (op. cit., tom. V, pag. 372) è in uso anche oggi nella Licia, e per poco che voi andiate a visitare le alte valli della Savoia, voi lo troverete colà impiegato nella costruzione delle case e dei granai ».

[1] Per coloro che non sono famigliari col linguaggio dell'arte, dirò che *sommoscapo* significa il diametro della parte più alta del fusto della colonna; come, per converso, *imoscapo* significa il diametro inferiore del fusto medesimo; imperocchè il fusto o *scapo* della colonna, essendo *rastremato,* cioè assottigliato su in alto, per questa *rastremazione* i diametri alto e basso della colonna differiscono fra loro.

[2] *Periptero* si dice l'edifizio circondato tutto di colonne, e *diptero* allorchè le colonne lo circondano in doppia fila.

di questo genere non valgono, e la bruttura del rientro dell'architrave sul sommoscapo si rende ad ogni costo evidente e si fa intollerabile; imperocchè là in quell'angolo dove la trabeazione svolta, si vede la trabeazione stessa rattrappirsi e tirarsi indietro di 25 centimetri e la colonna al di sotto scapparsene in fuori per altrettanta misura. Ora, per quanto si studi, una deformità di questa fatta non si può toglier via se non accrescendo la trabeazione in quei punti angolari nei quali essa rientra, cioè portando le testate dei suoi travi più in fuori. E siccome questa protrazione all'infuori, per non riuscire zoppa e deforme, bisogna che sia fatta da ambedue le parti dell'angolo, così è manifesto che le travi della trabeazione in questo punto vengono necessariamente a subire un'incrociatura; la quale, mentre in una costruzione in pietre sarebbe contraria alla solidità e per giunta non bella a vedersi, in una costruzione in legno invece è prescritta dalla statica, inquantochè fortifica gl'incastri, e non si vede nemmeno mal volentieri, fosse appunto perchè contemperata alla materia ond'è fatta.

Dunque questa incrociatura e questa sporgenza delle travi sugli angoli dell'edifizio, oltre al vantaggio che aveva nell'età della costruzione in legno di assicurare la saldezza delle loro commettiture, nell'età delle costruzioni miste ha per soprappiù il benefizio di permettere che si possano lasciare inalterate le misure e le proporzioni degli elementi lignei della trabeazione con risparmio enorme della spesa e con gran vantaggio della leggerezza. Benefizio grande, anzi grandissimo ed inestimabile. Spesse volte riandando con il pensiero e ricostituendo con l'immaginazione le vicende costruttive delle età primordiali, io non sapevo persuadermi come mai, al tempo delle costruzioni miste, gli uomini potessero assoggettarsi all'enorme spesa e fatica di raddoppiare la mole lignea delle travature superiori, senza nessuno scopo di vera e propria utilità, ma solamente per mettere in armonia di proporzioni la squadratura dei travi del soffitto col sommoscapo tanto maggiore delle colonne murali. Ma le induzioni a cui siamo stati condotti dall'esame delle tombe rupestri della Licia ci dimostrano ad evidenza come questa necessità non esistesse affatto, e come gli sconci derivanti dallo squilibrio delle proporzioni potessero eliminarsi mediante l'incrociatura e la sporgenza delle travi angolari. E poichè non è nell'ordine naturale delle cose che i costruttori, di qualunque età siano essi, e specialmente nelle età primitive, vogliano sprecare pazzamente e tempo e spese e fatiche, ma è razionale invece che si studino anzi di far risparmio di tutte queste cose, così possiamo con gran ragione supporre e ritenere che essi si appigliassero al temperamento che ho detto, e che per conseguenza anche nell'età delle costruzioni miste la sporgenza e l'incrociatura dei travi sulle colonne angolari costituisse il modo necessario delle trabeazioni.

Dimostrerò fra poco come nell'età anzidetta l'assetto cruciforme delle trabeazioni angolari potesse anche venire imposto dalle ragioni del capitello; ma di questo a suo tempo. Ora invece dirò come l'idea di questo assetto cruciforme trabale concorra ad appianare una gran divergenza insorta nelle discussioni intorno all'origine dell'arte. In questo nostro secolo si è fatto e si fa un gran tenzonare fra i critici se gli elementi architettonici derivino veramente da una imitazione tipica o non piuttosto dalle necessità costruttive. Nei precedenti capitoli io credo di avere dimostrato la reale esistenza dei tipi modellari architettonici e d'aver confutato l'ipotesi delle ragioni costruttive, accarezzata oggi di preferenza; ad ogni modo non mi nascondo che i partigiani di questa ipotesi, con le idee che sono corse fino ad ora, avrebbero potuto obbiettare non senza qualche buon diritto la seguente eccezione: — Se le forme della architettura in pietra derivassero veramente dall'imitazione di un tipo ligneo, siccome la materia lignea è essenzialmente e radicalmente diversa da quella lapidea, e la pietra non può per sua natura assumere le forme, le dimensioni e le funzioni stesse del legno, così bisognerebbe credere che il tipo modellare ligneo fosse fino *ab initio* costituito in modo tale che avesse, non già le forme, le misure e le funzioni che si convengono al legno, sì veramente quelle che si addicono alla pietra. E questo è eminentemente assurdo. — Ma però col principio dell'assetto cruciforme delle trabeazioni angolari questa obbiezione svanisce. Secondo questo principio il tipo ligneo, anche nella costruzione mista, conserva le proporzioni che gli sono

proprie ed obbedisce alla natura della materia ond'è fatto, senza bisogno di camuffarsi con le apparenze lapidee. In esso le trabeazioni sono di legno, e si parranno di legno; ed il giorno nel quale esse si trasformeranno in trabeazioni di pietra, senza bisogno di perturbazioni, non dovranno far altro che resecare le loro parti cruciformi e sporgenti degli angoli, e con le loro superfici portarsi in avanti a piombo dei sommoscapi delle rispettive colonne.

Tutte queste cose che ho detto troveranno fra breve la loro applicazione nelle ricerche che andiamo ad istituire.

Adesso tornando alle tombe rupestri della Licia, anche qui farò osservare che la colonna non fa mostra di sè, e mi farò anche qui la domanda se questo fatto basti ad escludere la possibilità che essa venisse impiegata dai Licî in opere di maggiore importanza che non sono le abitazioni private. Senza dubbio questo fatto non basta; però è da considerarsi che l'abitazione licia non è opera rozza e meschina, come si dicono essere state le private dimore di molti altri popoli dell'antichità; essa rivela anzi un lavoro accurato e s'impronta ad un sistema di costruzione vera e propria, che fa supporre non dovesse diversificare gran fatto da quello delle opere pubbliche; inoltre questo sistema per sua natura è tale che si fonda tutto sul legname squadrato ed intelaiato, e che perciò non lascia gran luogo a presupposti favorevoli alla colonna.

Fig. 2. - Case dei contadini nel Mazenderan.
Dieulafoy, *l'Art antique de la Perse*, II, fig. 35

Quanto al sistema della trabeazione che costituisce la copertura delle tombe licie, parlo di quelle terminate in piano, vi sarebbe forse da sospettare che esso fosse comune a più altri popoli di razza ariana, e fors'anco che costituisse il sistema ariano primitivo delle coperture medesime, imperocchè noi lo ritroveremo a suo tempo usato negli edifizi degli antichissimi periodi iliaco e micenico; e mi par di vedere che esso fosse praticato altresì dai popoli dell'antica Ircania, e fors'anche della Media. E dico questo perchè anch'oggi, dopo tante vicende d'età e di nazioni, i contadini del Ghilan e del Mazenderan, regioni che corrispondono appunto all'antica Ircania, costruiscono delle abitazioni le cui coperture corrispondono esattamente a quelle delle tombe licie anzidette (fig. 2). Vi è diversità soltanto nel modo dei sostegni; imperocchè mentre nella Licia i sostegni sono costituiti da travi squadrati e commessi ad incastro, nell'Ircania invece son fatti di fusti rotondi e talvolta anche isolati, cosicchè arieggiano la colonna. Anche i sistemi di trabeazione e di copertura degli edifizi persiani, che andremo appunto adesso a studiare, non differiscono sostanzialmente da quelli esaminati finora, e possono considerarsi come una derivazione ed un perfezionamento di questi, ed è perciò che quel sistema licio delle coperture, così antico e così anticamente diffuso per tutta l'Asia anteriore, per le isole dell'Egèo e per la Grecia continentale, mi fa nascere il sospetto costituisse il modo primitivo delle trabeazioni ariane.

Finora abbiamo studiata come si poteva l'architettura degli antichi popoli ariani dell'Asia Minore nelle loro necropoli. Fortunatamente però abbiamo nell'Asia un'antica nazione che de' suoi monumenti architettonici ha tramandato a noi ben assai più che le tombe; e questa è la Persia. Gli splendidi avanzi che ci rimangono anch'oggi delle fastose dimore dei re Achemenidi hanno importanza grandissima per la storia dell'arte, epperciò ci soffermeremo alquanto a studiarli.

La Persia, erede della potenza dei grandi antichissimi imperi dell'Asia, non che dell'Egitto, è naturale dovesse ritrarre dalla civiltà dei medesimi. Ma per quanto l'indole della sua architettura sia complessa, tuttavia, conforme al sentimento di razza, in essa pre-

vale sostanzialmente il concetto ariano. Imperocchè, mentre le tradizioni dell'arte semitica appariscono qua e là nelle varie parti di essa, con tutto ciò il principio dell'arte ariana si afferma potentissimo nei suoi grandi e fondamentali coefficienti architettonici, la colonna e la trabeazione, e nel modo col quale questi elementi intervengono e figurano nella composizione. Sia pure che le grandi e maestose piattaforme sulle quali s'ergono le reggie degli Achemenidi, e i laterizi crudi onde son fatte le loro mura, e i mattoni colorati ed a smalto che le rivestono, e i colossali tori androcefali che stanno a guardia degli ingressi maggiori ritraggano dall'arte dei Caldei e degli Assiri; sia pure, se così si vuole, che il concetto delle grandi e stupende sale ipostile di Persepoli e di Susa possa esser desunto da quelle che precedono alcuni templi della Tebe egizia; ma le colonne di quelle sale e i portici lungo i quali esse si schierano, e i soffitti che portano e le composizioni che creano non sono nè assirie, nè egizie, nè semitiche. Esse non hanno nulla di comune con le immani e pesanti masse degli edifizi mesopotamici e con la cupa austerità dei monumenti egiziani. Esse con la loro serena e leggiadra sveltezza hanno tutta l'impronta dell'arte ariana, che si manifesta più o meno nelle varie regioni dell'Asia anteriore in modi diversi, ma sempre congeneri, quasi rami che germoglino più o meno vigorosi, partendo da un ceppo medesimo. Solo nelle decorazioni dipinte ed in quanto attiene alle arti figurative non si può contrastare nei monumenti achemenidi una potente influenza dell'arte assira e caldea; essendochè la razza ariana a quel tempo non poteva per questo lato competere con civiltà così antiche; ma dal lato architettonico, ed è questo che noi studiamo, quell'influenza passa in seconda linea, ed il genio ariano è quello che sostanzialmente prevale.

L'architettura dell'antica Persia non bisogna studiarla nel tempio. Non già che in questa nazione il sentimento religioso facesse difetto, ma perchè esercitando essa il culto della Divinità all'aperto, non aveva templi veri e propri, sì piuttosto are e recinti sacri, di solito sulle alture dei monti. Tutti gli sforzi dell'arte persiana e dell'architettura principalmente sono rivolti alla glorificazione del potere reale rappresentato dalla persona sacra del monarca, epperciò il grande ed unico obbiettivo dell'arte nella Persia si concentra tutto nel re e nella reggia, tanto che le stesse tombe regali nel loro prospetto architettonico riproducono fedelmente l'aspetto delle regali dimore.

L'architettura persiana appartiene senz'alcun dubbio alle costruzioni di *genere misto,* e questo verrà a dimostrarsi di mano in mano che prenderemo in esame i vari elementi che la compongono.

La sua colonna ha visibilmente un'origine lignea; lo dice l'esilità ch'essa conserva anche dopo che l'hanno tradotta nella pietra; ed anzi, a Pasargada, ov'è più antica, è più esile che a Persepoli e a Susa; ed è naturale, perchè là l'imitazione, appunto perchè più antica, è più diretta e fedele, epperciò ritrae meglio le proporzioni del legno. Più tardi il sentimento estetico corregge quella troppa esilità, come per converso nell'architettura greca, e specialmente nella dorica, il sentimento estetico corregge col tempo la troppa robustezza primitiva.

La colonna persiana conta due basi. Una più antica e più semplice, costituita da un tòro sovrapposto ad un plinto quadrato. Nel sepolcro di Ciro a Pasargada questo tòro è striato nel senso orizzontale, come nelle più antiche basi ioniche; ma nel palazzo di Serse a Persepoli (figg. 10 e 11) e nelle tombe reali di Naksc-i-Rustem è liscio, e a questo modo la base persiana si scambia addirittura con le basi toscane e doriche adottate dai Romani e poi dai moderni. Vi è poi l'altra base usata più tardi, ed è quella campaniforme, ove al tòro sta sottoposta una poderosa gola diritta intagliata a fogliami, che arieggia però nel suo insieme la forma d'una campana (figg. 8 e 9). Questo concetto, se non è elegantissimo, è robusto e grandioso ed ha una fisonomia tutta speciale e di grande originalità.

Abbiamo troppo pochi esempi per poter dire con sicurezza se il fusto delle colonne persiane in origine fosse liscio, come quello dell'antica colonna di Pasargada, citata più sopra. È probabile però che fosse così, perchè questo è conforme a natura, e perchè le colonne in origine essendo lignee, si usava dipingerle, intarsiarle di legni variopinti e d'avorio, ed anche

rivestirle di metalli, e a tutte queste cose il fusto si presta meglio liscio che scannellato o scolpito. Non è dunque difficile che l'idea delle scannellature venisse più tardi e che fosse applicata alle colonne di pietra. E se le tombe regali di Naksc-i-Rustem, quantunque non risalgano ai primi re Achemenidi, hanno colonne col fusto liscio, ciò forse vuole attribuirsi o a riverenza verso le forme più antiche dell'arte, o fors'anche perchè, collocate a sì grande altezza, quelle scannellature così trite avrebbero ingenerato confusione più che ornamento. Imperocchè è da sapersi che nelle colonne persiane le scannellature si spingono ad un numero eccessivo, e vanno dalle 32 alle 52 in un medesimo fusto.

Anche dei capitelli la colonna persiana ne ha due: il primo più antico e più semplice, ed è il così detto *capitello bicefalo,* con due teste di animale, e più specialmente di tòro (fig. 8); l'altro molto più ricco e macchinoso, ma però bicefalo anch'esso (fig. 11).

Il capitello bicefalo primitivo, con quella specie di trave che lo attraversa passando fra le due teste dell'animale, dà chiaramente a divedere d'essere l'imitazione di quella inforcatura naturale che nelle età primitive, allorquando non si conosceva ancora il modo di commettere il legname per via d'incastri, si lasciava su in alto ai tronchi degli alberi confitti nel suolo come sostegni, affinchè ad essa fossero inserti e meglio raccomandati gli altri tronchi orizzontali destinati a reggere la copertura (fig. 3). Allorchè coll'avanzare dei tempi, dai rozzi abituri primitivi si passò alle costruzioni lignee vere e proprie, a quella inforcatura naturale se ne sostituì probabilmente una artificiale, mediante un grosso pezzo di trave innestato in cima ai sostegni ed avente nel mezzo un incavo che lasciasse passare, ed al quale potesse innestarsi il trave di cui più sopra ho fatto parola. Questo grosso pezzo di legno ebbe naturalmente, secondo i tempi, diversa vicenda di forme; in principio sarà stato parallelopipedo o quasi; poi, per temperare la durezza e la ineleganza di quella forma, si sarà forse cominciato a tagliarne le testate secondo qualche curva; questa curva si sarà andata sempre più pronunziando ed ingentilendo (figg. 4, 5 e 6), e può darsi che in queste successive modificazioni la massa complessiva del capitello abbia in ultimo assunto tale una configurazione (fig. 7) da suggerire l'idea delle due teste animalesche e da invitare forse l'artista ad effigiarvele prima in pittura o in rilievo, ed a scolpirvele poi in tutto tondo.

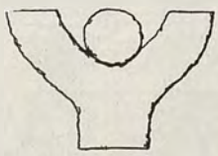


Fig. 3

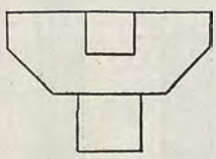


Fig. 4

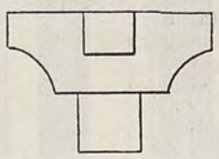


Fig. 5

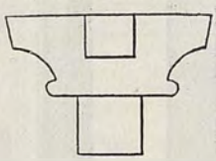


Fig. 6

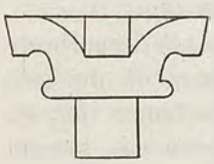


Fig. 7

Il capitello bicefalo, quantunque in sè stesso barbarico, ha però nella costruzione mista, come appunto è la persiana, un bel pregio. Essendo esso d'indole e di opera esclusivamente scultoria, crea un distacco abbastanza forte fra la colonna e la trabeazione alla quale è interposto, e le cui strutture sono del tutto geometriche; ed appunto per questa sua indipendenza plastica si può assottigliare e si assottiglia su in alto assai più di quanto sarebbe consentito a un capitello d'indole architettonica vera e propria. Ond'è che l'architrave, poggiando adesso sulla cervice dell'animale bicefalo, ed avendo perciò una superficie di riposo tanto più angusta del sommoscapo della colonna, può farsi circa la metà più stretto del sommoscapo medesimo, e può così conservare le dimensioni naturali all'opera di legname, senza che venga ad offendere lo squilibrio di proporzione che vi è fra il legno e la pietra, evitando senza bisogno di speciali compensi la disarmonia, e risparmiando all'edifizio quello spreco di fatica, di spesa e di gravame maggiore, che lamentammo più sopra.

Il secondo e più ricco capitello della colonna persiana è quello composto (figg. 10 e 11), il quale al di sotto della parte bicefala ha una seguenza d'ornamenti di varia forma, che sommati con la parte bicefala stessa vengono ad assorbire quasi metà della rispettiva colonna. Questo capitello, se non è il più castigato, è certo il più fantasioso fra quanti mai se ne conoscono, e non gli si può contendere davvero il pregio della più alta originalità.

Non bisogna credere però che quel gran lusso ornamentale sia tutto effetto di una fantasia sbrigliata, imperocchè io credo anzi che abbia tutte le sue buone ragioni per essere scusato, e fors'anco lodato. Il Perrot suppone che tutta quella farragine d'ornamenti sia stata mossa dall'intendimento di creare un raccordo fra la forma rettangolare ed oblunga della parte bicefala e la forma rotonda del fusto colonnare.[1] Io non divido quest'opinione di lui: 1° perchè tale raccordo poteva farsi in moltissimi altri modi molto più semplici e molto migliori, ed è un far troppo gran torto a quei buoni architetti persiani il credere che non siano riusciti ad afferrarne almeno uno; 2° perchè tutto quel grande sfoggio d'ornamenti in sostanza non raccorda nulla, o almeno raccorda assai male.

Io credo invece che tutta quella complicanza data al capitello composto sia stata mossa da intendimenti anche più estetici e più alti. Abbiamo detto che la colonna persiana è svelta e sottile, e destinata com'è a reggere soltanto una copertura di legname, tale bisogna che sia, se non vuol mentire a sè stessa. Ma una colonna svelta e sottile è magra e spiacevole all'occhio. Nell'architettura medievale la magrezza delle colonne si tollera, perchè esse hanno una funzione semplicemente decorativa e aderiscono sempre alle pareti; ma nell'architettura persiana, come in quella classica, le colonne hanno invece una funzione statica e stanno sempre isolate, epperciò la magrezza le offende. L'architetto persiano si è accorto probabilmente di questo sconcio; quindi è che, volendo ovviarlo, ha raccorciato il fusto della colonna occupandone una gran parte con gli ornamenti cresciuti al capitello. In virtù di questo accorgimento una colonna che avrà l'altezza di 12 diametri e che perciò presenterebbe un fusto magro e sparuto, potrà vederselo ridotto a circa 7 diametri soli, e riuscire piacevole a vedersi. Infatti le colonne persiane a capitello composto, quantunque in sè stesse sveltissime, non hanno ombra di magrezza, e i loro fusti presentano proporzioni che nulla hanno da invidiare a quelle della classica antichità (figg. 10 e 11).

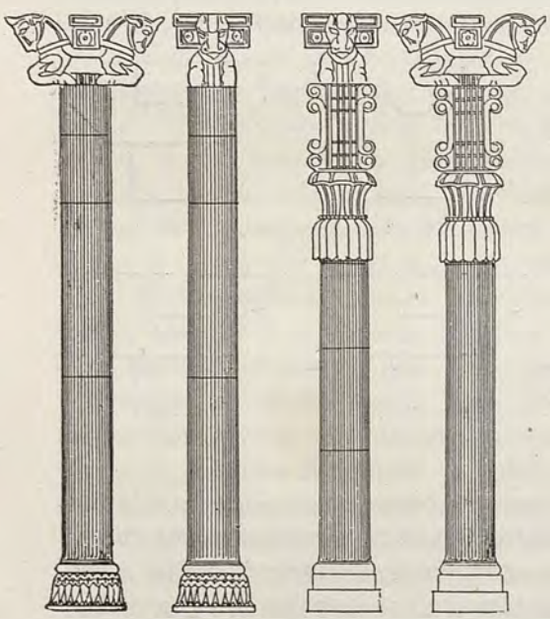


Fig. 8 Fig. 9 Fig. 10 Fig. 11

Ma un'altra ragione estetica anche più importante credo abbia indotto gli architetti persiani a complicare in tal modo gli ornamenti del loro capitello. Il capitello bicefalo semplice ha il difetto gravissimo che, visto di fianco (fig. 9), apparisce diverso affatto da quello che si mostrava di fronte (fig. 8); ed oltre a ciò, mentre di fronte si presenta in qualche modo grandioso e imponente, di fianco, con quella sua bestia accoccolata, apparisce invece grottesco e tutt'altro che bello. Questo difetto, finchè si tratta di colonne disposte in modo da esser viste soltanto di faccia o quasi, si può tollerare; ma diventa sconcio addirittura e intollerabile se le colonne siano destinate a vedersi da più e diverse stazioni. L'architetto persiano, che nelle opere sue della colonna si vuol valere larghissimamente, più largamente ancora che non il greco e il romano, non poteva sottostare a quella condanna di lei, ed era naturale perciò che si studiasse d'emanciparla da queste pastoie. Che cosa fece egli allora? Sopprimere la parte bicefala era come distruggere affatto il capitello e crearne uno nuovo; ed egli non lo voleva, e forse non lo poteva nemmeno. Era quella la forma primitiva del capitello, la forma nazionale, forse simbolica, fors'anche sacra, e bisognava perciò rispettarla; non rimaneva dunque altro espediente che esautorarla, sopraffarla, metterla in seconda linea, e questo appunto egli fece; la sovraccaricò di nuovi ornamenti, tutti simmetrici rispetto agli assi ortogonali della colonna, e tali perciò da pre-

[1] Perrot, *Histoire de l'art*, tom. V, pag. 492.

sentare il medesimo aspetto da qualunque punto fossero visti. Quest'aggiunta macchinosa toglieva alla parte bicefala molta della sua importanza estetica ed ottica; adesso, anche guardando la colonna di fianco (fig. 10), l'occhio non era più condannato a veder soltanto quelle teste di bestie lassù accovacciate, e, distratto dai nuovi ornamenti, afferrava un insieme di cose il cui effetto, se non era sempre eguale in tutto e per tutto, era però eguagliato in moltissime delle sue parti, e così anche l'urto della disformità veniva molto attenuato (figg. 10 e 11). A questo modo la colonna persiana acquistò la sua indipendenza icnografica con benefizio grande dell'arte; e credo perciò che sotto questo punto di vista il capitello bicefalo composto abbia diritto ad esser lodato.

Si è creduto fino a questi ultimi tempi che gli edifizi persiani si terminassero su in alto alla foggia stessa degli egizi. Nulla di più falso. L'errore è nato dal vedere nelle rovine di Persepoli e altrove le porte, le nicchie ed ogni altro vano coronati dalla così detta *cimasa egizia*. Questo però non vuol dire che anche gli edifizi si coronassero all'istesso modo. Quale veramente si fosse il modo della loro terminazione ci è dimostrato chiaramente dai prospetti architettonici delle tombe reali di Naksc-i-Rustem, i quali raffigurano appunto la dimora reale (fig. 12). Dirò di più: fra le rovine di Pasargada e di Persepoli esistono anche oggi alcune ante, o pilastri che dir si vogliano, sulle cui sommità si veggono delle incavature o intagli regolarmente ed accuratamente fatti. Queste intaccature sono appunto quelle nelle quali stava incastrato il legname che formava la trabeazione e la copertura dei rispettivi loro edifizi; ed esse per conseguenza ci dànno le dimensioni, l'assetto e il profilo di quell'artifizio ligneo, il quale corrisponde esattamente a quelli che si vedono rappresentati nei prospetti delle tombe anzidette. Qui dunque tutto concorda a meraviglia e non è possibile il dubbio.

Fig. 12. - Persia. Tombe rupestri di Naksc-i-Rustem

Questi fatti dimostrano a prova che nell'architettura persiana le trabeazioni non erano di pietra, ma tutte quante di legname, e che perciò esse rientrano nelle costruzioni di genere misto, nelle quali il sostenente (le piattaforme, i muri, i piloni e le colonne) è di pietra o di mattone crudo, ed il sostenuto (la trabeazione e la copertura) è di legno. Questo ci spiega come in mezzo a tante rovine di Pasargada, di Susa e di Persepoli, in mezzo a tanti avanzi architettonici appartenenti alle piattaforme, ai piloni e alle colonne, non un minimo resto si sia mai rinvenuto che si riferisse alle trabeazioni e alle coperture; le quali essendo lignee del tutto, caddero distrutte per vecchiezza, e a Persepoli, come si sa, per incendio. Infatti a Persepoli il suolo è disseminato di carboni e di ceneri, che vi formano uno strato assai alto. D'altronde, anche senza di questo, l'esistenza delle trabeazioni lignee sarebbe logicamente comprovata dall'esilità delle colonne e dall'ampiezza grande degl'intercolunnî (fig. 13); cose ambidue non compatibili certo al pesante gravame d'una trabeazione lapidea; essendochè l'altezza delle colonne persiane va dagli 11 ai 13 diametri, e la loro distanza dai 4 ai 7. Anche l'autorità degli storici conferma quanto ci viene insegnato dagli avanzi dei monumenti, e Quinto Curzio infatti asserisce che i soffitti e le coperture della reggia di Persepoli erano tutti di cedro.[1]

Abbiamo detto che i prospetti architettonici delle tombe reali di Naksc-i-Rustem e le intaccature che si vedono alla sommità d'alcuni piloni di Pasargada e di Persepoli ci dànno

[1] Quinto Curzio, V, VII, 5.

esatta notizia del modo col quale era costituita la trabeazione persiana. Ora dunque il modo era questo (fig. 12). Sopra una robusta intelaiatura di doppi travi, che posavano sulle colonne e funzionavano come travi e come laqueari, stava distesa un'impalcazione di correnti posti a gran vicinanza fra loro; questa impalcazione era coperta da un assito, o spesso strato di tavole, e su questo assito un alto strato d'argilla o di terra fortemente battuta e coperta di mattoni o di tegole stava a riparare l'edifizio dall'intemperie delle stagioni. A contenere ne' suoi limiti questo strato d'argilla, ricorreva lungo l'estremità dell'assito un'altra intelaiatura di travi, la quale, per quanto da numerosi dati apparisce, era sormontata da merlature, che servivano al tempo stesso di parapetto e di decorazione.

Questo sistema, come si vede, non poteva esser più naturale e più semplice, ed è provato oramai ch'esso venisse adottato in quegli edifizi, i colonnati dei quali si trovavano terminati e chiusi da dei piloni o da dei corpi murali di fabbrica. Ma negli edifizi ove la colonna stava negli angoli di per sè sola, come, per esempio, a Persepoli nella gran sala ipostila di Serse, io dubito forte che la trabeazione, non avendo adesso il suo punto d'appoggio nei piloni angolari od in altra opera murale, strapiombasse anche qui sul sommoscapo delle colonne come faceva nell'altro caso, e come d'altronde portava la natura cruciforme del capitello. Io trovo che questo strapiombo, oltre all'esser gravoso e non bello, nel caso nostro non era nemmeno naturale; in quanto che, come abbiamo visto, il capitello bicefalo godeva anzi della prerogativa bellissima di poter con tutta naturalezza far rientrare la trabeazione sul sommoscapo delle colonne, e non è perciò supponibile che i costruttori persiani non avessero voluto sfruttare questa prerogativa qui che, oltre all'essere come sempre tanto utile, appariva così necessaria, che, se non ci fosse stata, si sarebbero dovuti ingegnare a crearla.

Io credo pertanto che, nel caso degli edifizi a colonne angolari, gli elementi lignei della trabeazione persiana, lungo gli spazi intercolunnari posassero in rientro sul sommoscapo delle colonne, e che sull'angolo dovessero invece proiettare e incrociarsi, obbedendo anche essi al principio generale delle costruzioni lignee, e, dirò anche, obbedendo all'assetto cruciforme del capitello sottoposto, che con questa sua struttura appunto invitava e aspettava l'incrociatura della sovrapposta trabeazione. Anche M. Chipiez, che nella sua collaborazione all'opera di Perrot ci ha dato splendidi ed eleganti restauri dei monumenti persiani, ha sentito che questo era il caso di derogare alla regola generale. Ma, a mio giudizio, egli si è spinto troppo oltre. Egli in questo caso ha sentito tanto la necessità di non fare strapiombare la trabeazione sul sommoscapo delle colonne, sì anzi di tenerla in rientro sul sommoscapo medesimo, che per raggiungere questo intento, egli nel capitello ha osato atrofizzare quel pezzo di trave che s'inforca nelle due incollature dell'animale bicefalo, tanto da ridurlo a un dado cubico, che barcolla senza più scopo sul dorso di quell'animale, e che perciò varrebbe meglio forse sopprimerlo.[1] Ora invece questo pezzo di trave conferisce alla parte superiore del capitello quell'assetto cruciforme il quale tanto è d'obbligo, che si vede perfino iniziato nella parte volutile sottostante all'animale bicefalo, e che, per conseguenza, non si può sopprimere, come ha fatto M. Chipiez, senza contradire alla genesi del capitello stesso, alle funzioni di lui, e dirò anche all'eleganza dell'opera. Imperocchè una trabeazione in rientro sui sommoscapi delle respettive colonne, in specie negli angoli, come già dimostrammo, non è punto bella a vedersi; quivi è indispensabile ad essa un assetto cruciforme, e quest'assetto non può avere la sua attuazione estetica se non sia preparato dall'assetto cruciforme del capitello rispettivo. Questo assetto, nel restauro d'altronde bellissimo della gran sala ipostila di Serse a Persepoli, M. Chipiez l'ha soppresso; quindi è che nelle colonne d'angolo, per mascherare il brutto rientro delle trabeazioni sui sommoscapi, è stato costretto a far protuberare le trabeazioni stesse da un lato soltanto, cioè lungo la

[1] Vedi a questo proposito le tavole IV, V e VI del tom. V dell'opera precitata, le quali si riferiscono al restauro dato da M. Chipiez per la sala ipostila di Serse a Persepoli.

cervice dell'animale esterno, e così, oltre all'offesa del capitello, si è avuta anche quella della trabeazione ch' è riuscita zoppa, e tale che se nel disegno, vista da un lato solo e mascherata com'è, si sopporta, nell'opera costruita apparirebbe insopportabile.

Io sono pertanto d'avviso che, nel caso degli edifizi a colonne angolari, anche l'architettura persiana dovesse avere le trabeazioni d'angolo sporgenti e incrociate, e così appunto l'ho fatte nella fig. 13, che rappresenta le modificazioni da me introdotte nel precitato restauro di M. Chipiez;[1] e non sarei nemmeno alieno dal sospettare che questa sporgenza delle trabeazioni s'avesse a ripetere anche sulle colonne intermedie. Mi conforterebbe in questo

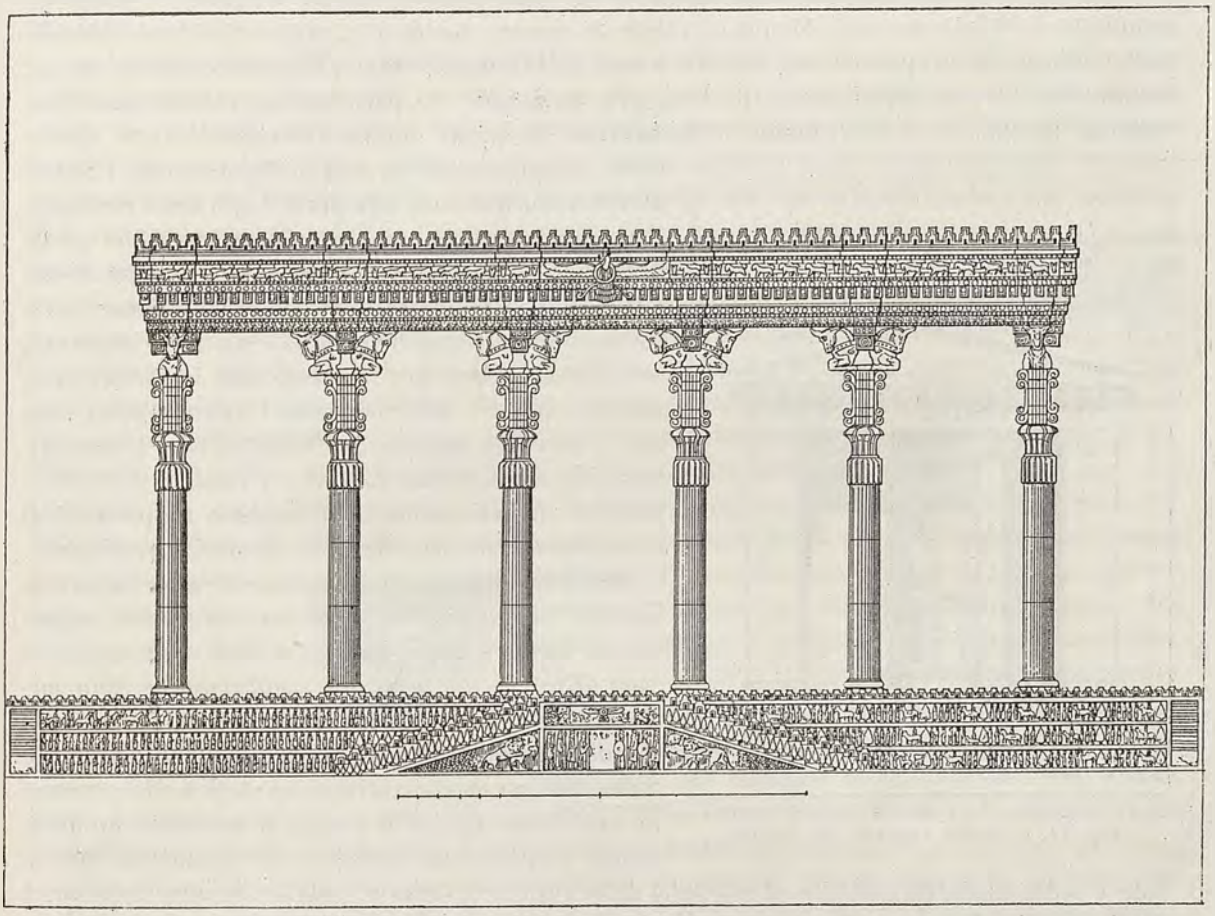


Fig. 13. - La sala ipostila di Serse a Persepoli. Modificazioni al restauro di M. Ch. Chipiez

sospetto la disposizione cruciforme dei capitelli, che senza di ciò sul dinanzi rimarrebbe oziosa, e tutt'altro che bella a vedersi.

Tutte queste però, come ben si capisce, non sono che questioni di puro e semplice aggetto; ma nella sostanza, qualunque sia il caso che si contempli, la trabeazione persiana conserva sempre inalterati i suoi elementi costitutivi ed il suo modo di composizione, quali ci vengono rappresentati dai prospetti architettonici delle tombe di Naksc-i-Rustem.

Se ora prenderemo uno qualunque di questi prospetti (fig. 12), e lo porremo a confronto con una qualunque delle tante tombe rupestri della Licia (fig. 1), sarà facile il convincerci che tanto negli uni come nell'altre il modo delle trabeazioni e delle coperture riposa sullo stesso

[1] In questo restauro ho conservato nelle due colonne angolari il capitello di fianco; poteva essere invece di faccia, come in tutte le altre intermedie, ed in questo caso l'edifizio nella fronte avrebbe avuto tutti i suoi capitelli uniformi, ed i lati di esso avrebbero alla loro volta assunto l'aspetto preciso del disegno presente.

principio e si compone degli stessi elementi, salvo che in Licia le impalcazioni sono costituite da fusti rotondi posti fra loro a contatto immediato, ed in Persia invece da correnti o travicelli squadrati messi a breve distanza l'uno dall'altro, e che perciò di fronte alle prime queste rappresentano un progresso.[1] Nella trabeazione persiana le testate di quei travicelli facendo mostra di sè, ne costituiscono, insieme con le parti sovrapposte, in qualche modo la cornice; la quale posando direttamente sull'intelaiatura inferiore che fa da architrave, viene a formare insieme con questa una trabeazione del genere di quelle che si chiamano *architravate,* cioè mancanti del fregio.

Ma fra le tombe rupestri della Licia ve ne sono altresì alcune foggiate a modo di tempietto o di edicola con colonne a volute di genere ionico (fig. 14), delle quali io non parlai più sopra, in quanto che, rivelando esse un'influenza straniera e probabilmente greca, mostravano di non appartenere alla vera arte nazionale. Ne parlo adesso, e non senza gran ragione, perchè, se si confrontano le trabeazioni di queste tombe licio-ioniche con quelle delle tombe persiane di Nakse-i-Rustem (fig. 12), noi le troveremo ambedue composte degli stessi elementi, e perfino identiche fra loro; dico identiche guardandole così disegnate in proiezione geometrica; nel fatto però vi è questa diversità leggerissima: nelle trabeazioni licio-ioniche i dentelli sporgono alquanto, e con essi sporge per conseguenza la sovrapposta cornice, laddove nelle persiane i dentelli sono resecati e rilevano appena dal fondo. Tolto questo divario, la somiglianza in tutto il resto è perfetta, e tanto le persiane come le ionico-licie rappresentano delle *trabeazioni architravate a cornice denticolare.*

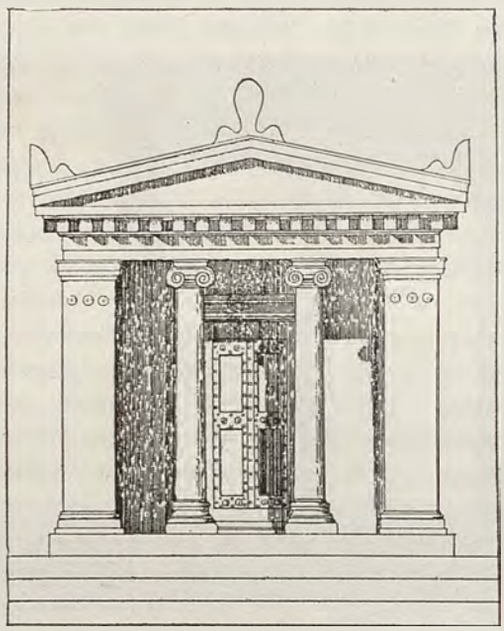


Fig. 14. - Tomba rupestre licio-ionica

Mettiamo dunque in sodo questo fatto importantissimo: *la trabeazione persiana e la ionica, se pur non si vogliono dire una sola e medesima cosa, non sono altro che due varianti similarissime d'un medesimo tèma.* Nelle due architetture ionica e persiana si può dunque dire fin d'ora che il sostenuto architettonico ha una stessa costituzione statica ed è espresso in uno stesso modo; e poichè il sostenuto architettonico è quello che influisce sovranamente sull'indole e sulle modalità statiche ed estetiche delle varie architetture, così dobbiamo riconoscere fin da ora fra il genere ionico ed il persiano un parentado strettissimo.

Nè queste somiglianze e queste cognazioni si arrestano al sostenuto soltanto, cioè alla trabeazione, ma si estendono anche al sostenente, cioè alla colonna, più assai di quanto a prima vista non si parrebbe, e soprattutto alla base e al capitello.

Delle basi persiane abbiamo detto più sopra. Perrot, nella sua magistrale e dottissima opera della storia dell'arte nell'antichità, parlando della più antica e più semplice di esse, quella della tomba di Ciro a Pasargada, costituita da un tòro e da un plinto, e paragonandola a quella ionica dell'Erèo di Samo, le considera come « varianti d'un medesimo tipo che si può chiamare la *base asiatica,* tipo che, al pari del capitello a volute, sarebbe stato trasmesso ai Greci dalle nazioni dell'Asia anteriore ».[2] Quella dell'Erèo di Samo (fig. 28, *e*) non è però una forma primitiva. Probabilmente la sua forma primitiva

[1] Un altro progresso vi è nella trabeazione persiana, ed è che le commettiture, in cambio d'essere *a mezzo legno* con l'incastro praticato in un trave soltanto, come nelle tombe licie, hanno invece l'incastro in ambedue i travi che si commettono, il che permette loro di trovarsi tutti in un medesimo piano, e non uno più alto ed uno più basso, come si vede nelle tombe suddette.

[2] Perrot, *Histoire de l'art,* t. V, pag. 317.

consisteva in un tòro e in un plinto rotondo senza strie orizzontali, e a questo modo sarebbe stata una cosa stessa con la *base toscanica* descritta da Vitruvio, la quale forse in sostanza non era che una base asiatica anch'essa, e più specialmente lidia. Infatti se in essa il plinto rotondo, anzichè farlo rettilineo si profilasse con una leggerissima curva concava a guisa di scozia, il suo contorno generale, prescindendo dalle strie, si confonderebbe con quello ionico dell'Erèo di Samo. Anche l'altra base campaniforme dei Persiani, ad onta dell'originalità con cui si presenta, si potrebbe far risalire al tipo primitivo della base a tòro e plinto rotondo; la questione consisterebbe soltanto nel profilo di questo plinto, il quale adesso non sarebbe più rettilineo come nella base toscanica, nè concavo come in quella ionica, ma invece campanulato.

Abbiamo detto che il capitello primitivo dell'architettura persiana è quello bicefalo, e ne abbiamo accennata la genesi. Io credo però che questa genesi potrebbe convenire egualmente a qualcuno dei capitelli volutili, e specialmente a quello con le volute erette; imperocchè sebbene il capitello volutile abbia in ultimo assunto quella forma statutale che oggi contraddistingue l'ordine ionico, tuttavia io credo che anticamente nell'Asia si conoscessero e si usassero capitelli volutili di forme diverse. A me ha fatto sempre impressione quel tipo di capitello che si vede adottato nelle parastadi di tutti i grandi templi ionici dell'Asia Minore, e segnatamente quello del Didimeo di Mileto (fig. 15). Quantunque tutti questi templi siano ricostruzioni che discendono al sec. IV av. l'E. C., tuttavia quel capitello che ho detto risale visibilmente ad un tipo molto più antico. Ogniqualvolta io lo guardo, esso, con le sue volute erette, col tratto rettilineo che le congiunge e col profilo stesso del suo abaco, astrazion fatta dalla gentilezza tanto maggiore delle proporzioni e delle linee, mi richiama alla mente il contorno, la massa e la movenza del capitello bicefalo dei Persiani, per modo che nella stessa guisa che, partendoci dal tronco iniziale forcuto delle età primitive, per via di successive trasformazioni siamo giunti al capitello bicefalo, io credo che partendosi dalla mossa medesima (figg. 3, 4, 5, 6 e 7), con trasformazioni pressochè eguali, noi potremmo giungere al tipo di capitello volutile, la cui ultima e lontana espressione è rappresentata dai capitelli delle parastadi dei templi ionici precitati (fig. 16). Anche fra i capitelli della Persia e dell'Ionia vi è dunque forse maggiore affinità di quanto forse parrebbe ad un tratto.

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

Ma sia o no che il capitello ionico abbia a comune la genesi con quello persiano, sta in fatto che l'ornamento volutile, il quale ne costituisce l'impronta, è un concetto decorativo comunissimo a tutte le più antiche nazioni dell'Asia anteriore; cosicchè lo rinveniamo nella Caldea, nell'Assiria, nella Fenicia, nella Pteria, nella Frigia, nella Persia stessa ed altrove, sia posto sulle sommità delle colonne come capitello vero e proprio, sia usato a decorazione del mobiliare domestico, dei cimeli, degli utensili e perfino delle armi. Così si vedono colonne a capitelli volutili in edifizi effigiati sui bassorilievi niniviti di Khorsabad e di Kuyundjik (fig. 19), in diverse stele assire (figg. 18 e 21) e fenicie (fig. 17) e in due edicole scolpite sui bassorilievi rupestri della Pteria (fig. 20). Ma vi è oltre di questo un fatto che merita attenzione grandissima, ed è che nelle colonne dei monumenti persiani posteriori ai due primi Achemenidi delle volute doppie ed erette di gusto prettamente classico figurano con assetto cruciforme sulle quattro facce del capitello al disotto dell'ornamento bicefalo (figg. 10 e 11). Per la qual cosa noi possiamo affermare risolutamente che il capitello a volute è conosciuto e praticato nell'arte dei popoli asiatici molti secoli prima della comparsa dell'ordine ionico.

E possiamo anche, con altrettanta risolutezza oramai affermare la somiglianza grandissima e l'affinità che vi è fra l'architettura persiana e l'ionica; somiglianza ed affinità

che, non potendo essere effetto del caso, devono avere senz'alcun dubbio le loro ragioni. Le induzioni che si possono fare intorno ad esse sono due: o i due popoli, i Persi e gli Ionî, desunsero la loro architettura l'uno dall'altro, o attinsero ambedue ad una fonte comune.

Figg. 18, 19, 20, 21

Lo sviluppo pressochè coevo delle civiltà persiana ed ionica, la lontananza grande dei due popoli, il loro primo e scarso contatto, che non oltrepassa i tempi di Ciro, e l'antagonismo che fu sempre fra loro rendono improbabile, per non dire impossibile, l'ipotesi che uno di essi abbia potuto derivare dall'altro la sua architettura. I Persiani, che erano entrati allora allora nella via della civiltà, non potevano farsi maestri ai Greci, e non potevano esser nemmeno i loro discepoli. Essi avevano prossime, contermini e sottoposte a sè nazioni tanto più grandi e tanto più anticamente civili che non avevano bisogno d'ammaestrarsi alla scuola dei Greci, i quali avevano anch'essi d'altronde bisogno d'essere ammaestrati, dei Greci di cui udivano allora per la prima volta il nome, e dai quali differivano così radicalmente nei costumi, nelle credenze religiose e nelle istituzioni politiche. Per le ragioni stesse i Greci non potevano essere i discepoli dei Persiani. Ma già gli stessi scrittori più partigiani dei Greci non hanno mai osato far derivare da questi l'architettura degli Achemenidi, e Perrot, testimonio autorevolissimo e al di sopra d'ogni sospetto, guardando con la sua lente benevola i monumenti del tempo di Serse, del tempo cioè in cui l'arte persiana era completamente costituita, pur per iscorgervi magari una traccia della immancabile greca influenza, in ultima analisi non ha saputo raccapezzarvi altro che « *un astragale qui fait songer à celui du chapiteau ionique... et des oves et des perles qui ont une saveur toute grecque* »;[1] risultato davvero meno che minuscolo; tanto che, parlando delle tracce che l'arte greca in genere ha lasciato sull'arte persiana, ha dovuto concludere che « *ces traces sont discrètes et légères* »,[2] e che la parte che la prima ha avuto sullo sviluppo della seconda « *est très restreinte* ».[3] E sta bene. Imperocchè, come afferma egli stesso, « *vers la fin du sixième siècle, quand l'art perse acheva de se constituer et de se définir, l'architecture et la sculpture grecque en étaient encore à se dégager des entraves et des tâtonnements de l'archaïsme. De plus, alors même qu'ils eurent enfanté leurs plus nobles chefs-d'œuvre, il fallut encore, pour ouvrir et pour livrer l'Asie antérieure à la civilisation hellénique, qu'Alexandre eût vaincu au Granique, à Issus et à Arbèles* ».[4] Cosa d'altronde che non deve far meraviglia, una volta ch'egli stesso è tratto a confessare, che fra Persiani e Greci non vi fu mai buon sangue: « *On ne se comprenait, on ne se goûtait, on ne s'estimait pas de part et d'autre; il n'y a pas eu rapprochement intime et fécond* ».[5]

Anche l'esame delle due architetture ci vieta di considerare l'una come derivata direttamente dall'altra, imperocchè quand'anche questa derivazione potesse ammettersi rispetto alle trabeazioni, che tanto nell'una come nell'altra, come si è visto, quasi s'identificano, bisognerebbe però recisamente rifiutarla in quanto attiene alle colonne; essendo che ben si travede che la colonna persiana e l'ionica hanno delle analogie e dei punti di contatto che possono farle risalire a una comune origine, ma sarebbe manifesta insipienza il sostenerle derivate direttamente l'una dall'altra.

Se dunque questa derivazione diretta fra l'architettura ionica e persiana non si può ammettere, l'unica ipotesi possibile che rimane a farsi è che ambedue abbiano attinto ad una fonte comune, se pure non hanno attinto piuttosto ciascuna a due fonti diverse derivanti da una sorgente medesima.

Per risalire a queste fonti è da vedersi quali sono le nazioni da cui i Persi e gli Ionî

[1] Perrot, *Histoire de l'art,* t. V, pag, 434.
[2] Perrot, ivi, pag. 888.
[3] Perrot, ivi, pag. 889.
[4] Perrot, ivi, pag. 888.
[5] Perrot, ivi, pag. 433-434.

derivarono la loro origine, o almeno la loro civiltà, o con le quali furono principalmente a contatto, o delle quali subirono la dominazione; essendochè la consanguineità, la vicinanza e la signoria d'un popolo più potente e civile sono senza dubbio cause efficacissime d'ammaestramento.

Ogni buona considerazione c'induce a sospettare che l'architettura persiana, in quanto riguarda al concetto ariano che vi predomina, abbia avuto le sue origini nella Media. I Medî, popolo ariano e consanguineo dei Persi, sottoposti fino dai tempi antichissimi di Nino alla dominazione degli Assiri, e messi perciò a contatto della loro civiltà, nel sec. VIII avanti l'E. V. si rivendicano in libertà e costituiscono un grande e potente impero, assorbito poi da Ciro in quello persiano. Dell'architettura dei Medî noi non abbiamo che indicazioni vaghe e incomplete, le quali bastano però a farci conoscere come essa fosse importante e fastosa. Egbatana, loro capitale, che durante un secolo fu una delle regine del mondo orientale, è descritta dagli antichi storici come dotata di edifizi sontuosissimi. Dice Erodoto [1] ch'essa aveva sette cerchi di mura l'uno più alto dell'altro, le cui merlature erano fatte in ciascuno di essi di mattoni smaltati in colore diverso, e le penultime inargentate, e dorate le ultime. Ivi entro stavano la reggia e i tesori. Polibio, uno degli scrittori meglio informati e più esatti dell'antichità, parlando d'una spedizione di Antioco il Grande, così descrive codesta reggia: « Essa ha circa 7 stadi di circuito, e la magnificenza delle diverse fabbriche di cui si compone dà un'alta idea delle ricchezze dei principi che primi l'hanno edificata. Benchè il legname impiegato nelle costruzioni fosse tutto di cedro e di cipresso, non v'era spazio in cui esso si mostrasse a nudo: i travi del soffitto, le pareti, le colonne che sostenevano i portici e i peristili, tutto era rivestito di lamine di metallo; qui brillava l'argento, là l'oro, ed erano d'argento tutte le tegole ».[2] Da questa descrizione resulta che nella reggia d'Egbatana il materiale impiegato nella costruzione era il legname, e che erano di legname non solo i soffitti, le trabeazioni e le pareti, sì anche le colonne, imperocchè ancora queste si citano segnatamente fra quelle parti che non si mostravano a nudo; e non fa meraviglia, inquantochè la Media avea lì prossime vaste boscose regioni. Risulta ancora che le colonne, secondo il costume ariano, avevano parte larghissima nella composizione architettonica, e ch'erano usate in più e diversi modi, cosicchè costituivano non solo dei portici (Στοαὶ) ma anche dei peristili (Περίστυλα), e questo fa presupporre degli edifizi a disposizione variata ed anco periptera; presupposto che trova la sua conferma in quanto poco dopo soggiunge l'istesso istorico, parlando del tempio di Aena (Anahit); imperocchè egli dice che allorquando Antioco entrò nella città, trovò che le colonne dei *portici che circondavano il santuario* erano sempre tutte dorate,[3] ed anche questa dizione concorre a far credere che fossero di legno e che il tempio fosse periptero.

Il Dieulafoy [4] ha messo in dubbio che la descrizione dataci da Polibio si riferisca alla reggia di Ciassare e di Astiage, e vorrebbe invece riferirla ad una costruzione fatta dagli ultimi re Achemenidi, e meglio ancora dagli Arsacidi, loro successori. Il Perrot [5] ha combattuto con acconci argomenti i dubbi di quello scrittore, e rimando ad essi il lettore che fosse vago di conoscerli. Ma per me quello che mi fa sospettare fortemente e più d'ogni altra cosa, che Polibio abbia inteso descrivere davvero la dimora dei re Medî è il fatto delle colonne di legno, che tanto nella reggia come nel tempio formavano i portici e i peristili. I Persiani, fino dai tempi di Ciro, avevano ormai adottato la colonna lapidea, che in arte rappresenta un progresso, e non è perciò supponibile che costruendo essi una nuova e sontuosa reggia in Egbatana, volessero tornare indietro adoprando colonne di legname. Questo regresso architettonico si sarebbe potuto appena coonestare, specialmente in una dimora regale, se la Media avesse difettato assolutamente di pietrami; ma essa, oltre all'essere unà

[1] Erodoto, lib. I, 98.

[2] Polibio, X, xxvii, 9-10.

[3] Polibio, X, xxvii, 12

[4] Dieulafoy, *L'art antique de la Perse*, t. II, pag. 88.

[5] Perrot, *Histoire de l'art*, t. V, pag. 500 e segg.

regione molto boscosa, è altresì montuosissima, epperciò la pietra largamente vi abbonda; anzi vi abbonda molto più che nella Persia e nella Susiana, ove talvolta bisognava andarla o cercare a tre o quattro giornate di cammino, con disagio e spesa grandissima, senza che questo distogliesse dall'impiegarla colà nelle colonne e in altre parti dell'edifizio.

Nulla dunque di più verosimile che i Persi, i quali siccome gente consanguinea dei Medi forse già dividevano con questi il costume delle costruzione lignee, saliti in grandezza e succeduti ad essi nell'imperio, insieme con tante altre costumanze ed istituzioni adottassero anche quelle della loro architettura, alla quale d'altronde si trovavano già preparati; ed è naturale poi che in quella guisa che essi avevano desunto dall'arte mesopotamica tutto quanto attiene al concetto semitico, attingessero quanto concerne il concetto ariano dalla Media, da quella nazione cioè che era stata la prima a fondare la preponderanza della razza ariana nel mondo orientale.

Se da quanto ne dicono gli antichi storici è facile travedere quale fosse l'indole e il concetto generale dell'architettura dei Medî, è difficile però, nel difetto assoluto di monumenti, il potersi formare un'idea dei modi e delle forme sue particolari, e il giudicare in quanto e come assomigliasse e differisse da quella dei Persiani. Se le consuetudini che vigono tuttora nelle contrade del Ghilan e del Mazenderan (corrispondenti all'antica Ircania, regione confinante alla Media ed ove gli Ariani tennero dimora prima di spandersi sull'altipiano dell'Iran) potessero, come tutto concorre a persuaderci, avere qualche autorità, parrebbe che l'architettura dei Medî, facendo uso della colonna come elemento di sostegno, avesse a comune con quella dei Licî il sistema delle coperture e l'artifizio ligneo che serve a costituirle. In quest'artifizio, come vedemmo (fig. 1), l'impalcazione è formata da una distesa di correnti o fusti rotondi tutti a contatto fra loro, laddove nella trabeazione persiana (fig. 12) questi correnti sono invece squadrati e posti a breve distanza l'uno dall'altro; ma noi non sappiamo se questo divario sia dovuto all'opera dei Medî, o se i Persiani l'abbiano introdotto nella loro trabeazione per iniziativa propria, o se l'abbiano invece desunto da altri popoli. In mancanza di dati necessari che ci permettano di rendere un'opinione seria su questo argomento, val meglio tacersi che favellare a caso.

Rimane adesso a dirsi degli Ionî, ed a studiarsi da dove possono aver essi desunto il sistema della loro architettura. Avvezzi come siamo per lunga abitudine, allorquando il nome greco è in questione, ad attribuirgli la paternità in ogni cosa e specialmente poi nell'Arte, a primo tratto ci viene spontanea alle labbra la domanda seguente: E perchè dovremmo noi cercare l'origine dell'architettura ionica all'infuori degli Ionî? Perchè non potrebbero esserne stati essi stessi gl'inventori? A questa domanda bisogna rispondere e rispondiamo.

E rispondiamo che più e diverse ragioni ci dissuadono dal pensare a cotesto modo. Certo, se i Greci nel trapiantarsi sulle rive dell'Asia non v'avessero incontrato che popoli barbari e privi di ogni civiltà, e se i vari coefficienti architettonici dell'ordine ionico mostrassero, per la massima parte almeno, d'aver diritto all'indigenato greco, e fossero speciali all'Ionia soltanto, le presunzioni sull'invenzione di quell'ordine potrebbero anche essere a loro favore; ma poichè la gran penisola e le altre parti contermini dell'Asia anteriore allorchè vi approdarono i Greci erano abitate da popoli più di loro antichi, ricchi e potenti, e che più o meno direttamente si trovavano in comunicazione con quelle vetustissime e famose civiltà mesopotamiche che formano anch'oggi gran soggetto dei nostri studi; poichè i coefficienti architettonici che concorrono alla costituzione dell'ordine ionico accennano chiaramente, come abbiamo visto, ad un'origine asiatica; poichè finalmente nella stessa Asia anteriore vi è un'altra architettura ariana, quella dei Persi, che si avvicina moltissimo all'ionica e non è derivata da questa, tutto ciò essendo, le presunzioni anzidette perdono quasichè intieramente il loro valore. Oltre di ciò, l'ordine ionico presso i Greci dell'Asia ci presenta, come l'ordine dorico presso i Greci d'Europa, l'istesso fenomeno miracoloso di un'apparizione improvvisa e di una diffusione istantanea. Nel corso di questo lavoro, sulla scorta

principalmente dei poemi omerici, noi vedremo come nel secolo VIII av. l'E. V. i Greci, e segnatamente quelli dell'Asia Minore, non conoscessero ancora l'uso della colonna nel vero e proprio significato architettonico; come il vero e proprio edifizio templare fosse fra loro, se non sconosciuto affatto, almeno rarissimo, e praticato in modo primitivo, informe e diverso del tutto da quello che invalse di poi, e come la decorazione architettonica risentisse delle influenze semitiche ed accennasse più che altro alla Fenicia e all'Assiria. Ma, di fronte a questo stato di cose ed in mezzo a quest'ambiente tutt'altro che favorevole allo sviluppo di un'architettura eminentemente ariana, qual'è appunto l'ionica, appena un secolo dopo noi troviamo fra i Greci dell'Asia quest'architettura nel suo grande sviluppo applicata a templi colossali, non solo peripteri, ma perfino dipteri; disposizione questa eccezionalissima, dove la colonna, poc'anzi ignorata, regna sovrana con uno sfoggio non mai veduto e mai più superato. È questo il meriggio che tien subito dietro agli albori antelucani, o, per dir meglio, addirittura alle tenebre. Ora, che battendo le orme degli altri si possa far presto cammino anche per vie difficili e nuove, questo può avvenire benissimo. Ma allorquando l'uomo deve provvedere al bisogno proprio inventando veramente da sè, 100 anni e fors'anco 200 sono ben piccola cosa. Se questo non fosse, la civiltà presente, ch'è il risultato dell'opera di tanti secoli, potrebbe essere anche il portato di non molte generazioni. Nel caso nostro poi la cosa sarebbe stata anche più difficile; imperocchè si sarebbe trattato di sostituire ad un'arte più che altro semitica, un'arte sostanzialmente ariana, disimparando quello che si sapeva per imparare e praticare cose nuove; ed è stato invece già detto che il disinsegnare è impresa molto più ardua che l'insegnare. Queste apparizioni improvvise, queste diffusioni istantanee, queste Minerve che spuntano armate dal cervello di Giove, saranno dunque fatti bellissimi che, se piacciono alla leggenda, non soddisfano però altrettanto la critica, e così esse, unite agli altri argomenti che ho detto, non favoreggiano punto la causa dei Greci.

Ma quello che, a parer mio, sempre più la condanna, è il modo di essere degli elementi architettonici che costituiscono l'ordine ionico. È naturale e logico che gli elementi d'una data architettura siano contemperati e subordinati all'ufficio per il quale sono fatti, ed al genere degli edifizi a cui essa è chiamata a prestarsi. Ora, questo è appunto quello che non si verifica nell'ordine ionico. A differenza delle grandi monarchie dell'Asia, ove l'architettura si manifesta principalmente, per non dire esclusivamente, nella reggia, essa nella Grecia, e così anche nell'Ionia, ha la sua manifestazione presso che esclusiva nel tempio. Ora, il tempio nella Grecia, e più che mai nell'Ionia, è un edificio periptero, e l'edificio periptero vuole, nelle varie sue facce, l'assoluta identità degli elementi architettonici e delle loro decorazioni. Il capitello della colonna ionica invece ripugna a questa identità; la sua faccia anteriore è totalmente diversa da quella laterale e nel concetto e nelle forme e perfino nelle dimensioni, cosicchè, veduto di fianco, esso co' suoi pulvini non è più quello che si mostrava di faccia nello sfoggio delle sue volute; esso dunque non è fatto per l'edifizio periptero, in quanto che per esso quest'edifizio sarebbe condannato a mostrare nella sua fronte un genere di colonne che si parrebbero assolutamente diverse da quelle dei fianchi. Mi si dirà forse che, a riparare questo sconcio, nel capitello delle colonne angolari si ricorse al noto ripiego delle volute sbiecate, mercè al quale le colonne tutte possono sempre presentarsi di faccia in ogni lato dell'edifizio; ma questo è un fatto serotino, raggiunto a forza di ripieghi, e basta guardare quella sua forma bislacca (fig. 24), per giudicarla subito una rattoppatura.

In un edifizio che non sia periptero, il capitello ionico funziona benissimo e non crea difficoltà statiche od estetiche di sorta, quand'anco abbia forme primitive e non così escogitate. Solamente nelle colonne angolari, solamente negli edifizi peripteri egli scuopre la sua incompatibilità e i suoi vizi, tanto che si può dire, che se non si fosse dovuto adoperarlo in quelle date colonne, nessuno avrebbe pensato mai a tormentarlo con tante rabberciature. È chiaro dunque che in origine esso non era fatto per quelle colonne d'angolo, alle quali tanto ripugna, e che per conseguenza non era fatto per la disposizione periptera.

Un altro dei caratteri più generali e salienti dell'edifizio greco è la disposizione displuviata del tetto, e mal si potrebbe concepire il tempio ellenico se noi ce lo figurassimo privo del suo tradizionale fastigio. Orbene, la trabeazione ionica nella sua compagine tipica si ribella altamente all'idea del tetto displuviato; tutte le sue disposizioni, tutti gli elementi che la compongono, e la forma, la collocazione e la giacitura che essi hanno, esprimono nel modo più chiaro e manifesto l'artifizio di un tetto in piano e di una copertura a terrazza (fig. 14), nè più nè meno come lo esprimono le trabeazioni sue consorelle della Licia e della Persia, intorno alla natura ed al significato delle quali non è lecito sollevare ombra di dubbio. E come la medesimezza di elementi, di forme e di modi che è in tutte queste trabeazioni non lascia alcun dubbio intorno all'intimo loro parentado, così non può nemmeno lasciarlo intorno all'origine, al significato ed all'uso che hanno a comune. Nel tempio dorico, ove la disposizione fastigiata del tetto emerge veramente dalla costituzione del tipo modellare, noi vediamo che i mutuli e tutti gli elementi della cornice seguono l'andamento inclinato del tetto medesimo; ma nella cornice ionica non vi è ombra d'accenno che anche lontanamente a questo si riferisca, e tutti gli elementi di essa hanno quelle giaciture e quell'andamento orizzontali che sono propri d'una copertura a terrazza. Per la qual cosa si può dire con sicurezza che il fastigio sovrapposto al tempio ionico non è che una superfetazione, e che esso non può avere un nesso intimo con la compagine essenziale dell'edifizio sottoposto.

Come mai dunque i Greci dell'Asia inventavano per il loro tempio ionico, per il loro edifizio fastigiato una trabeazione che fa guerra al fastigio, o che per lo meno di fronte ad esso diventa contradittoria e sbagliata? Come dunque? Il loro tempio è periptero, ed essi gli dànno una colonna che a tutto si presta fuorchè alla disposizione periptera; il loro tempio è fastigiato, ed essi gli fanno una trabeazione ch'è la negazione del fastigio; in una parola, essi creano per il loro tempio un'architettura in cui il sostenente e il sostenuto architettonico sono costituiti ed espressi in modo tale da sbugiardare lo scopo che questi si propongono. O io m'inganno altamente, o tutto l'insieme di questi fatti vuol dire che la colonna e la trabeazione ionica non possono veramente aspirare all'indigenato greco, e che per conseguenza rappresentano un'importazione straniera. Con questo però non voglio concludere che i Greci dell'Asia abbiano ricevuto l'ordine ionico quale lo hanno a noi tramandato; diremo anzi fra poco come essi, di mano in mano modificandolo, lo conducessero alla perfezione presente.

Se dunque, come sembra, io m'appongo al vero, ragion vuole che la derivazione dell'architettura ionica debba cercarsi principalmente fra quei popoli asiatici coi quali gli Ionî si trovavano più a contatto per ragione geografica, commerciale e politica, e soprattutto fra quello di essi che sovrastava agli altri in civiltà e potenza.

Allorquando la civiltà ellenica cominciava ad albeggiare sulle coste dell'Asia Minore, le colonie greche, e più di tutte l'Ionia che ha dato nome all'architettura anzidetta, si trovavano prima infeudate e poi incorporate ad un impero finitimo, potente, ricchissimo e più di loro anticamente civile. Intendo parlare del regno fiorentissimo della Lidia. Nell'anno 687 av. l'E. C. la Lidia dalla dinastia nazionale e favolosa degli Atiadi e da quella che le successe degli Eraclidi-Sandonidi era passata sotto il dominio dei Mermnadi. Anche sotto gli ultimi re Sandonidi essa era sorta a gran civiltà e potenza; ma sotto il regno dei Mermnadi si levò a tal grandezza che la pose addirittura fra le prime potenze dell'Asia, alla pari dei grandi imperi di Babilonia e di Ninive.

Erano i Lidî di razza ariana a cui s'aggiunse più tardi qualche miscuglio semitico. Dalle pianure della Tracia delle tribù lidie, o come si chiamavano allora meonie, erano discese nella penisola asiatica occupando i bacini del Caistro, dell'Ermo e del Meandro, e sembra che, al seguito d'un'invasione siro-cappadocia, esse dovessero obbedire a dei capi venuti da Pteria, da Ninive o da Babilonia. La seconda dinastia dei Sandonidi starebbe appunto a rappresentare questa immistione; imperocchè sebbene i Greci abbiano voluto dare, secondo

il loro costume, a questa dinastia un'origine ellenica, essa ha una derivazione semitica, e proviene dall'Eracle-Sandone fenicio, che uscito da Tiro e da Ascalona, si diffonde per tutta l'Asia e giunge a Sardi per la via di Babilonia, Ninive, Tarso e Cappadocia. Perciò anche nelle favole greche questa dinastia si trova mischiata ai nomi di Belo, di Nino e di Iardano. Sembra dunque che la prima dinastia nazionale degli Atiadi rappresenti il periodo procelloso dell'invasione tracica e del suo stabilimento nella regione asiatica, e che quella degli Eraclidi-Sandonidi corrisponda all'organamento politico dei Lidî ed al loro civile progresso sotto l'influenza siro-cappadocia.[1] Imperocchè anche sotto questi ultimi monarchi noi vediamo la Lidia espandersi e per la forza delle armi, e per la virtù delle civili istituzioni, delle industrie e dei commerci. Già fin dal secolo VIII av. l'E. C. una gran via regia strategica congiungeva Sardi a Pteria, Ninive e Babilonia, e da Sardi comunicava col mare per mezzo di Cuma e più tardi di Smirne. Questa via, della quale parla anche Erodoto e che fu poi sfruttata dai re Achemenidi, serviva ancora al transito commerciale, e lungo di essa i Lidî, inventori, a detta dello stesso Erodoto, dei pubblici alberghi,[2] avevano distribuito delle stazioni postali e dei luoghi di asilo che, tutelati da fortilizi, servivano alla protezione e allo sviluppo del transito commerciale.[3] Ma una invenzione anche più grande e feconda fecero i Lidî nel secolo VII sotto il regno di Gige, e fu quella della moneta; invenzione per l'importanza de' suoi effetti paragonabile a quella della stampa, che portò una vera e propria rivoluzione nel mondo sociale, e che iniziò un'èra nuova specialmente per il commercio continentale, il quale s'acconcia assai meno al sistema dello scambio che non il commercio marittimo. « La civiltà lidia, dice Radet nel dotto lavoro da lui recentemente pubblicato, astrazion fatta dalla tardiva ed incerta influenza esercitata dall'Egitto, risale a tre grandi sorgenti: prima all'Assiria e alla Caldea, poi alla Pteria, finalmente alla Frigia. Tutto si parte dalla Mesopotamia; ma lungo la via, ai soffi possenti mossi da Ninive e da Babilonia, un secondo focolare s'accende lungo la linea dell'Ali. Il focolare pterio irradia alla sua volta sulla limitrofa Frigia, e la Lidia per ultima subisce l'azione di tutti i centri che si scaglionano dall'Ermo all'Eufrate lungo la via leuco-siria ».[4]

Quanto poi alla sua potenza militare e politica, sappiamo da Erodoto come essa sotto i re Mermnadi di mano in mano estendendosi, al tempo di Creso dominasse tutta l'Asia insino all'Ali. « Poichè, eccetto i Cilicî e i Licî, Creso sotto sua possanza teneva gli altri tutti, quali sono i Lidî, Frigî, Misî, Mariandini, Calibi, Paflagoni, Traci (così i Tini come i Bitini), Carî, Ionî, Doriesi, Eoli e Panfilî ».[5]

Le colonie greche dell'Asia, tributarie prima e suddite poi dell'impero lidio, e sorte per soprappiù a contatto immediato di esso, non potevano non risentire i benefizi della civiltà di lui. « Là nella Lidia, son le parole stesse con le quali Radet chiude il suo prelodato lavoro, dal 687 al 546 la Grecia asiatica viene a provvedersi e ad iniziarsi alle religioni della Cappadocia, alle arti dell'Assiria, alle scienze della Caldea. Durante un secolo e mezzo tutto si parte da Sardi o tutto vi si collega: scoperte economiche e industriali; invenzione della moneta determinata dalla creazione del traffico continentale a gran distanza; apparizione del lirismo; slancio della filosofia, dell'astronomia e della geografia; diffusione dei culti orgiastici; progresso della metallurgia e della scultura. La Lidia fu dunque, al tempo dei Mermnadi, un vasto campo di studi, un meraviglioso focolare d'ispirazione ».[6] Tutta la vita lidia è trasfusa nelle colonie greche dell'Asia, ed è per questo che esse s'avviano alla civiltà tanto più presto della madre patria. « Così (è sempre Radet che parla), o si esaminino i monumenti, o s'interroghino i testi, siamo sempre condotti alla conclusione medesima: l'Arte greca primitiva non è che una evoluzione dell'Arte orientale. Senza l'ipotesi di un'azione decisiva esercitata

[1] RADET, *La Lydie et le monde grèc au temps des Mermnades* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 63. Paris, 1893) pag. 66 e 67.

[2] ERODOTO, I, 94.

[3] RADET, ivi, pag. 97 e seg.

[4] RADET, ivi, pag. 272.

[5] ERODOTO, I, 28, 29.

[6] RADET, ivi, pag. 303, 304.

da questa su quella non si capisce nulla dei fatti che abbiamo raccolto e commentato. E specialmente non si spiega come tutte le grandi scoperte del secolo dei Mermnadi abbiano avuto luogo nella Grecia asiatica e non in quella d'Europa. Eppure i Greci d'Europa non erano dotati meno felicemente dei loro confratelli d'Asia; e l'hanno provato abbastanza al tempo di Fidia. Se dunque il germoglio di tanta novità s'è prodotto in seno agli Eoli, agli Ionî ed ai Dorî asiatici, questo unicamente dipende perchè essi, in contatto di civiltà giunte al loro apogèo, ricevettero da queste una commozione profonda, attinsero da esse le loro ispirazioni e carpirono ad esse i loro segreti ». [1] Convinto dai medesimi fatti e dalle stesse evidenze l'illustre Curtius aveva già scritto che « i Greci impararono dai Lidî, non solo rispetto ai commerci e alle industrie, *ma eziandio ancora rispetto alle arti di maggior conto,* segnatamente alla musica. Ma mentre l'Ellade europea non tolse alla Lidia che alcuni germi di civiltà, i Greci dell'Asia invece con tutta la loro storia si confusero ai Lidî ». [2]

Tornerebbe assai male, dopo testimonianze così concordi e autorevoli, fondate d'altronde nella storia, pretendere che la civiltà e l'arte della Lidia non abbiano potentemente influito sull'architettura ionica, e che mentre gl'Ionî si assimilavano tutte le istituzioni civili di quella nazione e le discipline delle varie arti, si mostrassero schifi soltanto dell'architettura di lei.

Il Canina, che vede la Grecia e i Greci dappertutto e in ogni cosa, ed è lontano le mille miglia dalle mie idee e dai miei propositi, contuttociò anch'esso è costretto a confessare che « dalle molte cose che avevano i Lidî in comune coi Greci, si conosce essere stata la loro maniera di edificare *alquanto somigliante a quella degli Ionî,* per cui il celebre tempio di Cibele, che nella loro città principale avevano, anche prima che venisse dal fuoco degli Ionî distrutto, *doveva essere edificato con la stessa maniera ionica* con cui venne quindi rinnovata la sua costruzione ». [3] E poco avanti, parlando di quella rassomiglianza, l'aveva fatta risalire « a tempi *se non più antichi,* almeno corrispondenti circa alla stessa età in cui gli Ionî cominciarono ad adoperare tal metodo di costruire ». [4] Così anch'egli, senz'accorgersene e senza volerlo, ha confessato che il genere ionico rientra in sostanza nell'architettura lidia e deriva da essa; imperocchè, essendo i Lidî un popolo più anticamente civile, ricco e potente degli Ionî, la somiglianza di cui parla il Canina non si può spiegare altro che con una derivazione dalla Lidia all'Ionia; altrimenti il più giovane avrebbe insegnato al più vecchio, ed il più rozzo al più colto; il più debole avrebbe aiutato il più forte, ed il più povero avrebbe imprestato al più ricco.

Si obietterà forse che la Lidia, all'infuori del gran sepolcro di Aliatte e di qualche altro tumulo congenere, non ci ha tramandato esempi della sua architettura, e che per conseguenza non sappiamo quale essa fosse, nè tampoco se vi fosse veramente un'architettura fra i Lidî. Ma che perciò? Vorremmo noi credere che una nazione così ricca, potente e civile andasse priva della più necessaria di tutte le arti? Vorremmo credere che Sardi, quella gran città che figurava fra le prime e più famose dell'Asia, [5] e nella quale risedevano talvolta gli stessi superbi e fastosi re della Persia, avvezzi alla magnificenza d'Egbatana, di Susa e di Persepoli, non avesse edifizi meritevoli di sollevarsi alla dignità dell'arte, quasi fosse il coviglio d'un popolo pezzente, barbaro e idiota? Vorremmo supporre che non avesse monumenti pubblici questo popolo che, non col tesoro dello Stato, come per solito è l'uso, ma solamente con l'obolo proprio era capace d'erigere ad un suo re tale un sepolcro da paragonarsi per la sua immensità alle piramidi egizie? [6] Vorremmo supporre finalmente che quei re

[1] Radet, ivi, pag. 291.

[2] E. Curtius, *Storia greca,* I, pag. 582.

[3] Canina, *Architettura greca,* parte I, cap. III, p. 133.

[4] Canina, ivi, cap. II, pag. 107.

[5] Radet (op. cit., pag. 294-301) fa un quadro abbagliante della città di Sardi, che accenna ad un gran centro di civiltà, di commerci, d'arti e d'industrie, e che egli stesso qualifica come una *città cosmopolitica.*

[6] Erodoto (I, 93) e Strabone (XIII, iv, 5, 7) parlano con ammirazione del sepolcro di Aliatte, e narrano come esso venisse eretto a spese dei mercanti, degli artigiani e delle cortigiane. Erodoto dice ch'esso aveva

Mermnadi, splendidi e doviziosissimi, quel Creso per la sua favolosa ricchezza rimasto anche oggi fra noi proverbiale, il quale mandava all'Apollo delfico doni d'oro, d'argento e di bronzo che sommavano ad oltre 30 milioni di lire,[1] senza contare quelli altrettanti che inviava all'Apollo dei Branchidi presso Mileto,[2] vorremmo supporre, dico, che gente siffatta non avessero una reggia, un palazzo dove albergare e racchiudere i loro immensi tesori? E se questa reggia e questo palazzo avevano, vorremmo credere non fosse tale quale si conveniva alla grandezza e magnificenza ch'essi mettevano in ogni cosa?

L'esistenza di un'architettura lidia è dunque un fatto innegabile. La distruzione della nazionalità lidia risale al secolo VI av. l'E. C., e da indi in là essa viene assorbita in quella dei Persiani, poi dei Macedoni e finalmente in quella di Roma; epperciò, come quasi tutte le antiche civiltà che scomparvero in tempo remoto, essa non ha lasciato traccia visibile di sè, se non nelle tombe. Il difetto di monumenti superstiti non prova dunque nulla contro di essa. Sayce, parlando di Sardi, dopo una visita alle rovine di questa città, dice che nella valle del Pattòlo, al di sopra e al di sotto del tempio detto di Cibele, bisognerebbe scendere 12 o 13 metri per giungere allo strato degli avanzi che rappresentano la città regale dei Mermnadi,[3] ed è dubbio che, anche giungendovi, essi potessero oramai fornirci dei lumi sufficienti al bisogno, in specie dal lato architettonico.

Ora dunque, se quest'architettura lidia esisteva, a qual concetto poteva essa ispirarsi? Non al concetto semitico, non alle costruzioni ninivite e babilonesi, perchè qui non le favorivano nè il genio della razza, nè le condizioni del clima e del suolo. Qui non v'era difetto di pietre e di legnami come nella Caldea, qui non v'era la sferza cocente del sole che costringesse gli uomini a rintanarsi in quelle caverne artificiali costituite da gigantesche montagne d'argilla nuda, manufatta; nè vi era nemmeno contatto geografico o soggezione politica che avvicinasse i Lidî alla regione mesopotamica. All'opposto, per ragioni di razza, di clima e di suolo l'architettura della Lidia doveva affratellarsi a quella degli altri popoli ariani. Imperocchè non è dell'architettura come delle altre arti figurative, le quali, sotto date condizioni, possono anche a distanza subire talvolta qualche influenza straniera. L'architettura si lega troppo agl'istinti, alle tradizioni, ai costumi ed ai riti d'un popolo, non che alle condizioni climatiche e locali perchè essa possa lasciarsi influenzare così facilmente e così intensamente come le altre arti sorelle. E qui valga ad esempio la Persia, la quale, comunque a contatto della civiltà assiro-caldea, e direi anche immedesimata ad essa, tuttavia nel concetto fondamentale architettonico si mantiene ariana, e non accenna ad influenze semitiche, se non in relazione alle cose ornamentali ed alle arti figurative. Così senza negare la possibilità di qualche influenza siro-cappadocia nelle cose secondarie, dobbiamo credere che altrettanto avvenisse nell'architettura della Lidia, e che perciò, mantenendosi essenzialmente ariana, essa non dovesse diversificare gran fatto da quella dei popoli contermini e che dovesse risalire al medesimo tipo ligneo ed essere per la massima parte costituita dal

6 stadi e 2 plettri di giro (m. 1171.65) e 13 plettri di larghezza (m. 400.75). Questo tumulo colossale esiste tuttora, e quantunque la sua altezza sia ridotta oggi a soli 69 metri, tuttavia, a detta di Perrot, esso fa l'effetto di una piccola montagna. Le verificazioni fatte da Spiegelthal, esploratore di questo monumento, porterebbero che il diametro di quel tumulo è di metri 355, e che perciò la sua circonferenza è di 1115 metri. « Se si confrontano queste dimensioni a quelle della piramide di Cheops (dice Perrot), si capisce come il monumento lidio abbia potuto rammentare ad Erodoto ciò che egli aveva visto in Egitto e in Caldea. Il perimetro della gran piramide è di metri 935.96; esso è dunque inferiore a quello della tomba di Aliatte; questa però era meno alta » (*Histoire de l'art*, t. V, pag. 274). Sorge essa in mezzo agli altri tumuli della necropoli di Sardi, alcuni dei quali colossali, epperciò quella località oggi ha il nome di *Bin-Tépé*, che vuol dire « i mille poggi ». Si ritiene dagli archeologi che i tumuli di *Bin-Tépé* risalgano tutti al tempo delle dinastie nazionali, e che antocedano perciò la conquista persiana e l'influenza ellenica.

[1] Radet, op. cit., pag. 216-217. Per il catalogo specificato di questi doni vedi Erodoto, I, 50, 51 e 52.

[2] E. Curtius, *Storia greca*, t. I, pag. 595.

[3] Sayce, *Notes from journeys in the Troad and Lydia*, pag. 86 (nel *Journal of Hellenic Studies*, 1880).

legname; e forse appunto per questo essa è scomparsa senza lasciare traccia di sè. Nulla dunque osta a credere che l'architettura degli Ionî sia l'erede di quella della Lidia, come a un dipresso l'architettura di Roma è l'erede di quella dell'antica Etruria, e che per conseguenza dallo studio del genere ionico si possa risalire a quello del lidio. Così dunque risaliamoci.

Non occorre dire che il periodo protoionico, o anche lidio, se così voglia chiamarsi, appartiene all'età della costruzione mista, e che perciò bisogna riferire a questa tutto quanto si dice in ordine a quello; così nel tipo protoionico la colonna è di pietra e la trabeazione è di legno, nè più nè meno che nel tipo persiano, e quali fossero in origine questa colonna e questa trabeazione è quello che adesso andiamo appunto a studiare.

Della base della colonna abbiamo già detto qualche cosa allorquando abbiamo ipoteticamente riportato il suo concetto primitivo al tòro ed al plinto rotondo della base toscanica; e se è vera quell'opinione verso la quale propendono oggi generalmente gli eruditi, che gli Etruschi vengano dalla Lidia, questa base potrebb'essere una prova di più di quanto abbiamo supposto più sopra.

Poco è da dirsi del fusto, il quale in origine parrebbe fosse senza scannellature, come sembra lo fossero del pari i fusti primitivi dell'architettura persiana e toscanica, e ciò forse per identità di ragioni.

A molte e serie considerazioni dà luogo invece il capitello. La forma assunta dal capitello ionico fino dal secolo v avanti l'èra volgare, e quella poco diversa che presenta oggi il tipo canonico di esso non sono forme primitive, e per convincersene basta guardare soltanto i pulvini delle loro volute che si compenetrano agli ovoli dell'echino. Ma anche attraverso a tutte le modificazioni che ha subìto nel corso dei secoli, il capitello ionico conserva sempre anche oggi la caratteristica sua principale, voglio dire la massa rettangolare. Questa sua configurazione oblunga, che in verità non è la più bella, non può aver la sua origine nella ragione estetica, la quale per sua natura predilige le forme regolari e simmetriche rispetto agli assi ortogonali della colonna, come sarebbero il circolo, il quadrato, l'ottagono equilatero ed equiangolo, e in generale i poligoni con lati ed angoli eguali. Non potendo dunque il capitello ionico ripetere quella sua configurazione strana e asimmetrica da ragioni di bellezza, bisogna necessariamente supporre ch'essa sia una conseguenza delle necessità costruttive, necessità che non si saprebbero spiegare se non col bisogno di procurare con quella forma oblunga un sostegno più esteso e più valido al sovrapposto architrave. D'altronde, anche in tèsi generale, la forma più naturale e più logica di un capitello è quella di andarsene allargando quanto più si accosta alla trabeazione; perchè il suo scopo è quello di sorreggere, e si sorregge appunto a quel modo. Tutti i capitelli infatti obbediscono a questo concetto statico ed eminentemente logico. Il solo capitello ionico fa eccezione al costume e alla regola; esso, all'opposto, nella sua parte superiore, in quella cioè destinata a sorreggere, si restringe quasi della metà, lasciando sporgere la sua parte di sotto in balìa delle volute, che staticamente sono oziosissime e rappresentano solo un ornamento penzolante per l'aria. Qui dunque abbiamo contraddizione manifesta fra la causa e l'effetto, fra il concetto e la forma, e questo è assurdo; bisogna credere dunque che in origine questa contraddizione non vi fosse, e che la parte superiore del capitello, cioè l'abaco, fosse allora la più sviluppata, e tutta quanta a contatto e a contrasto dell'architrave, e che perciò la forma di quest'abaco fosse rettangolare e molto oblunga come tutto il resto del capitello medesimo, e che si riducesse alla forma quadrata che ha adesso nelle età posteriori, in forza di graduali contrazioni.

Esempi di capitelli ionici veramente primitivi noi non abbiamo; ma quei pochi che ci rimangono più antichi degli altri, con le loro volute voluminose ed espanse, e con i loro pulvini indipendenti dall'echino interposto mostrano abbastanza chiaro il forte sviluppo che aveva in origine il capitello ionico nel senso della larghezza, epperciò la sua forma grandemente oblunga; tanto più che in origine i pulvini non si foggiavano in curva (come fu fatto

di poi per avvicinar sempre più le volute fra loro senza compenetrarle all'echino e raccorciare così la grande ampiezza del capitello), ma si facevano rettilinei, o quasi; e questo, congiunto all'indipendenza che vi era fra essi e l'echino frapposto, faceva sì che la faccia del capitello assumesse una straordinaria larghezza, che veniva a pronunziare altamente la forma rettangolare del capitello medesimo. Sta in qualche modo a provare la verità del mio detto il capitello dell'edicola seniluntina (fig. 21 *bis*), e più ancora quello dell'Erèo di Samo, che è il più antico esempio che ci rimanga del genere. Questo capitello però manca delle volute; ma questa mancanza appunto ci fa vedere come le volute, contrariamente a quanto si usò di poi, si costumasse allora scolpirle in un blocco affatto separato da quello contenente l'echino ed il resto, e questa è la prova più chiara e palpabile dell'indipendenza assoluta che vi era allora fra queste parti del capitello.

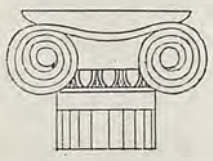


Fig. 21 *bis*

Ma la forma stranamente rettangolare ed oblunga del capitello protoionico doveva avere la sua grande influenza sulla trabeazione lignea ad esso sovrapposta, ed anche qui questa influenza doveva manifestarsi nel caso delle colonne angolari. Fu detto più sopra che nella costruzione mista il sommoscapo della colonna lapidea è circa il doppio più largo dei travi che reggono la copertura sovrapposta; e questo sconcio, perchè inerente alla natura delle cose, si verifica sempre, per quanto il capitello abbia forme temperate e regolarissime. Ma se invece le sue forme siano rettangolari ed esagerate, come appunto quelle del capitello protoionico, se questo capitello, nella colonna angolare, all'ordinaria eccedenza del sommoscapo sui travi della copertura aggiungerà da una parte sola dell'angolo l'enorme e sguaiata sporgenza delle sue volute, nessun dubbio allora ch'esso sarà per rendere un effetto addirittura mostruoso ed intollerabile. Se dunque anche in tèsi generale e nei casi ordinari, per correttivo di quel difetto, si esigeva che la trabeazione nell'angolo assumesse un assetto cruciforme, a tanto più forte ragione questo correttivo doveva rendersi indispensabile nel caso del capitello protoionico.

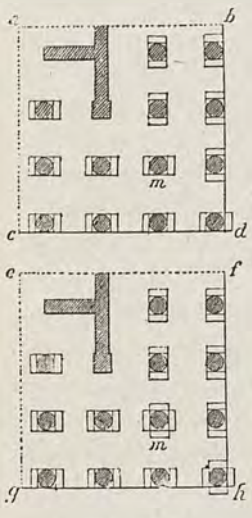


Fig. 22

Ma la disposizione cruciforme della trabeazione protoionica negli angoli dell'edifizio periptero, per quanto sanasse lo sconcio anzidetto, non sanava però la falsa posizione delle colonne frontali al dirimpetto di quelle del fianco.[1] Bisogna pur convenirne, il capitello volutile senza temperamenti speciali non è nato per edifizi siffatti. Per adattarvelo bisognava escogitare finalmente il capitello a volute sbiecate; ma questo ha per condizione la forma quadrata dell'abaco, e l'abaco del capitello protoionico aveva invece una forma rettangolare pronunziatissima; epperciò, se pur si volle applicarlo agli edifizi peripteri, come difatti ve lo applicarono, bisogna credere che anche per esso venisse adottato un temperamento speciale, in forza del quale il capitello della colonna angolare, diversificando alquanto da quello delle intermedie, si adattasse al suo bisogno. È da avvertirsi però che qui adesso il capitello doveva altresì adattarsi al conserto estetico della trabeazione, la quale abbiamo detto che angolarmente doveva assumere l'assetto cruciforme. Ora, per quanto si studi, si dovrà in ultimo confessare che questo doppio risultato non può conseguirsi se non con un capitello cruciforme anch'esso: imperocchè non vi è altro che un capitello cruciforme il quale goda il doppio privilegio di essere identico in tutte e quattro le sue facce, conforme alle esigenze dell'edifizio periptero, e di preparare e secondare l'assetto cruciforme della sovrapposta trabeazione.[2]

[1] Questa falsa posizione delle colonne è resa visibile dalla fig. 22, ove in *a b c d* si vede la posizione e l'aspetto diverso che assumono i capitelli delle colonne stesse secondo che sono sulla fronte o sul fianco dell'edifizio.

[2] Vedi la fig. 22, in *e f g h*. — Gl'inconvenienti che ho qui notato rispetto agli edifizi o templi peripteri, vengono poi a raddoppiarsi nei dipteri. Nel tempio diptero *a b c d* (fig. 22) la colonna *m*, per la sua posizione speciale, tanto fa parte dell'ala interna, che ricorre lungo la fronte, come di quella che si schiera

Se noi adesso rianderemo con il pensiero quanto dicemmo in tèsi generale al principio di questo capitolo intorno alla necessità dell'assetto cruciforme delle trabeazioni negli angoli degli edifizi peripteri di costruzione mista, ci accorgeremo facile che i capitelli cruciformi non sono che il corollario di trabeazioni siffatte, imperocchè esse non possono stare nè staticamente, nè esteticamente se non hanno sotto di sè il complemento e il sostegno d'un capitello cruciforme del pari, e così le disposizioni protoioniche non sarebbero che un caso particolare della regola generale.

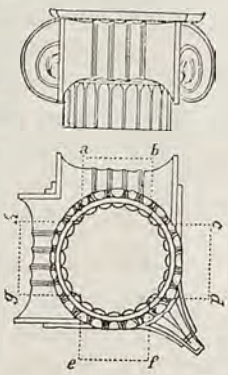
Tutte queste supposizioni ch'io ho fatto intorno alla genesi protoionica si partono dal preconcetto che gli antichi costruttori fossero guidati nell'opera loro dallo spirito logico e dal sentimento del bello; imperocchè le cose che si fanno a casaccio e alla peggio a costo di controsensi e di deformità si sottraggono al dominio della critica, e sono impossibili a penetrarsi nelle loro origini e nelle loro cagioni.

In ordine dunque a quel preconcetto, che mi par giusto, io mi domanderò adesso quali potessero essere le forme protoioniche corrispondenti alle disposizioni da noi presupposte. Quale poteva essere il capitello cruciforme della colonna protoionica angolare? Ogni buona induzione ci persuaderebbe a credere che ancor esso dovesse esser volutile, per analogia a quelli delle colonne intermedie. Ora, a questo proposito, io mi risovvengo di due cose: mi risovvengo che anche nei grandi templi dell'Ionia, ricostruiti nel secolo IV avanti l'èra volgare, i capitelli delle ante (le quali in sostanza rappresentano anch'esse un sostegno angolare) non erano fatti come tutti gli altri delle colonne, ma avevano quella speciale configurazione a voluta eretta (fig. 15) che dissi rassomigliare nella sua mossa e nel suo contorno a quella del capitello bicefalo persiano; e mi risovvengo, altresì, che il capitello persiano secondario, cioè quello composto, al di sotto dell'animale bicefalo presenta un assetto cruciforme costituito da delle volute doppie ed erette, che si ripetono in tutte e quattro le facce di esso (figg. 10 e 11). Da dove possono avere desunto gli architetti persiani l'idea di questo assetto volutile cruciforme, di cui d'altronde non si ha esempio, e che, per quanto è dato oggi sapere, non oltrepassa il regno di Dario? Non potrebb'essere anch'esso un'antica reminiscenza? Non potrebbero, per avventura, averlo desunto dai capitelli angolari degli edifizi lidî o protoionici? Certo se, come ogni buona ragione c'induce a credere, gli edifizi protoionici avevano nella colonna angolare un capitello cruciforme e volutile, bisogna dire ch'esso doveva presso a poco ispirarsi a quella forma dataci dagli anzidetti capitelli persiani; imperocchè, in virtù di questa forma, la presenza delle volute lo avrebbe messo in armonia con i capitelli delle colonne intermedie, e la disposizione cruciforme avrebbe consentito che anche nell'altro lato dell'edifizio le colonne si presentassero col capitello di fronte. Quest'assetto cruciforme inoltre avrebbe compartito al capitello della colonna protoionica angolare l'istesso pregio che lodammo nel capitello bicefalo dei Persiani; imperocchè qui pure i quattro pulvini delle volute cruciformi, venendo a restringersi assai sul sommoscapo della colonna lapidea (fig. 28 *a*), possono raccordarsi alle più esili proporzioni degli architravi lignei sovrapposti, ed eguagliarne così la larghezza; e questo, nell'età delle costruzioni miste, doveva essere, come già dissi, l'obbiettivo principalissimo dei costruttori in ordine all'economia del lavoro.

lungo il fianco, epperciò bisogna che essa col suo capitello si trovi in opposizione o con l'una o con l'altra, ed il contrasto, in verità, non è bello. Ma se invece l'assetto del suo capitello è cruciforme, come in *e f g h*, esso allora viene a costituirsi nella condizione speciale di capitello angolare delle due ali interne a cui contemporaneamente appartiene; giustifica la sua configurazione eccezionale; per la sua indole bifronte si adatta così all'una come all'altra delle ali suddette, e funzionando al modo istesso del capitello angolare *h* delle ali esteriori, costituisce insieme con questo un sistema di sostegni angolari, al dirimpetto dei quali le colonne si trovano sempre schierate di faccia così nella fronte come nei lati. Per la qual cosa mi vien da credere che nei templi dipteri dell'età posteriori anche il capitello della colonna *m* dovesse essere a volute sbiecate, come quello della colonna *h*, e che ambidue essi venissero quivi a sostituire quelli a volute cruciformi dell'età più antiche.

Nulla osta dunque, tutto anzi concorre ad avvalorare quest'ipotesi. Sicuramente, allorchè si fece il trapasso dalle trabeazioni di legno a quelle di pietra, la natura del nuovo materiale adottato non avrebbe più consentito sui loro angoli quel risalto cruciforme, e nelle altre parti intermedie quel rientro sul diametro dei sommoscapi; epperciò, soppresso quel risalto e quel rientro, la trabeazione, per conseguente necessità statica ed estetica, venne a cadere a piombo del sommoscapo di tutte quante le colonne, e per altrettali necessità il capitello angolare dovè sopprimere il suo assetto cruciforme oramai inutile, anzi impaccioso ed assurdo, eguagliandosi anch'esso a tutti gli altri delle colonne intermedie, salvo la disposizione sbiecata delle volute angolari. Solo nei capitelli delle parastadi, come si vedono nelle rovine dei grandi templi dell'Ionia ricostruiti più tardi, si sarebbe conservata una qualche reminiscenza degli antichi capitelli delle colonne angolari del periodo protoionico.

Ma io non ho detto ancora la prova più stringente della probabile esistenza del capitello cruciforme volutile sull'angolo degli edifizi protoionici. Imperocchè, che cosa è in sostanza il capitello a volute sbiecate, sostituitogli al tempo delle trabeazioni lapidee, se non un capitello cruciforme volutile rimaneggiato, corretto e ridotto a tale da prestarsi alle esigenze della materia nuova? Per non perdersi in digressioni, ecco qui il diagramma icnografico di un capitello cruciforme sovrapposto alla pianta del capitello angolare a volute sbiecate, dedotto dal tempio della Vittoria Aptera d'Atene (fig. 24). Basta gettarvi l'occhio e riflettervi sopra un momento per convincersi che il capitello a volute sbiecate non è altro che il capitello cruciforme in cui i lati dei pulvini *ab, cd, ef, gh* si sono ampliati per le nuove esigenze lapidee, ed in cui si sono accoppiate a sbieco le due volute corrispondenti all'angolo dell'edifizio, sopprimendo, perchè oramai inutili, i due pulvini esterni *cd, ef,* che avrebbero nascosto la parte centrale di esse, e le avrebbero sconciamente mutilate. Qui dunque si fa manifesto come l'un capitello sia nato dall'altro, e come le parti nelle quali essi isvariano si spieghino con le due necessità imposte dalla materia lapidea, d'ampliare cioè i pulvini per metterli in armonia col sommoscapo della colonna e con gli architravi, e di sopprimerli nelle parti esterne, per farsi strada così a sopprimere anche le corrispondenti sporgenze della trabeazione sovrapposta. Tanto è vero poi che il capitello ionico a volute sbiecate sembra derivare da quello cruciforme protoionico, che se si guarda dai lati e dalle parti posteriori *ab* o *gh,* esso ad un tratto si scambia con un capitello cruciforme addirittura (fig. 23).



Figg. 23 e 24

E un'altra cosa ancora mi resta a dire su questo argomento. Nell'interno del tempio di Apollo Epicurio a Figaglia vi sono delle colonne ioniche i cui capitelli presentano la particolarità delle volute quadrifronti, epperciò sbiecate in tutti e quattro gli angoli, e che hanno al disopra un abaco o plinto cruciforme (figg. 25 e 26).[1] Questa particolarità, non essendo qui richiesta da ragioni costruttive, bisogna credere sia una reminiscenza di cose passate. E forse anch'essa in origine risale ai temperamenti correttivi adottati per i capitelli delle colonne angolari, ed è forse anch'essa una fase o una modalità dell'assetto cruciforme escogitato per essi. Mi viene anzi il sospetto che questo capitello quadrifonte potesse suggerire l'idea delle volute diagonali sull'angolo esterno del capitello sbiecato (fig. 24), cosicchè quest'ultimo venisse ad emergere dal contributo dei capitelli a pulvini incrociati e di quelli a volute quadrifronti. Il tipo del capitello di Figalia, come fa presumibilmente credere all'esistenza di altri esempi più antichi, trova poi il suo riscontro in altri di età posteriore, e lo rinveniamo in Grecia a Palatitza, in Sicilia a Solunto e ad Agrigento, e più spesso ed in più luoghi a Pompei (fig. 27).

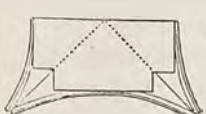


Fig. 25 e 26

[1] Nella fig. 25, che rappresenta l'alzato di questo capitello, è stato omesso per isbaglio quest'abaco cruciforme. È facile però verificare l'esistenza di esso nelle figure che accompagnano i libri d'architettura o di storia dell'arte.

Dalle cose già dette consegue che il capitello angolare a volute sbiecate è indispensabile nelle trabeazioni lapidee, sempre riferendosi al genere periptero così famigliare agli Ionî, e che per conseguenza esso è contemporaneo alla traslazione dal legno alla pietra. E siccome esso non si può attuare se non a patto dell'abaco quadrato e delle volute non troppo sviluppate, nè troppo distanti fra loro, così bisogna credere fosse contemporanea alla traslazione suddetta anche la contrazione degli altri capitelli intermedi, e che perciò da quel tempo il capitello ionico in genere abbandonasse la forma arcaica soverchiamente espansa e allungata per quella più temperata e raccolta che si usò più tardi, e che si usa anche adesso.

Fig. 27

Della trabeazione protoionica dirò finalmente come, secondo ogni presunzione, dovesse assomigliare nella sua compagine a quella persiana, e più specialmente a quella delle tombe ionico-licie, nelle quali i dentelli della cornice proiettano. Io però sospetto che questa loro proiezione andasse a morire contro le sporgenze cruciformi degli angoli.

Non vorrei poi affermarlo risolutamente, ma sarei per credere che anche in corrispondenza alle colonne intermedie le testate degli architravi risaltassero fino a mettersi a piombo del sommoscapo rispettivo, sia per meglio rafforzare con queste sporgenze gl'incastri dei laqueari, sia principalmente per mascherare il rientro, non bello a vedersi, della trabeazione sulla colonna.

Per dare all'ingrosso un'idea del come potessero essere presumibilmente le colonne murali e le trabeazioni lignee nelle costruzioni miste del periodo protoionico, ho disegnato

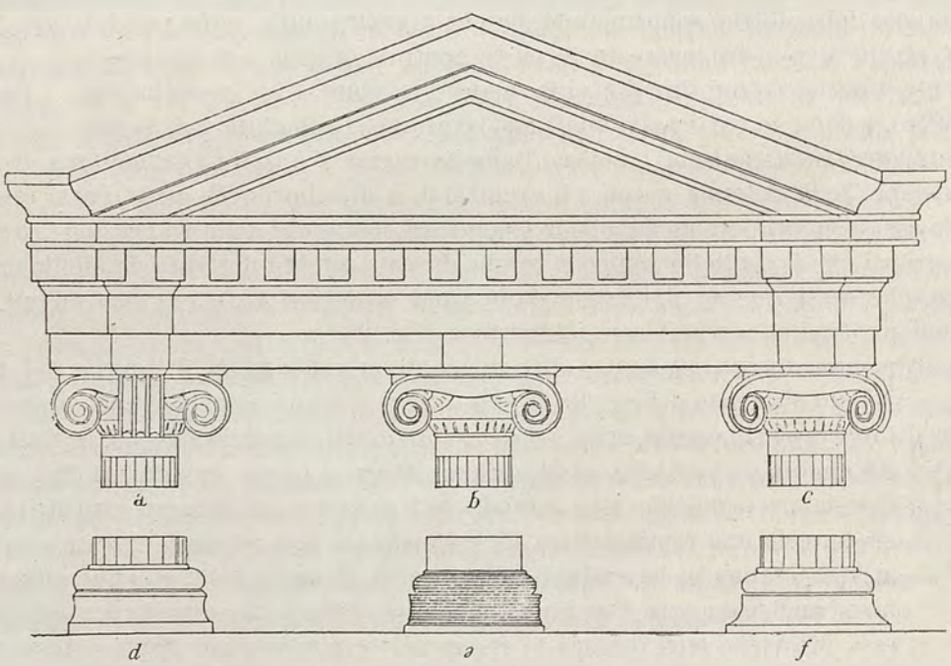


Fig. 28. - Schema ipotetico dell'ordine protoionico. (Costruzione mista)

la fig. 28, ove agli angoli cruciformi della trabeazione architravata denticolare corrisponde in *a* un capitello cruciforme a pulvini, ed in *c* un capitello cruciforme a volute quadrifronti, sul tipo di quello a Figalia. In *b* poi ho raffigurato il capitello volutile primitivo coll'abaco rettangolare molto espanso, e nel dado sovrapposto al medesimo ho posto quel risalto che forse si praticava nell'architrave per operare una transizione fra il rientro di questo e il sopravanzo del sommoscapo colonnare; dado che per maggiore eleganza poteva anche essere sormontato da qualche ornamento, per esempio, a palmette.

Questa mia ipotesi intorno alla genesi protoionica, avvalorata dalle consuetudini primitive delle costruzioni lignee dell'Asia anteriore, dall'esempio dei monumenti superstiti e dalle ragioni dell'arte, e che trova nell'architettura dei Persiani e dei Greci certi suoi riscontri, i quali non sarebbero d'altronde troppo facili a spiegarsi, per quanto io non intenda punto di sostenerla ad oltranza, potrebbe anche darsi però che non demeritasse affatto d'essere studiata.

All'architettura lidio-ionica, di cui abbiamo finora parlato, apparteneva probabilmente l'Erèo di Samo, edificato al tempo di Policrate, e del quale, a detta di Erodoto,[1] il primo architetto fu Reco figlio di File; imperocchè questi e Teodoro Samio e molti altri artisti vissero anche alla corte dei re di Lidia, e lavorarono molto per Creso; e non farebbe meraviglia che secondo lo stesso genere fossero stati edificati i più antichi templi dell'Ionia, e segnatamente quello di Diana in Efeso; il quale sappiamo da Erodoto stesso come venisse ricostruito col concorso dei vari re dell'Asia, e principalmente di Creso, che vi fece a sue spese quasi tutte le colonne.[2] Se a questo fatto eloquentissimo si aggiunge il riflesso che la Diana efesia era antica divinità asiatica e anteriore alla comparsa delle greche colonie,[3] se si ripensa al suo simulacro barbarico dalle cento mammelle e fasciato a guisa di mummia, e ai suoi sacerdoti eunuchi, secondo la costumanza dei culti asiatici, e al nome barbarico di Megabizi con cui venivano essi chiamati, dovremo anzi meravigliarci molto che un tempio costruito a spese dei popoli e dei re dell'Asia, e nel quale l'idolo, il culto e i sacerdoti non erano greci ma asiatici, dovesse poi essere un tempio greco e costruito alla greca foggia. Lo stesso potrebbe presso a poco ripetersi dell'Apollo di Claro, di quello dei Branchidi presso Mileto,

[1] Erodoto, III, 60. — Si crede generalmente che Reco di Samo fiorisse verso la XXX olimpiade (656-652 av. C.); ma il Curtius, propenso di solito ad invecchiare le date della civiltà ellenica, lo farebbe risalire al 680.

Quantunque Erodoto attribuisca a Reco la costruzione dell'Erèo di Samo, tuttavia è da credersi ch'egli ne fosse soltanto l'iniziatore. L'Erèo, a detta di Erodoto stesso, era il più grande fra tutti i templi della Grecia, ed è molto ragionevole perciò il supporre che fosse edificato al tempo della maggior prosperità di Samo, vale a dire al tempo di Policrate (532-522 av. C.), e che facesse parte di quelle famose opere di lui «Ἔργα Πολυκράτεια» tanto magnificate dagli antichi, e financo da Aristotile (*Polit.*, V, 2), e che ne fosse anzi la più cospicua; altrimenti esse si ridurrebbero a due sole: all'acquedotto d'Eupalino ed al molo di circa 285 metri; le quali opere, per quanto grandiose fossero, non mi parrebbero tali da giustificare una celebrità così rumorosa. Erodoto stesso, infatti, dicendo che Reco fu il primo architetto del tempio, lascia intravedere che altri ne avesse dietro di sè; e Vitruvio (*VII, Praef*), narrando che Teodoro (quello stesso che sotto Creso iniziava la ricostruzione del tempio d'Efeso) aveva lasciato una descrizione dell'Erèo di Samo, ha fatto presumere che egli fosse il continuatore dell'opera incominciata da Reco.

Si dice che anche Reco avesse un figlio di nome Teodoro; ma poichè da Reco al Teodoro citato da Vitruvio correrebbero almeno 120 anni, così bisogna credere o che questo fosse un Teodoro diverso, o che Reco sia molto meno vecchio di quello che si va ordinariamente dicendo; il che non mi meraviglierebbe punto, perchè in quelle età in cui le professioni si trasmettevano di padre in figlio, sarebbe anzi molto naturale e probabile che il nostro Teodoro, a preferenza d'ogni altro, avesse seguitato nell'Erèo l'opera del proprio padre.

Stando a Vitruvio, parrebbe che Reco avesse incominciato l'Erèo secondo il genere dorico; ma i resti di questo tempio pervenuti a noi ce lo mostrano invece d'ordine ionico. Di qui taluni hanno voluto supporre una distruzione del tempio di Reco ed una ricostruzione ionica all'età di Policrate; ma io non credo vi sia bisogno di questa ipotesi, e ritengo che il trovare scritto nel testo vitruviano *dorico* invece di *ionico*, altro non sia che una svista di Vitruvio o dei suoi amanuensi; e lo ritengo, perchè fra i Greci dell'Asia non si è dato mai il caso che un tempio di grande importanza (e l'Erèo l'aveva grandissima) venisse edificato secondo il genere dorico.

Teodoro, dunque, avrebbe riassunto la costruzione dell'Erèo di Samo regnando Policrate, il quale, ambizioso di grandi cose, probabilmente ne volle anche l'ingrandimento; ingrandimento che forse Teodoro recò ad effetto, recingendo il vecchio tempio imbastito da Reco con una nuova fila di colonne, e riducendolo così *diptero* da *periptero* ch'era per lo innanzi. Imperocchè io sospetto forte che l'origine della disposizione diptera sia avvenuta appunto in questo modo.

[2] Erodoto, I, 92. — Infatti, A. S. Murray, mettendo insieme alcuni frammenti dell'Efesio, trasportati da Wood in Inghilterra, e che si trovano oggi nel Museo Britannico, ha potuto riconoscere sul tòro di una base, il cui profilo è dei più curiosi, un'iscrizione votiva che si riferisce a Creso.

[3] Curtius, op. cit., I, 52.

della Diana Leucofrine di Magnesia e di tanti altri santuari dedicati a divinità antichissime, il cui culto era originario dell'Asia ed anteriore alla greca comparsa. Imperocchè non è supponibile che i popoli asiatici volessero abbandonare il culto di queste loro divinità nazionali alle mani di gente estranea, ed è naturale e logico che allorquando occorreva procedere al restauro o alla ricostruzione di alcuno di quei santuari, essi avocassero a sè, per natural diritto, questa ricostruzione, o almeno vi concorressero più largamente e più direttamente di quelli stranieri che s'erano intrusi fra loro, e che la recassero ad atto con l'arte propria, siccome quella ch'era consacrata dalle antiche loro abitudini e dai loro riti. E forse appunto quei templi, per essere costruiti nella massima parte di legname, furono così spesso e così facilmente arsi e distrutti, e non giunsero a noi se non per ricostruzioni che discendono ad età posteriori e che accennano ad arte diversa.

Se questo è, e se la prima fase dell'architettura ionica dobbiamo cercarla fra i popoli dell'Asia, e forse più che altrove nella Lidia, qual'è allora la parte che spetta ai Greci nella formazione dell'architettura medesima? A mio credere spetta ad essi la sua traslazione dalla costruzione mista a quella totalmente lapidea, ed il perfezionamento e l'assetto definitivo di essa. Quella traslazione fu il gran passo che promosse e decise la costituzione dell'ordine ionico vero e proprio e la di lui forma canonica. Fu in grazia ad essa che la trabeazione, resecate le antiche sporgenze trabali e ridotta a piombo dei sommoscapi, prese a spiegare la movenza del suo profilo e l'elegante slancio della sua cornice; fu in grazia ad essa che il capitello, ripudiando la forma oblunga rettangolare dell'abaco per quella quadrata, perse il carattere di elemento statico, e cedendo tutta la sua espansione allo sviluppo delle volute, assunse il carattere di elemento decorativo; e fu soltanto in forza di questa modificazione che negli angoli dell'edifizio si rese possibile il capitello a volute sbiecate, in sostituzione di quello cruciforme, oramai condannato siccome ozioso ed assurdo.

Se dunque la trasformazione ionica si fece in tal modo, come secondo ogni verosimiglianza parrebbe, bisogna credere che le prime trabeazioni di pietra costruite secondo lo stile ionico dovessero appartenere al *genere architravato,* ed essere perciò mancanti del fregio, per la ragione che la traslazione dal legno alla pietra essendosi operata sulle trabeazioni lignee, anch'esse architravate soltanto, era naturale che l'imitazione dovesse ritrarre della cosa imitata. D'altronde i costruttori si trovavano allora di fronte a tali difficoltà che non è presumibile pensassero a crearsene delle nuove con l'aggiunta del fregio. La soppressione nelle trabeazioni dell'assetto cruciforme ed il conseguenziale ingrossamento delle medesime per portarle a piombo dei sommoscapi, congiunti al tanto maggior gravame della materia lapidea che si andava adesso adottando, doveva rendere quei costruttori, ignari d'essa, timidi molto e circospetti; ed in questo stato di cose non è presumibile potesse balenar loro alla mente l'idea stranissima ed assurda di sovraccaricare le trabeazioni con l'aggiunta del fregio; con l'aggiunta cioè di un membro il quale, mentre da un lato era contrario alle regole costruttive, dall'altro non era suggerito affatto dalla compagine tipica che non aveva mai accennato alla necessità del medesimo. A conforto di quest'opinione abbiamo poi anche un fatto, ed è l'effettiva esistenza di cornici ioniche in pietra semplicemente architravate non solo nelle età relativamente antiche, sì anche in quelle più recenti; così sono architravate le trabeazioni delle più vecchie tombe ionico-licie, che si fanno risalire per lo meno ai primordi del secolo V avanti Cristo, e che sono perciò i più antichi esemplari del genere pervenuti fino a noi; è architravata la trabeazione della loggetta del Pandrosio (fig. 31), che è dell'ultima metà di quel secolo, ed è finalmente architravata anche quella del Leonideo diseppellito ultimamente in Olimpia, il quale discende al tempo dei Diadochi. Ora che vuol dir questo? Vuol dire che allorquando fu fatta la traslazione dal legno alla pietra, le trabeazioni lignee non avevano affatto il fregio, come già d'altronde sappiamo; perchè se lo avessero avuto, per imitazione lo avrebbero avuto del pari anche le più antiche trabeazioni lapidee, ed in tal caso non vi sarebbe stato più luogo in esse nè allora nè poi al genere architravato, siccome quello che non avrebbe trovato più le sue ragioni nemmeno nel tipo. Ma invece le trabeazioni

architravate in pietra non solo esistono di vecchio, ma persistono ad usarsi anche in età molto posteriori, e questo fa vedere com'esse siano la reminiscenza d'un uso molto comune ed antico.

Finalmente, per quanto io non sia propenso ad accordare alle pitture dei vasi fittili troppa più autorità ch'esse non meritino, debbo avvertire che in esse non di rado si vedono effigiate delle edicole ioniche, le cui trabeazioni, quantunque espresse in modo convenzionale, rientrano sempre nel genere architravato.

In qual tempo avesse luogo per l'architettura ionica la traslazione dal legno alla pietra è difficile oggi a sapersi. Disgraziatamente noi non abbiamo oggi monumenti ionici d'antica data ed in numero tale che ci mettano in grado di giudicare con sicurezza di ciò. L'unica colonna superstite dell'Erèo di Samo è il più antico esempio che ci rimanga del genere; ma v'è da sospettare, come già dissi, ch'essa appartenga sempre al sistema misto e allo stile protoionico. Questo sospetto è corroborato dal fatto che il di lei capitello dimostra nel modo più evidente come avesse scolpite le sue volute in un blocco separato affatto da quello in cui figuravano l'echino e l'ipotrachelio del capitello medesimo; e questo fa logicamente argomentare a delle forme arcaiche, a delle volute espanse, e così anche ad un abaco rettangolare ed oblungo, ch'è la negazione del capitello a volute sbiecate. E poichè il capitello a volute sbiecate è la condizione *sine qua non* per la colonna angolare d'un edifizio di genere periptero che sia di pietra, e poichè l'Erèo di Samo è appunto periptero, così mi sembra bisogni concludere che quella colonna superstite di esso non era destinata a reggere una trabeazione di pietra, sì veramente di legno.

Ciò condurrebbe a credere che al tempo della edificazione di lui, avvenuta verso il 525 avanti l'èra volgare, non si fosse operato ancora il trapasso dal legno alla pietra; benchè potesse anche darsi che quest'impresa fosse stata già tentata nei piccoli edifizi e in quelli di dimensioni ordinarie, ma che non si osasse ancora arrischiarvisi in un monumento così colossale, come appunto si è quello. Non è difficile che il primo tentativo d'applicare le trabeazioni lapidee a monumenti di mole straordinaria si facesse nel tempio efesio di Diana, riedificato da Chersifrone circa 470 anni avanti l'èra volgare.[1] Gli artifizi ideati secondo Vitruvio da quest'architetto per trasportare dalle cave gli architravi,[2] ed i monti di sacchi di rena, mediante il declivio dei quali si facevano salire gli architravi stessi sulle colonne, com'è narrato da Plinio,[3] sono cose che, oltre all'essere assai primitive ed a rilevare una pratica non troppo longeva delle costruzioni lapidee, accennano ad un fatto così nuovo ed insolito che Vitruvio lo dà come invenzione; ma se il costume delle trabeazioni di pietra fosse stato adottato anche nell'Erèo di Samo, anteriore di costruzione all'Efesio, non si capisce come gli antichi scrittori non avrebbero riferito di preferenza gli artifizi suddetti a quest'ultimo, il quale, a detta di Erodoto, era il maggior tempio che si vedesse allora nella Grecia, e come gli architetti dell'Efesio dovessero trovarsi così nuovi di fronte a difficoltà già provate e superate non si sa come. A confermare in qualche modo la mia opinione concorrerebbero anche quell'altre parole di Plinio, che si riferiscono pure all'Efesio edificato da Chersifrone: « In Ephesiae Dianae aede, de qua prius fuit sermo, primum columnis spirae subditae et capitula addita ».[4] Ora, che le basi si sottoponesero alle colonne ioniche e che vi si aggiungessero i capitelli per la prima volta nel tempio di Diana d'Efeso, questa è una tradizione ch'io non m'impegnerò a sostenerla, quantunque sia accennata anche da Vitruvio e accettata da diversi altri scrittori, ma, interpretandola anche più temperatamente, essa fa sospettare che nella costruzione di quel tempio avvenisse qualche cosa di nuovo, e non sarebbe difficile

[1] Ho detto riedificato da Chersifrone, ma veramente questo architetto sembra non facesse che riprendere una costruzione già iniziata di vecchio, modificandola secondo i progressi dell'arte.

Sul tempio di Diana d'Efeso e sulle sue vicende storiche vedi la nota posta alla fine del presente capitolo.

[2] Vitruvio, lib. X, cap. II.

[3] Plinio, lib. XXXVI, cap. XXI.

[4] Plinio, lib. XXXVI, cap. LVI.

che le innovazioni alle quali ivi si allude dovessero invece riferirsi alla forma nuova dei capitelli sbiecati ed al genere nuovo della trabeazione.

Tornando adesso all'Erèo di Samo, mi si potrebbe forse obbiettare che per una costruzione di genere misto, com'io l'ho sospettata, le sue colonne sono troppo ravvicinate fra loro. A questo potrei rispondere che, se le trabeazioni di legname possono tollerare nelle colonne una distanza maggiore che le trabeazioni di pietra, non per questo vietano o rendono impossibile il ravvicinamento delle colonne medesime. Quei buoni antichi non avevano il vizio che abbiamo noi di generalizzare troppo, ed io credo che, invece di regolare la distanza delle colonne in tèsi astratta e secondo norme fisse e intangibili, essi la regolassero piuttosto secondo le dimensioni dell'edifizio. Imperocchè se l'edifizio è piccolo, sia esso di pietra o di legno ed appartenga pure a qualunque genere architettonico, ha bisogno che le sue colonne, per non disagiare il transito, siano fra loro distanti; se poi è grande o grandissimo, come sarebbe appunto il caso dell'Erèo, le colonne poste a non troppa distanza non solo non impacciano, sì anzi giovano in ogni caso: se hanno trabeazioni di pietra, per non esigere architravi di misura sforzata, difficili a trasportarsi e ad inalzarsi, e sottoposti a rompersi per la troppa loro lunghezza; e se le hanno di legname, per esimersi dalla necessità di trovare travi di molta lunghezza diritti e della grossa squadratura richiesta. Ma vi è poi un'altra considerazione, che direi quasi risolutiva. La disposizione preferita dagli antichi Greci per i loro templi era quella periptera, e nell'Ionia, in ispecie, magari anche la diptera; l'Erèo di Samo infatti, come apparisce dai suoi avanzi, era diptero addirittura. Ora la disposizione dei templi peripteri e dipteri non si può attuare se non a patto di tenere le colonne assai ravvicinate. Provatevi infatti, se vi riesce, a disegnare un tempio periptero con gl'intercolunnî di 5 o 6 diametri, del genere di quelli degli edifizi persepolitani![1] E un tempio diptero con intercolunnî di quella fatta, ve lo potete voi immaginare qual goffa e mostruosa cosa sarebbe? Il ravvicinamento delle colonne che si vede nell'Erèo di Samo, più che alla materia lapidea delle trabeazioni, vuol credersi dunque che tenga al genere icnografico dell'edifizio.

Concludendo, se le prime trabeazioni lapidee dell'architettura ionica fossero veramente quelle usate da Chersifrone nel tempio di Diana efesia, questa novità dell'arte risalirebbe intorno al 470 avanti l'èra volgare, e supponendo che altri tentativi se ne fossero fatti su di edifizi minori prima di applicarla ad opera di sì gran mole, potremmo credere che la sua prima comparsa dovesse cadere verso il principio del secolo v av. G. C., o tutt'al più verso la fine del VI.[2]

[1] Si provi infatti a ridurre a tempio periptero o diptero la sala ipostila di Serse, disegnata nella fig. 13.

[2] A Gerace Marina, nell'area occupata dall'antica Locri, si sono scoperti nel 1889 due templi ionici importantissimi, che vennero accuratamente illustrati dal chiarissimo P. Orsi nelle *Notizie degli scavi d'antichità comunicati alla R. Accademia dei Lincei per ordine del Ministro della istruzione pubblica* (agosto 1890). Sono essi gli unici esempi di tempio ionico che si siano rinvenuti finora nell'antica Magna Grecia, e l'uno fu costruito sulle rovine dell'altro. Sono ambedue peripteri e di mediocre dimensione. Il tempio nuovo, con la sua base, che molto si attiene al tipo di quella dell'Erèo di Samo, coi frammenti delle sue poderose volute e coi pulvini squammati, siccome quelli dell'edicola selinuntina, accenna più al principio che alla fine del secolo v av. C. Quanto poi all'altro tempio sottostante, che il chiarissimo P. Orsi stima più antico di circa due secoli, egli propenderebbe a supporlo ottastilo; ma io invece avrei ragione per crederlo esastilo. L'esilità delle sue colonne, del diametro di circa metri 0.74, e la molta distanza a cui sono poste (circa metri 2.49) hanno fatto ragionevolmente supporre all'egregio archeologo che tutta la parte superiore di questo tempio fosse costruita in legname, com'è anche confermato dal non aver rinvenuto fra le macerie di esso il benchè minimo frammento relativo alla trabeazione; ed io in questo consento pienamente con lui. Non posso concordare però che potessero essere di legno anche le colonne, una volta che egli stesso ne ha rinvenuti e misurati alcuni rocchi in pietra, privi di scannellature.

Il vecchio tempio di Locri starebbe dunque anch'esso a confermare la sovraesposta mia supposizione, che cioè nei secoli VII e VI av. C. l'architettura dei templi ionici fosse sempre di genere misto, e che le parti sostenute fossero allora tutte quante in legname.

Sembrerà strano ad un tratto che con questa trasformazione la colonna ionica, costretta al maggior gravame di una trabeazione di pietra, non subisse quel forte raccorciamento verificatosi per identico caso nella colonna dorica, e che conservasse presso a poco le svelte sue proporzioni. La spiegazione di questo fatto credo possiamo averla dalle riflessioni seguenti: 1° Che anche al tempo della costruzione mista, con quel grosso strato di terra battuta che gravitava sulle trabeazioni di legname, le colonne erano già sperimentate ad un gravame non piccolo; 2° Che le prime trabeazioni di pietra, essendo mancanti del fregio, erano più leggiere, epperciò non esigevano troppa maggior resistenza di sostegni, bastando al bisogno che questi non fossero messi, come infatti non lo erano, a troppa gran distanza fra loro; 3° Che nell'architettura ionica il trapasso dalle trabeazioni lignee alle lapidee si fece in tempi più recenti e nei quali l'uso della pietra si era reso ormai comune presso altri popoli, dal cui contatto od esempio i costruttori ionici poterono forse attingere le nozioni relative alla resistenza dei pietrami, e così farsi arditi per esperienza degli altri.

Rimane adesso a vedersi quando e come si operasse l'aggiunta del fregio alle trabeazioni.

Le rovine dei templi ionici che rimangono anch'oggi nell'Asia ci si presentano con delle trabeazioni che hanno già ricevuto cotesta aggiunta; ma poichè essi sono tutti ricostruzioni avvenute nel secolo IV avanti l'èra volgare, così non servono altro che a dimostrarci come l'aggiunta medesima sia un fatto anteriore alla loro ricostruzione. Io sospetto però che questa anteriorità non debba spingersi troppo oltre.

Starebbero a confortare il mio sospetto le trabeazioni di quelle tombe rupestri della Licia foggiate a guisa di tempietto o edicola ionica (fig. 14), alle quali accennammo sui primi di questo capitolo, le più antiche delle quali si fanno risalire dagli archeologhi al secolo V avanti l'èra volgare. Queste trabeazioni sono tutte quante *architravate;* e la loro forma e le loro proporzioni essenzialmente lapidee, e la forma raccolta dei loro capitelli e la figura quadrata degli abachi dànno a divedere chiaramente ch'esse rappresentano costruzioni lapidee vere e proprie, e che non sono la riproduzione in pietra di opere di legname, come tutte le altre che appartengono all'architettura nazionale dei Licî. Esse dunque starebbero a farci credere che nei primordi del secolo V avanti l'èra volgare la trabeazione ionica non avesse ancora ricevuto l'aggiunta del fregio, o che almeno quest'aggiunta fosse sempre allora un fatto assai recente, e perciò non entrato ancora nell'uso universale.

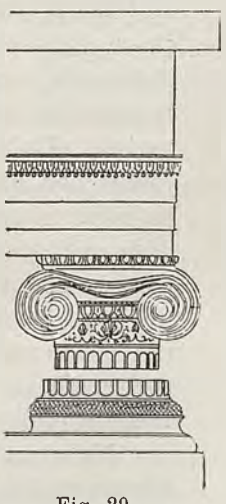


Fig. 29.
Tempio di Erettèo.

M'ingannerò forse, ma l'opinione ch'io mi sono formata è che l'aggiunta del fregio alla trabeazione non avesse luogo nell'Asia, sì piuttosto nell'Attica. Sull'acropoli d'Atene abbiamo un gruppo di edifizi ionici: l'Erettèo (fig. 29),[1] la Minerva Poliade e il Pandrosio; e lì presso ai Propilei, il tempietto della Vittoria Aptera (fig. 30), l'edificazione dei quali cade appunto nella seconda metà del secolo V avanti l'èra volgare. E questo vorrebbe dir poco; ma quello che, a parer mio, potrebbe dir qualche cosa si è che tutti questi edifizi, e vi aggiungo anche il tempietto lungo l'Ilisso presso la fonte Calliroe, oramai distrutto, non hanno affatto il carattere ed i lineamenti del vero ordine ionico, dell'ordine ionico statutale, ad onta che nelle loro trabeazioni si abbia fra l'architrave e la cornice l'interposizione del fregio, epperciò, sotto questo punto di vista, possano considerarsi come completi. Ma la comparsa del fregio non costituisce qui l'unica innovazione. La caratteristica essenziale della cornice ionica sono i dentelli, nè più nè meno che i mutuli e i triglifi nella cornice e nel fregio dorico, essendochè tutte queste cose tengono, come vedemmo, al rispettivo loro tipo modellare, e fanno parte, per così dire, dell'ossatura tipica. Ora invece negli edifizi ionici d'Atene, se togli la loggetta delle Cariatidi (fig. 31) annessa al Pandrosio, i

[1] Avverto il lettore che anche questa figura è sbagliata, perchè non è stato finito di profilare il tòro della sua base, e perchè la cornice manca della sua modinatura finale.

dentelli son sempre messi al bando delle cornici, le quali, spogliate così di quei loro elementi essenzialissimi e al tempo stesso decorativi, perdono il loro carattere, e ridotte a contentarsi di un puro e semplice gocciolatoio, si rimangono assai misere e nude. Questo gocciolatoio, che si vede scappare all'improvviso dal fregio senza render ragione di sè, e senza mostrare di che parti si compone e per quali modi si regge (imperocchè il fregio ha un carattere decorativo, più che essenziale) conferisce a tutto l'insieme della trabeazione qualche cosa di povero e di monco,[1] senza dire che nel trattamento di tutte queste cose parmi travedere alcun che di indeterminato. Nell'Erettèo e nella Minerva Poliade alla cornice semplice e nuda contrasta il ricco architrave, e la trabeazione iniziata con questo sfoggio si termina in modo, sarei quasi per dire, piuttosto meschino. L'indulgenza grande con cui siamo soliti giudicare tutto quello ch'è greco ci ha fatto considerare fin qui queste opere come belli e sovrani esempi dell'arte; ma se vogliamo giudicarne senza passione e senza preconcetti entusiasmi, bisogna convenire che esse o sono il lavoro di una mano poco esperta, o sono il tentativo di cosa nuova. L'inesperienza io la metto subito da parte, e per esserne convinti basta guardare il trattamento di tutti i particolari, che rivelano un gusto inappuntabile e la più squisita eleganza. Perciò io propendo a credere che qui siamo dinanzi ad un tentativo nuovo. E non potrebbe infatti tutto questo stato eccezionale di cose accennare per avventura a un periodo di trasformazione ionica? Poniamo che allora in Atene si volessero erigere alcuni edifizi secondo quel genere asiatico quivi poco noto, o almeno poco famigliare. Ebbene, quelle trabeazioni architravate al costruttore ateniese non piacciono. Avvezzo a vedere le sue trabeazioni doriche così sviluppate, avvezzo a sfoggiarvi le sculture delle loro metope, e, dopo il meraviglioso sviluppo preso dalla plastica per opera di Fidia, abituato alle magnificenze scultorie dei fregi del Partenone, quelle trabeazioni ioniche, composte dell'architrave e della cornice soltanto, sembrano a lui troppo meschine; a lui pare vi manchi qualche cosa che apra l'adito alla decorazione plastica, e che a questa deficienza bisogni provvedere. E perchè la trabeazione ionica non potrebbe, al pari della dorica, avere il suo fregio, il suo *zoforo?*[2] Perchè non potrebbe tentarsi un connubio fra queste due trabeazioni? All'architrave ionico si sovrappongano, per un esempio, il fregio e la cornice dorica; ma però il fregio senza triglifi e la cornice senza mutuli, chè la fierezza di questi elementi disdirebbe troppo alla gracilità dell'opera ionica ed alla gentilezza delle sue linee. Or bene, se voi farete questo, avrete nè più nè meno le trabeazioni ioniche degli edifizi dell'Attica; e se questa fosse la loro genesi, spetterebbe agli Ateniesi il merito di avere introdotto in esse l'aggiunta del fregio, e d'avere iniziato così la costituzione definitiva e statutale dell'ordine ionico.

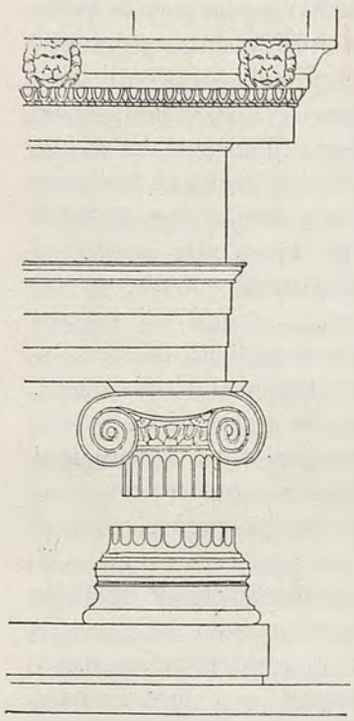


Fig. 30.
Tempietto della Vittoria Aptera

Ma senza prendersi questa briga (potrebbe qui taluno obiettarmi) se gli Ateniesi avevano cotesta voglia, non avrebbero fatto cosa più naturale e più spiccia incastonando addirittura il vagheggiato loro fregio fra l'architrave e la cornice della trabeazione architravata denticolare dell'Ionia? Forse no: gli Ateniesi conoscevano meglio di noi l'origine e il significato di questa trabeazione, e il modo col quale in essa tutti i suoi elementi funzionano. Essi

[1] Questa povertà architettonica era, senza dubbio, compensata dalla ricchezza scultoria del fregio; e questo fa vedere come il fregio (architettonicamente parlando, inutile qui in sè stesso) avesse per suo principale, anzi per unico scopo, quello di preparare un largo campo alle decorazioni plastiche.

[2] La voce greca *zoforo,* che corrisponde a nostro vocabolo *fregio,* sta appunto ad esprimere cosa destinata a portare rappresentazioni animate.

sapevano bene che quei suoi dentelli altro non significano che i correnti di un'impalcazione orizzontale, e che nel suo complesso essa sta a rappresentare la copertura d'un edifizio terminato in piano a terrazza; ed essi, gli Ateniesi, che coprivano i loro edifizi col tetto fastigiato a doppia pendenza, forse reputarono assurdo e contraddittorio il valersi di tale trabeazione, epperciò non vollero sapere di dentelli, li bandirono dalle loro cornici ioniche, e preferirono per le cornici stesse attenersi a una forma derivata dal dorico, e tanto più consentanea al loro modo di copertura. E infatti, ne volete una prova? Guardate quella loggetta delle Cariatidi, ch'è giusto lì addossata al Pandrosio (fig. 31). Quella, appunto perchè si termina in piano e a terrazza, perchè non ha sopra di sè un fastigio, non fecero difficoltà a coronarla di una trabeazione architravata e d'una cornice denticolare secondo il costume asiatico. Avvertiamo bene però ch'essa nell'Attica costituisce un fatto unico, sia per la presenza dei dentelli, sia per la terminazione in piano. Ed un fatto unico lo costituisce altresì il suo genere architravato; il che starebbe a confermare come questo genere di trabeazione fosse a quel tempo usitato sempre, e come le altre trabeazioni che lo circondano, differenti da essa, stiano a rappresentare probabilmente una innovazione; innovazione che sarebbe stata accolta e continuata poi dai Greci dell'Asia, i quali però, fedeli alle loro tradizioni, vollero sempre sovrapposta al fregio la loro cornice denticolare.

Fig. 31.
Loggetta del Pandrosio

Diciamo adesso qualche cosa ancora delle trasformazioni del capitello.

Gli stadi percorsi dal capitello ionico per giungere a suo perfezionamento mirano tutti ad una contrazione che gli permetta di ridurre al quadrato la forma dell'abaco, e renda possibile così nelle colonne angolari l'assetto sbiecato delle volute, indispensabile all'attuazione della disposizione periptera nell'opera esclusivamente muraria. Epperciò di mano in mano si mira in esso ad attenuare il volume delle volute, ed a ravvicinarle fra loro, ed a stringere il balteo dei pulvini, perchè questi sempre più si assottiglino, s'incavino, e così ricingano meglio l'echino, col quale finiscono poi a compenetrarsi. L'echino allora, non rattenuto più dalla necessità di far luogo al libero ravvolgersi dei pulvini medesimi, assume un'importanza maggiore che non avesse per lo innanzi, ingrandendosi a scapito delle volute ed inalzandosi fino al livello del loro occhio centrale. Io non so se agli Ateniesi si debba anche il perfezionamento del capitello. Non credo, perchè esso è troppo legato alla disposizione periptera degli edifizi, disposizione che, anticamente almeno, non sembra fosse adottata dagli Ateniesi per il genere ionico. So bensì che il capitello ionico ateniese mi piace assai più di quello asiatico; non parlo tanto dei capitelli dell'Erettèo e della Minerva Poliade (fig. 29), un po' gravi di fronte all'esilità del fusto e fors'anco un tantinello barbarici, quantunque elegantissimi; parlo del tipo rappresentato dai capitelli della Vittoria Aptera (fig. 30) e del tempietto sull'Ilisso, che hanno il sapore più attico e che sono una vera bellezza.

Che poi agli Ateniesi si debba il perfezionamento della base ionico-asiatica, questo è inutile dirlo, un volta ch'essa porta anche adesso il loro nome. La *base attica,* infatti, non è che la base ionico-asiatica, ove al tondino inferiore della scozia si è dato maggiore sviluppo, convertendolo così in un tòro (figg. 29 e 30).

Per quanto finalmente concerne il tetto displuviato e il fastigio che n'è la conseguenza, quantunque siano essi una caratteristica anche del genere ionico, io non li credo invenzione nè degli Ionî, nè degli altri Greci dell'Asia, sia perchè questi Greci abitavano le coste marittime, deliziate da un clima dolcissimo (ed il fastigio è appunto un'esigenza climatica), sia perchè il fastigio è estraneo alla compagine tipica del genere ionico (a differenza del dorico, ov'è indissolubilmente compenetrato alla compagine stessa), sia finalmente perchè abbiamo esempi di fastigi e di tetti a pendenza in architetture asiatiche anteriori alla formazione di quella degli Ionî. Così abbiamo il fastigio nelle più antiche tombe rupestri della Frigia, che

gli archeologi rimandano al secolo VIII avanti l'èra volgare; lo abbiamo nelle tombe della Paflagonia; e in un bassorilievo ninivite, rappresentante il saccheggio di una città, che il Perrot afferma essere Mussasiz nell'Armenia, e che avrebbe avuto luogo nel 714 avanti Cristo, sta rappresentato un edifizio che si termina in alto con un fastigio triangolare. Sembra dunque che la sovrapposizione del fastigio alla copertura essenzialmente orizzontale dell'edifizio ionico derivi da altri popoli, che furono costretti ad adottarlo prima degli Ionî, per necessità di clima. Così in alcune tombe di genere licio noi vediamo il fastigio posato sulla travatura orizzontale del coperto, giusto come si poserebbe un oggetto sopra di un banco, e nell'ordine ionico si fece presso a poco altrettanto.

E adesso è tempo di riassumere.

L'indagine che, dentro i brevi limiti concessi a questo lavoro, abbiamo istituito intorno all'architettura degli antichi popoli ariani dell'Asia anteriore, ci fa travedere l'esistenza di un'antichissima tradizione architettonica, comune a tutte le genti di razza ariana, che si fonda sugli artifizi lignei, e che si estrinseca dovunque con un linguaggio architettonico diverso, ma pur similare. Senza dubbio questa tradizione incarnandosi, per così dire, nell'arte, avrà assunto una sua particolare fisonomia, secondo le idee, i costumi e il sentimento estetico di ciascun popolo; ma per quanto queste fisonomie diverse, per troppa lontananza di tempi e per troppa scarsezza d'esempi, sfuggano oggi al nostro esame, o ci si rivelino appena, tuttavolta anche le scarse tracce che hanno lasciato di sè bastano a disvelarne l'aria di famiglia e ad accennare a una lontana comune origine. Cosicchè io penso che noi non ci dilunghiamo troppo dal vero ritenendo che le architetture dei Frigî, dei Licî, dei Lidî, dei Persi, degli Ionî e di altri popoli ancora attingono tutte, più o meno lontanamente, a una fonte medesima. Dal concorso di tutti questi elementi, dal contributo di tutti questi popoli, l'architettura delle antiche genti ariane dell'Asia anteriore viene a compendiarsi in un'ultima forma classica, più eletta delle altre, quella alla quale i Greci dell'Ionia hanno attribuito il loro nome.

Ma la fonte più diretta di quest'architettura ionica sembra, secondo ogni probabilità, che fosse la Lidia, cosicchè l'arte lidia potrebbe forsanco chiamarsi protoionica. V'è ragione di supporre che quest'arte protoionica subisse un notevole avanzamento per opera dei Greci dell'Asia in seguito al trapasso dalla costruzione mista alla costruzione lapidea, da essi presumibilmente effettuato. Finalmente i Greci dell'Attica, aggiungendo il fregio alla trabeazione e perfezionando gli elementi decorativi della colonna, sembra chiudessero quella evoluzione che si concreta nella costituzione dell'ordine ionico normale, ossia di quel tipo canonico che, continuato dai Greci, dai Romani e poi dai moderni, si usa anch'oggi nell'arte.

L'ordine ionico dunque deriva dalle architetture asiatiche, ed ha una costituzione essenziale tutta sua propria ed essenzialmente diversa da quella del genere dorico. Non è vero pertanto ch'esso, come generalmente si è creduto finora, insieme col dorico e col corinzio non rappresenti altro che una fase estetica, una variante decorativa della così detta architettura greca, operata su di un tipo comune e immutabile; non è vero che esso sia una derivazione ed un ingentilimento del genere dorico, e che i Greci lo impiegassero per le opere di carattere più delicato, riserbando l'altro agli edifizi d'indole austera; e benchè partisse da un concetto diverso dal mio, il Beulé ha intraveduto la verità, allorquando, vinto dall'evidenza, ha detto che « le principe de l'ordre ionique c'est de différer du dorique ». [1]

La diversità fra il genere ionico e il dorico è radicale, e non è solamente estetica, ma anche statica e, per giunta, etnografica. Essi sono e rappresentano le architetture di due popoli diversi, foggiate su di un tipo differentissimo: il genere dorico è l'architettura d'un popolo europeo, il genere ionico è quella di un popolo asiatico. E veramente fra i Greci d'Europa, non esclusi quelli di stirpe ionica, sia nella Grecia propria come in Sicilia e in Italia, il genere ionico non s'è fatto mai strada. Ivi esso fa rara e non luminosa comparsa, e tutti i più cospicui

[1] M. Beulé, *Histoire de l'art grec avant Périclès*. Paris, 1870, pag. 223.

e famosi edifizi innalzati in quei paesi non ci vien fatto mai di sapere che fossero architettati al modo di esso. L'Attica solamente fra le provincie della Grecia continentale si mostra un poco meno ostica a questo genere di architettura; ma gli edifizi nei quali essa lo impiega o sono piccola cosa, come quelli che abbiamo citato ed esaminato più sopra, oppure sostanzialmente sono dorici ed hanno colonne ioniche soltanto in qualche parte interna e riposta, come nel tempio d'Apollo Epicurio a Figalia e nei Propilei dell'acropoli ateniese e della Cerere Eleusina. Ma non sono però di genere ionico nè i Propilei stessi, nè il Partenone, nè il santuario d'Eleusi, nè tutti gli altri grandi monumenti dell'età periclea, che levarono di sè tant'alta la fama, e dei quali ammiriamo anch'oggi le venerande rovine. Non dobbiamo poi dimenticare che gli Ateniesi, non solo erano anch'essi di stirpe ionica, ma pretendevano anche ad essere i primi e più puri rappresentanti di questa stirpe; contuttociò, comunque consaguinei agl'Ionî dell'Asia, tanto erano anch'essi compenetrati dal doricismo architettonico, che usavano nei loro monumenti il genere dorico per regola e l'ionico per eccezione.

Per converso tutti i più grandi e famosi monumenti della Grecia asiatica sono di genere ionico; tali l'Erèo di Samo, il Didimèo di Mileto, il Bacco di Teo, la Minerva Poliade di Priene, la Diana Leucofrine di Magnesia, il Mausoleo d'Alicarnasso e tanti altri; per modo che, se pur talvolta in Asia vien fatto d'imbattersi nella menzione o nei ruderi d'un monumento dorico, si può far conto che questa rara eccezione concerna un edifizio d'ordine secondario.

La poca simpatia dimostrata dai Greci d'Europa verso il genere ionico potrebbe forse attenere all'origine spuria e barbarica di esso, e questa sarebbe allora un'altra riprova che la detta origine tale veramente si fosse. Ma come si spiega il poco favore ch'ebbe presso i Greci dell'Asia il genere dorico, il quale non derivava dai barbari, e che, stando alle idee che corrono oggi intorno al medesimo, rappresentava in Grecia l'architettura nazionale, e doveva perciò rappresentarla anche di fronte ad essi? Come mai nel secolo VII avanti l'èra volgare i Greci dell'Asia che, al pari di tutti gli altri Greci, pieni di boria nazionale, gratificavano del titolo di barbari e di barbare i popoli e le cose straniere, repudiavano la patria architettura rappresentata dal genere dorico, per accoglierne invece un'altra, ch'era quella dei barbari loro padroni? A me pare che a questa domanda noi non possiamo rispondere che in due modi, cioè: o supponendo che nel secolo VII avanti l'èra volgare l'architettura dorica non avesse fatto ancora la sua apparizione fra i Greci d'Europa; o supponendo che i Greci dell'Asia non la riconoscessero neanche essa come vera architettura nazionale; nei quali casi si capisce come, in mancanza di un'arte propria dovendo essi adottare un'arte straniera, si attenessero di preferenza a quella dei popoli che avevano lì prossimi e con i quali erano in continuo contatto, ed in ricambio continuo d'idee e di bisogni.

Condotta a questo punto la nostra indagine, mi sembra emerga da sè, senza bisogno d'altre dimostrazioni, che l'ordine dorico, oltre all'essere diverso addirittura dall'ionico, nulla ha di comune con le altre architetture asiatiche affratellate a quest'ultimo, e da noi testè esaminate.[1] Diversa fra loro la costituzione dei tipi modellari, diversissimi il carattere, le forme e perfino le proporzioni. Non un indizio in tutta l'Asia anteriore che, pur dalla lontana, accenni a quell'elemento capitale ed essenzialissimo dell'ordine dorico, che è il triglifo;[2] non un temperamento correttivo che sia comune ai due ordini nel loro trapasso dalla costruzione lignea alla costruzione mista. Per la qual cosa è impossibile trovare la derivazione dell'ordine dorico nell'arte dei popoli ariani dell'Asia anteriore; e noi possiamo oramai risolutamente affermare: *Che l'Asia ariana e soprattutto l'Ionia, se sono indubitatamente la culla dell'ordine ionico, sono però estranee del tutto alla formazione dell'ordine dorico.*

[1] Le conclusioni che adesso si prendono si riferiscono al concetto generale dell'opera di cui il presente capitolo fa parte, e del quale fu parlato nella nota prima in testa al medesimo.

[2] L'importanza capitale del triglifo nell'ordine dorico è stata da me largamente dimostrata nei precedenti capitoli del mio lavoro; come altresì è stato dimostrato in essi il modo totalmente diverso col quale l'ordine dorico ha operato il suo passaggio dall'artifizio ligneo alla costruzione mista.

Non potendo dunque per le indagini istituite in questo e nei precedenti capitoli trovarsi la genesi dorica nè fra gli Egizi, nè fra i Caldei, nè fra gli Assiri, nè fra i Fenicî, nè fra i Kittiti, nè fra i popoli ariani dell'Asia anteriore, bisogna di necessità che noi la cerchiamo fra le nazioni d'Europa. E poichè fra le antiche nazioni europee, che ebbèro fama di civiltà e presso le quali l'ordine dorico fece la sua apparizione simultanea, non ve ne sono che due, la Grecia e l'Italia, così noi dobbiamo necessariamente trovare la genesi dorica fra l'una o l'altra di esse.

E questo sarà, d'ora innanzi, lo scopo delle nostre ricerche.

A. Nardini Despotti Mospignotti.

Livorno, 17 dicembre 1896.

Nota. — *Il tempio di Diana in Efeso.* — Siccome, per quello che ho detto più sopra, io penso che questo monumento abbia un posto importante nelle origini dell'ordine ionico, così stimo utile soffermarmi un poco intorno alle vicende di esso.

Gli eruditi che hanno parlato del tempio d'Efeso, e sono moltissimi, in generale propendono a credere ch'esso abbia avuto otto riedificazioni, in seguito ad incendi che l'avrebbero successivamente distrutto. Ma io penso che si sia esagerato. Trascurando i periodi favolosi ed incerti che datano dal tempo delle Amazzoni (1300-680 anni av. Cr.) e che conterebbero tre riedificazioni, io credo che le altre cinque assegnate al periodo storico si riducano veramente a due sole.

Al tempo dell'invasione dei Cimmerî, condotti da Ligdamide, regnando in Lidia Ardi II (680-631 av. Cr.), asserisce Esichio (alla voce *Ligdamide*) che il tempio di Diana venisse da costoro incendiato; ma quest'asserzione isolata, e per di più smentita da Callimaco (*Inno a Diana,* v. 251-258), è tutt'altro che certa. A questa distruzione, che sarebbe la quarta, si dovrebbe l'edificazione del quinto tempio, al quale allude Tito Livio (*Hist.*, I, 45), allorquando narra che Servio Tullio nel 577 av. Cr. edificò a Roma sull'Aventino il tempio di Diana comune a tutti i popoli latini, sull'esempio di quello d'Efeso, celebre allora nel mondo, e fatto a spese dei diversi Stati dell'Asia. Io credo che a quell'età il tempio d'Efeso fosse ben lungi dall'avere quell'importanza e quella celebrità che assunse di poi. Se le avesse avute, si sarebbe dovuto sapere come, quando, perchè e da chi fu incendiato il tempio anzidetto, e di questo tacciono tutti; e se pure il disastro ebbe luogo, questo silenzio generale intorno al medesimo contrasta stranamente con la celebrità del tempio spacciata da Livio, e rende altamente dubbioso che, mentre per lo innanzi era in piedi, la fama di lui giungesse fino alle porte di Roma. Io credo pertanto che quanto Livio ci narra sul conto del tempio di Diana Aventina altro non sia che una sua supposizione gratuita, nata dalla solita manìa di pretendere che tutto quanto si faceva nel mondo dovesse farsi ad imitazione dei Greci, e che niuna cosa potesse effettuarsi se essi in qualche modo non l'avessero suggerita.

La ricostruzione dell'Efesio che ha tutta la serietà storica è quella avvenuta al tempo di Creso (562-546 av. Cr.). Di essa afferma Erodoto (I, 92) che fu fatta col concorso di tutte le città e di tutti i re dell'Asia, e massimamente di Creso, il quale donò la maggior parte delle colonne. Ed infatti scavando, non è molti anni, fra le macerie del tempio, si rinvennero frammenti di colonna, i quali con la scritta che portano attestano appunto la liberalità di quel principe. Se dobbiamo prestar fede a Diogene Laerzio (II, 8), architetto dell'opera fu Teodoro di Samo, figlio di Reco; e nello stato presente delle cognizioni non si potrebbe giurare che l'edifizio da lui iniziato dovesse essere tutto quanto di materia lapidea, chè anzi non mancherebbero le presunzioni per farci sospettare una costruzione mista. Sembra però che alla caduta di Creso (546 av. Cr.) vi fosse un'interruzione dei lavori, la quale probabilmente si protrasse fin dopo il 479 avanti l'èra volgare; interruzione che può facilmente spiegarsi con le vicende fortunose di quell'età, e specialmente con la caduta dell'impero lidio, con la conquista persiana delle città ioniche, con la successiva loro ribellione e col nuovo loro assoggettamento alla Persia.

Alla ripresa dei lavori, per attestato concorde di Vitruvio (VII, *Praef.*), di Plinio (XXXVI, 21) e di altri scrittori, presiedette Chersifrone di Gnosso insieme con Metagene suo figlio; e la cronologia qui non fa ostacolo, perchè sappiamo da Plutarco (in *Pericle,* 13) che Metagene, verso il 440 av. Cr., fu

impiegato da Pericle stesso nella edificazione della Cerere Eleusina, epperciò nulla osta a credere che circa 30 anni avanti egli aiutasse il padre Chersifrone nella costruzione dell'Efesio. Confondendo la ripresa dei lavori col loro principio, è stato detto che Chersifrone edificasse il tempio *ab imis fundamentis,* e che scegliesse per erigerlo una località più acconcia e diversa dalle precedenti. Ma da Teodoro a Chersifrone non v'è notizia che la fabbrica subisse oltraggio o danno di sorta, chè la rispettarono perfino i Persiani, ed è perciò manifesto che Chersifrone era il continuatore di opera già iniziata, e che lo spostamento dell'edifizio deve attribuirsi non a lui, ma all'architetto fondatore, cioè a Teodoro; e una patente riprova l'abbiamo in quei frammenti di colonne che portano l'attestato scritto del dono di Creso; i quali non si sarebbero rinvenuti fra le macerie dell'edifizio se Chersifrone ne avesse mutata dipoi l'ubicazione.

Allorchè quest'architetto assunse il lavoro, le colonne dovevano essere già in buona parte innalzate. Vitruvio (X, XII) e Plinio (XXXVI, XXI) parlano degli artifizi usati e degli sgomenti da lui provati per trasportare dalle cave i rocchi delle colonne e gli architravi, e per innalzare questi ultimi sulla sommità delle colonne medesime; e di qui io desunsi più sopra uno degli argomenti per sospettare che in questa ricostruzione dell'Efesio fossero impiegate per la prima volta su larga scala le trabeazioni di pietra, senza impugnare con ciò che questo tentativo potesse essere stato fatto anche prima a modo di esperimento in edifizi di piccole dimensioni. Se ciò fosse, bisognerebbe credere ancora che verso questo tempo si fosse altresì operata nel capitello ionico la riduzione dell'abaco da rettangolare in quadrato, e che si fosse inventato per le colonne angolari il capitello a volute sbiecate; imperocchè, senza di ciò, come fu spiegato più sopra, non si sarebbe potuta portare ad effetto la sostituzione delle trabeazioni lapidee a quelle di legname. Certo, quelle parole di Plinio *in Efesiae Dianae aede, de qua prius fuit sermo,* PRIMUM *columnis spirae subditae et capitula addita,* alludono a delle innovazioni subìte dall'ordine ionico nell'Efesio di Chersifrone. Vitruvio anch'esso afferma che l'ordine ionico fu per la prima volta adottato nel tempio di Diana, e tutte queste tradizioni, quantunque a rigore non esattissime, adombrano forse, come già dissi più sopra, la trasformazione da me sospettata.

Considerata sotto questo punto di vista, l'opera innovatrice di Chersifrone si può quasi ritenere come il principio di una nuova edificazione.

La costruzione del tempio fu condotta a termine (Vitruvio, VII, *Prefaz.*) da Demetrio, servo di Diana, e da Peonio d'Efeso. Questo Peonio, insieme con Dafni milesio, fu altresì l'architetto del non meno celebre e gigantesco tempio di Apollo Didimeo in Mileto; il quale, come apparisce anche dallo stile ricercato e capriccioso di alcuni suoi resti, fu preso a edificarsi verso il principio del secolo IV avanti l'èra volgare. Per la qual cosa, dovendosi logicamente credere che Peonio attendesse a così grand'opera dopo compiuto il tempio di Diana, come d'altronde lo dice esplicitamente anche Vitruvio (*ivi*), si capisce che il compimento di quest'ultimo dovesse aver avuto luogo nella seconda metà del secolo precedente. Ed io penso con O. Müller che, appunto per questa solenne circostanza, il celebre cantore Timoteo di Mileto, contemporaneo d'Euripide, componesse il suo inno a Diana, di cui Macrobio (*Sat.,* v. 32) riporta questo frammento: « Ma essi, udendo che Timoteo, il famoso figlio di Tersandro, valente nella lira e nel canto, era grandemente stimato dai Greci, gli promisero 100 sigle d'oro perchè celebrasse *in questa solenne occasione* Diana, l'arciera dalle veloci saette, che ha un tempio famoso sulle rive del Cenerio ».

Noi non sappiamo dove s'arrestasse l'opera di Chersifrone e di Metagene, e dove incominciasse quella di Demetrio e di Peonio. Forse vi fu fra l'una e l'altra di esse una nuova interruzione. Ad ogni modo, contando da Teodoro a Peonio, noi abbiamo, come disse anche Plinio (loc. cit.), uno spazio di 120 anni, che nella storia dell'arte rappresenta un'età di grandi trasformazioni e di progresso. Per la qual cosa io non mi meraviglierei punto che l'Efesio, a somiglianza delle nostre grandi cattedrali del medio evo, la cui costruzione durava anch'essa talvolta un secolo e più, portasse in sè l'impronta di quel progresso e di quelle trasformazioni; e non sarebbe strano perciò che il tempio cominciato da Teodoro nell'intendimento di una costruzione mista, e continuato da Chersifrone con la sostituzione delle trabeazioni lapidee architravate alle lignee, fosse poi ultimato da Demetrio e da Peonio secondo l'assetto definitivo dell'ordine ionico, voglio dire con le trabeazioni completate dall'aggiunta del fregio.

Narra Eusebio (*Chron. can.,* I, 134) che subito dopo la morte di Socrate (400 av. Cr.) vi fu un incendio nel tempio di Diana; e di qui si sarebbe tolto il motivo di una settima riedificazione. È inutile il dire che quest'incendio, il quale, quand'anche fosse vero, doveva tutt'al più limitarsi a qualche parte insignificante, e fors'anco a qualche oggetto dell'edifizio, non avrebbe potuto mai dar luogo a una ricostruzione generale, sulla quale grava d'altronde un così alto ed universale silenzio. Eliminata dunque anche questa catastrofe come cosa destituita d'ogni buon fondamento, si viene finalmente al-

l'incendio di Erostrato, perpetrato nella notte stessa in cui nacque Alessandro Magno (356 av. Cr.), ed alla susseguente ed ultima edificazione del tempio.

Sembra che per le grandi difficoltà dell'impresa l'opera di questa ricostruzione s'incominciasse tardi e procedesse a rilento; imperocchè Arriano (I, 18) dice che 22 anni dopo l'incendio (334 av. Cr.) mentre il lavoro era allora allora incominciato, il tempio fu saccheggiato da Memnone, generale di Dario, tantochè Alessandro durante la guerra persiana s'offrì a riedificarlo del proprio, offerta che non venne accettata. Sembra che architetto dell'opera fosse questa volta Trasone, comunque Alessandro vi aggiungesse anche Dinocrate, di cui egli poco dopo (332 av. Cr.) si valse nella fondazione di Alessandria. Le tracce dell'edifizio di Creso rinvenute fra le macerie del monumento fanno credere che questa ricostruzione non fosse fatta *ab imis fundamentis*. Senza dubbio molte colonne di esso dovettero essere rinnovate (Strabone, XVI, 1), altre fors'anco restaurate, ma è certo che i principali restauri dovettero farsi nelle parti alte dell'edifizio e principalmente nelle trabeazioni e nel tetto, che si può con ragione presumere fossero state per intiero distrutte. È naturale poi che lo stile di queste parti rinnovate risentisse dei tempi in cui l'arte, informata alla ridondanza ed al fasto, accennava già ad un principio di decadimento; e a queste parti rinnovate appartengono senza dubbio anche le 36 colonne scolpite (*caelatae*) di cui Plinio (XXXVII, 21) fa cenno, appunto perchè esse rivelano un fasto e una ridondanza decorativa ignota e disdicevole alle età precedenti.

Si è fatto un gran discutere delle parole usate da Plinio rispetto a queste colonne: *ex iis XXXVI caelatae una a Scopa*. Il Winckelmann, calcolando la gran vecchiezza che avrebbe avuto Scopa a quel tempo, se pur fosse stato sempre vivente, suppose nella lezione pliniana un errore, e propose di correggerlo leggendo *uno e scapo* invece di *una a Scopa*, ed intendendo così che le colonne scolpite fossero di un solo blocco, cioè monolitiche. Il male però si è che *caelatae uno e scapo* vuol dire scolpite da un solo fusto e non da un sol blocco, e non v'è colonna al mondo che dei fusti ne abbia avuti più d'uno. Non essendo dunque ammissibile che Plinio abbia usato una dizione così impropria, e direi quasi giocosa (tanto più che una colonna appunto per esser *caelata* deve comporsi almeno di due blocchi), se il testo avesse qui veramente un errore, io proporrei che, anzichè *uno e scapo*, si leggesse *imo e scapo*, venendosi a dire così che quelle 36 colonne erano scolpite dalla parte dell'imoscapo, cioè dalla parte inferiore del fusto, la quale nel linguaggio degli architetti chiamasi *imoscapo* anche adesso. Ciò verrebbe confermato a capello da quei frammenti di colonne messi in luce negli scavi fatti or sono pochi anni, i quali appunto provano come esse fossero veramente *caelatae imo e scapo*, e non altrimenti.

Come ho già detto fin dal principio di questa nota, il tempio d'Efeso è stato soggetto di studio per parte di moltissimi eruditi, e ha dato luogo ad importanti pubblicazioni, fra le quali mi piace citare quella dottissima di Edward Falckener, *Ephesus and the temple of Diana*. London, 1862, della quale mi sono giovato nella nota presente.

La scoperta della vera ubicazione e dei pochi resti che si hanno del tempio d'Efeso è dovuta a Mr. J. T. Wood, che ne pubblicò un ragguaglio nel 1877. Gli scavi da lui intrapresi non trovarono *in situ*, oltre le fondamenta, che le basi di 2 colonne e alcune parti delle pareti della cella. Resulterebbe da essi che il tempio era *ottastilo*, come disse Vitruvio (III, 1), con 20 colonne nel fianco, comprese quelle angolari, proporzione eccessiva ed inusitata, tanto che mi farebbe quasi sospettare un ingrandimento nel senso della lunghezza. Non sarebbe esso, per avventura, quell'ingrandimento fattovi dall'architetto Trasone, il quale dicono aggiungesse al tempio un opistodomo, chiamato l'*Ecatesio* appunto per la statua d'Ecate che in esso fu posta?

Mr. A. S. Murray ha pubblicato nel *Journal of Hellenic Studies* (Octob., 1889) l'illustrazione di alcuni frammenti dell'antico tempio che Wood rinvenne murati nelle costruzioni dell'ultimo edifizio. Riunendo questi frammenti, Murray crede d'aver trovato che essi appartenevano alla cornice del vecchio tempio, e dice che questa fra le teste di leone (*capita leonina*) che servivano allo sgorgo delle acque, invece di essere ornata, come di solito, da decorazioni a fogliami, conteneva dei gruppi di figure scolpite (almeno a quanto egli ci va asseverando) con minutezza e delicatezza straordinarie. Se ciò fosse, bisognerebbe dire che questa cimasa di cornice aveva misure, forme e decorazioni tali come non si sono mai viste o sapute. Non capisco però come potessero scolpirsi gruppi figurati in una cimasa di cornice, la quale, per quanto grandiosa si fosse, non poteva contenere che figure piccolissime, epperciò assai poco visibili a quella grande altezza a cui esse erano poste. A quell'altezza potrebbero appena tollerarsi delle file di animali uniformi, come si vedono sull'alto delle trabeazioni persiane (vedi la fig. 13), perchè esse altro non contengono che la ripetizione d'un medesimo concetto plasmato secondo un tipo identico, e facile perciò a scorgersi ed a capirsi; non gruppi di figure che per la varietà e picciolezza loro riuscirebbero incomprensibili, e tornerebbero a confusione più che ad abbellimento. Per la

qual cosa io sospetto che quel chiarissimo erudito qui abbia preso abbaglio, e che i frammenti di cui parla, anzichè alla cornice del vecchio tempio, o ad altra parte integrale di esso, appartenessero a qualche oggetto sacro o votivo del tempio medesimo, destinato a esser visto sottocchio: per esempio, una vasca, un lavacro, ecc.

Trovo strano poi che il Murray faccia risalire quelle sculture al 550 avanti l'èra cristiana. Sono esse dunque di stile tanto arcaico? Veramente, a quel che egli dice, non parrebbe. Dato e non concesso che esse appartenessero davvero al tempio, ed al tempio vecchio, esse come ornamento di cornici finali, epperciò come cose ultime fatte, dovrebbero essere dell'età di Demetrio e di Peonio, o tutt'al più di Metagene, vale a dire dell'età periclea; invece egli le attribuirebbe a quella di Creso, e le sospetterebbe opera di Bupalo, figlio di Archermo, che fioriva nella LX olimpiade (536 av. Cr.). Confesso che qui non sono punto chiaro.

Il Murray attribuisce al vecchio tempio anche alcuni frammenti di *columna caelata,* e li fa risalire all'età stessa delle sculture anzidette. E qui sono meno chiaro che mai. Una *columna caelata* nel vecchio tempio, per ciò che ho detto più sopra, mi sembra addirittura un anacronismo. Se essa fosse possibile, dovrebbe presentare uno stile arcaicissimo, perchè le colonne sono una delle prime cose ad erigersi, ed essa non potrebbe perciò uniformarsi, come dice il Murray, allo stile delle sculture surriferite, le quali, come cose ultime fatte, dovettero essere eseguite circa un secolo dopo. Si potrebbe forse coonestare la cosa supponendo che le *columnae caelatae* del vecchio tempio fossero un'innovazione introdotta in esso più tardi da Demetrio e da Peonio. Ed infatti i frammenti di queste colonne, che io ho visto riportati nei libri che trattano dell'Arte, accennano tutti ad uno stile scultorio avanzatissimo. Ma allora come fa il Murray a sapere se essi appartengano al vecchio tempio anzichè al nuovo? Che sono dell'età di Demetrio e di Peonio anzichè di quella di Dinocrate e di Trasone? O, per dir meglio, come fa egli a dire che sono del tempo di Bupalo?...

Non mi tratterrò a parlare delle molte discussioni sorte fra gli eruditi intorno alle dimensioni del tempio, al numero ed alle disposizioni delle sue colonne, ed intorno alla disposizione speciale delle *columnae caelatae;* ma se dovessi dire qualche cosa intorno a queste ultime, accennerei al sospetto che esse, come disformi da tutte le altre e più di tutte le altre ricche e fastose, fossero disposte nell'interno della cella, e probabilmente a due ordini sovrapposti, tanto più che è presumibile che l'incendio d'Erostrato danneggiasse principalmente l'interno della cella stessa, e che questa perciò avesse bisogno più d'ogni altra parte del tempio di un rinnovamento *ex integro.*

A. N. D. M.

LA REGIA PINACOTECA DI TORINO[1]

Sala XII.[2]

Tratteremo ora della scuola neerlandese e della tedesca, come pure della spagnuola e della francese.

Un trittico (n. 306) con in mezzo la Crocifissione ed ai lati l'Incoronazione di spine e Cristo mostrato al popolo, è falsamente attribuito a Lucas van Leyden. S'indicò come probabile autore Cornelisz Engelbrechtsen, maestro di Lucas, del quale veramente ora si trovano solo due opere accertate (da van Mander), ambedue nella Galleria della sua patria, Leyden. Il tipo però e la posa della Maddalena ricordano assai la Maddalena d'un quadro della Galleria di Cassel « Cristo giardiniere », attribuito al pittore amsterdamese Jacob Cornelisz, che si sviluppò parallelamente all'Engelbrechtsen.[3] Del resto, pare che il nostro maestro si sia in varie maniere inspirato a Rogier van der Weyden; ciò non ostante i suoi tipi sono disegnati affatto senz'anima e le mani e i piedi grossolanamente. Nella carnagione, come pure nel colorito, predomina un tono rossiccio.

Il n. 307 è pure un trittico colla Crocifissione di Cristo. Campeggia nel mezzo svenuta la Madre di Dio, sostenuta da Giovanni e Maria. Sonvi cavalieri riccamente vestiti ed armati. Svolazzano sciarpe e bandiere. Il Cristo inchiodato alla croce è una nobile figura. Stanno ai lati i due ladroni, e inoltre a sinistra due sante donne e a destra gente a piedi in ricchissime vesti. La tecnica è esattissima, il colorito fresco: spicca nelle tinte un vivo rosso-fragola. Sfondo: un aperto paesaggio d'un luminoso azzurro. La carnagione è bianchiccia con ombre azzurrognole.

Il quadro è erroneamente attribuito nel catalogo a Bernardo van Orley; è invece opera certa del pittore delle mezze figure femminili. I visi bamboleschi e come di porcellana appariscono affatto identici alle caratteristiche mezze figure femminili, che noi incontriamo così numerose nelle Gallerie italiane, per esempio a Brera e nell'Ambrosiana a Milano. È pure caratteristico per questo pittore il taglio del vestito, quasi sempre molto scollato e, in regola generale, d'uno splendente rosso-ciliegia. Raramente si trovano di lui grandi composizioni. Nel dipinto del quale ora si tratta, si mostra non privo d'un certo talento. Soprattutto è ben

[1] Continuazione e fine, vedi anno III, fasc. II, pag. 113.

[2] Noto qui che il « Cristo d'Emaus » menzionato nella prima parte di questo scritto (Sala VII, n. 189*bis*) è un'antica copia dal quadro originale di Tiziano, trovandosi nella Galleria del Louvre sotto il n. 1581. Nel catalogo attribuito alla « Scuola di Tiziano ».

[3] Intorno a Jacob Cornelisz, vedi un articolo di L. Scheibler, *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsamml.*, III, S. 19.

LA CROCIFISSIONE

(Nella Galleria Reale di Torino)

rappresentata la pompeggiante cavalleria romana e ben mossi i cavalli. Tutti i particolari, specialmente i magnifici uniformi, sono condotti colla massima eleganza.

Nella Sala XII si trova un altro piccolo lavoro rappresentante una Suonatrice di liuto (n. 324, in alto) dello stesso maestro. Questo quadretto è attribuito a Giovanni Mostaert, un artista del quale propriamente non è conosciuto alcun lavoro certo.

Rimarchevolissima è la rappresentazione assai ricca di figure dell'Adorazione dei Magi (n. 309), attribuita a Gerolamo van Acken, detto *Bosch,* del quale infatti ricorda la prima maniera. Vi sono nei tipi delle somiglianze con Gerhard David; smaglianti sono i colori del dipinto d'intonazione fredda; la carnagione è biancastra con ombre azzurrognole. Le figure sul davanti sono rigide; si sente la mancanza d'un'atmosfera molle e collegata. Al contrario è d'una delicata consonanza il paesaggio a colline dello sfondo percorso da acque. Qui non v'è nulla di convenzionale, ma il pittore ci ha dato nella tavola un paesaggio bello e realmente veduto. Il tono azzurrognolo domina l'armonia delle tinte.

Il quadretto oltremodo fine rappresentante S. Francesco che riceve le stimmate (n. 313), è attribuito a Jan van Eyck; tal battesimo ha pure per sè una certa verosimiglianza. Specialmente il fine prospetto della città nel mezzo, come pure il disegno così individuale del viso delicatamente ritrattato di S. Francesco ricordano il genere e la maniera del grande maestro. Tuttavia temo che qui ci stia innanzi solo un'assai fine e ben riuscita imitazione posteriore. La forma cioè delle rocce e il colorimento a piccoli tocchi del fogliame ricorda, d'altra parte, Hendrik Bles; il colorito poi pel delicato tono rossiccio con una punta di violetto ricorda un'altro neerlandese, il così detto Jan Mostaert.[1]

Sotto la denominazione « Imitazione di van Eyck » si trovano nella Galleria due stretti quadri (una volta ale d'un trittico) attribuiti a Rogier van der Weyden. Di questi due, l'Incontro di Maria con Elisabetta (n. 312) è un fine e caratteristico lavoro del maestro. L'altro invece coll'effigie d'un benefattore inginocchiato (n. 320) mostra nella fiacca e spugnosa esecuzione un'altra mano. Si paragonino solo le mani giunte del benefattore colle mani dell'altro quadro. Non posso determinare se il quadro sia d'uno scolaro o d'un aiutante del Weyden, o forse soltanto una vecchia copia.

La Sacra Famiglia con un paesaggio ben armonizzato (n. 317) è un quadro assai buono alla maniera del Mabuse.

Il trittico (n. 317 *bis*) ha nella tavola di mezzo la Nascita di Cristo, ai lati l'Annunciazione e la Circoncisione. Il quadro, che è assegnato alla Scuola tedesca, è invece veramente fiammingo. Se ne osserva il colorito caratteristico nel rosso pallido, nell'azzurro cupo e nei toni giallo-limone che vi predominano. I tipi vi sono insignificanti, la composizione disuguale, la carnagione leggermente rossiccia con ombre pesanti e fuliginose, il panneggiamento molto tortuoso e spezzato. Si vedono nello sfondo monti torreggianti.

Il quadro ricco di figure (n. 318) rappresentante un miracolo che avviene in presenza d'un re di Francia, attribuito alla Scuola di Colonia, è un'opera giovanile di Bernard van Orley. Vi sono numerose figure piene di vita e di individualità. La composizione, un po' screziata e disuguale, è ricca di particolari belli ed accuratamente condotti. Si notano le fogge di vestire, le opere d'architettura (sopraccariche di gotico), il paesaggio.

« La Salome », al quale il boia presenta la testa di Giovanni, indicato nel catalogo come « Ignoto » (n. 316), è evidentemente una riproduzione neerlandese d'un quadro milanese. Tali imitazioni di « Erodiadi », specialmente del Luini e del Solario, s'incontrano numerose.

Parlerò qui, in relazione colla più antica Scuola neerlandese, d'una piccola Madonna della Sala XIII, attribuita al Petrus Christus (n. 359). Il quadro rappresenta Maria seduta su una semplice sedia; sul ginocchio destro tiene ella il Bambino Gesù, sul sinistro sta un libro ch'ella sfoglia. I tipi non hanno nulla di bello, ma tuttavia ci attraggono con la loro

[1] Non è del tutto certo che i numerosi quadri attribuitigli dal Waagen e da altri siano giustamente congiunti al suo nome. (Vi sono di lui tre piccoli quadri nella Pinacoteca di Monaco).

ingenuità. Sono condotti con la più gran finezza i molteplici utensili e mobili. A sinistra, per l'apertura d'una finestra, si ha una bella veduta su una turrita città fiamminga e sul vivace movimento delle vie. Le tinte ben nutrite, specialmente nel panneggiamento azzurro e rosso di Maria, sono di una gran forza di luce. Le mani sono straordinariamente grandi.

L'eccellentissimo sopra tutti i quadri neerlandesi della nostra Galleria è nondimeno la composizione del Memling, tratta dalla Passione di Gesù Cristo (n. 358). Il quadro rappresenta la storia del Salvatore dal suo ingresso in Gerusalemme fino alle sue ultime apparizioni. È quindi analogo alle « Sette allegrezze di Maria » di Monaco, ma non ne è un riscontro. Il magnifico quadro è troppo conosciuto perchè sia necessario di farne una descrizione minuta. Noto soltanto che tutte le innumerabili figure del quadro sono vere meraviglie della pittura. Ciascuna è per sè stessa un'intera persona in tutto il suo plastico rilievo, piena di vita e di individualità, e, malgrado l'inarrivabile finitezza, quasi di miniatura, di tutti i particolari, non appaiono minuscole, ma vere persone. Questa grandezza nel piccolo merita la nostra più grande ammirazione. Il quadro ha tinte sfolgoreggianti, compatte e d'una purezza e bellezza di diamante. Le due immagini *ex-voto,* uomo e donna, poste in basso da ciascun lato, s'incontrano spesso (Memling e sua moglie?). Di nuovo alla Sala XII.

Accenno appena i due piccoli quadri (n. 311 e 314) rappresentanti la Morte di Maria e l'Adorazione del Bambino, che risalgono a pittori fiamminghi. Aggiungo il ritratto d'un guerriero che appoggia la sinistra su un lucido elmo, attribuito a Hendrik Goltzius (n. 325, in alto).

Il n. 319 rappresenta la mezza figura d'un vecchio che, impellicciato e con in capo un berretto nero, tiene una lettera e muove la mano in atto di parlare. Il ritratto è attribuito al rarissimo Jacob Cornelisz van Ostzaanen. Ha difatto qualche cosa nella condotta, specialmente delle mani, che ricorda il notevole quadro della Galleria di Napoli. Non è adunque impossibile che questa sorprendente attribuzione possa essere giusta.

Si pretendono di Bartolomäus Bruyn (classificato Scuola fiamminga) due busti, ambedue colle mani: l'uno rappresenta un uomo di media età, sbarbato, vestito di pelliccia e con un berretto nero (n. 323); l'altro, che secondo me è molto più bello, una vecchia con una cuffia bianca assai stretta intorno alla testa (n. 315). Hanno ambedue uno sfondo oliva chiaro. Questi ritratti non sono disposti a riscontro; sembra tuttavia, per la loro identica misura e per le loro inscrizioni, che siano riscontri. Sul quadro della donna si legge:

A° DNI AETATIS SUAE 54.

Sul ritratto dell'uomo:

A° 1542[1] AETATIS SUAE 49.

Le teste e le mani sono dipinte con un color carne rosso-chiaro a riflessi perlacei. Specialmente la figura della donna è assai buona. Non sono certo di B. Bruyn.

La figura fino ai ginocchi d'una dama vestita di nero, con un collare a lattughe, appartiene al ritrattista fiammingo Geldorp Gortzius. Di questo maestro si trova nella Galleria di Brera a Milano un busto di donna firmato, che sembra ritrarre la stessa persona. Sul ritratto molto elevato ci deve essere il monogramma del pittore.

Il ritratto in grandezza naturale di una giovanissima fanciulla riccamente vestita, detta nel catalogo « Giovane Principessa », è assegnato alla Scuola di Rubens. Mi sembra che il pompeggiante ritratto sia un buon lavoro di Cornelius de Vos. Nella Sala XIV si trova un ritratto con due figure rappresentante una coppia maritale, attribuito a Cornelius de Vos; ma difficilmente è di sua mano (n. 417). Secondo il catalogo, questo quadro rappresenta Frans Snyders con sua moglie.

Sono dell'olandese Jan van Ravesteyn (circa dal 1575 al 1657) due busti, uomo e

[1] Nel catalogo è erroneamente detto 1547.

donna (n. 346, 347), d'una concezione semplice e sana, e d'una tecnica magistrale. Un altro ritratto, la figura fino ai ginocchi d'una nobile dama, Sala XIII, n. 367, in alto, è attribuito al Ravesteyn.

Due ritratti di dame, fino ai ginocchi, sono alla maniera del Mierevelt (n. 339, 345).

Un caratteristico ritratto d'un giovane guerriero in un pallido tono rossiccio su uno sfondo giallo-verdognolo (n. 308), è attribuito al così detto Lambert Sustermann. Il pittore al quale qui si accenna si chiama Lambert Lombard, il nome Sustermann gli è stato attribuito per un equivoco. Egli è molto raro, anzi non ci sono quadri accertati con sicurezza per suoi. Ci sono invece disegni e così pure molte incisioni tratte dalle sue composizioni. Tre artisti, col nome di battesimo Lambert, sono stati molte volte confusi, quantunque già il Vasari li avesse esattamente distinti.[1]

La testa d'un fanciullo (d'intonazione verdognola) è assegnata alla maniera di Christopher Schwarz (?) d'Ingolstadt (n. 310).

Alto elevandosi sopra tutti questi ritratti, splendono, come le perle più belle e limpide della Galleria, quelli di van Dyck. Si presenta anzitutto il quadro magistrale coi tre piccoli figli di Carlo I. I raggianti e magnifici abiti di seta dei fanciulli, sui quali la luce si rompe in mille riflessi, la meravigliosa riproduzione pittorica della stoffa, si devono in tutto e per tutto posporre alla fine e delicata fattura dei loro visi. L'assoluta ingenuità fanciullesca, che si mostra accompagnata da una certa melanconia, incatena lo spettatore.

Il figlio maggiore, il Principe di Wales, tiene la piccola mano sulla testa del suo cane fedele. La pittura di questo grosso e rosso cane dal lungo pelo è pure un capolavoro. Si deve anche ammirare la disposizione elegante e di buon gusto: di dietro si vedono verdi drappi di seta che scendono ondeggiando, a sinistra si ha una veduta su un giardino di rose, ai piedi dei fanciulli son fiori. Van Dyck ha fatte parecchie rappresentazioni dei figli di Carlo I. Woermann distingue tre diversi gruppi di quadri con molte riproduzioni.

Il quadro principale del primo gruppo è il nostro di Torino (circa il 1635). Una riproduzione si trova a Wilton House, non lungi da Salisbury. Del secondo gruppo si osservano quadri a Windsor, nella Galleria di Dresda, come pure nel Grove Park presso Earl of Clarendon. Del terzo, nel Windsor Castle e nel Museo di Berlino.[2]

La figura intera dell'Infanta Clara Eugenia, rappresentata nell'abito nero di abadessa, si mostra, nel colorito, meno importante; ma tuttavia appartiene ai suoi migliori ritratti (n. 351). La figura ha un carattere serio e maestoso, ciò che appunto non è per van Dyck molto frequente. Ritratti dell'Infanta in abito monacale s'incontrano numerosi.

Nel piccolo gabinetto tra la Sala VII e la Sala VIII si trova un altro ritratto d'Isabella Clara Eugenia. Questa figura piena d'espressione, colorita in toni delicati e gravi, ma fiaccamente modellata, è attribuita alla Scuola fiamminga. Potrebbe tuttavia essere invece d'un pittore spagnuolo, forse Sanchez Coello, del quale, nella Galleria del Prado a Madrid, esiste un ritratto della giovane Principessa.

Il più famoso van Dyck della Galleria è nondimeno il ritratto a cavallo del Principe Tommaso di Savoia Carignano (Sala XIII, n. 363).

Il Principe siede in posa tranquilla, col bastone del comando in mano, sopra un maestoso cavallo bianco, che s'impenna. Egli è chiuso nella corazza e una sciarpa di seta rossa gli svolazza intorno. Dietro di lui, a destra, sorge un edificio con davanti una colonna, dalla cui base pendono drappi di seta verde; a sinistra si vede un cupo paesaggio ben armonizzato. Il quadro ha un carattere monumentale, il colorito è d'una severa bellezza.

Nella stessa Sala si trova pure un altro bel quadro di van Dyck: la Sacra Famiglia con S. Elisabetta ed il piccolo Giovanni (n. 384). Il quadro, che fu dipinto durante il periodo italiano dell'autore, ci fornisce una testimonianza del suo studio dell'arte veneziana. Nella

[1] Ediz. Milanesi, VII, pag. 586, 588. Cfr. Woltmann e Woermann, *Geschichte der Malerei*, III, pag. 71.

[2] Cfr. Woltmann & Woermann, pag. 455-56.

profonda armonia e splendore delle tinte si riconobbe giustamente l'influsso del Tiziano. La composizione è d'una grande finitezza. Il quadro è stato dipinto su una grossolana tela di lino, ed appunto per ciò i colori vi sembrano più granulosi e pastosi del solito. Di sopra è stato applicato un pezzo grande, di sotto uno più piccolo.

Anche lo schizzo a chiaroscuro d'una Pietà (n. 430 *bis*) è forse giustamente attribuito a van Dyck. Gli altri quadri, che vanno sotto il nome di van Dyck, sono soltanto imitazioni o copie, come i numeri 400 e 402 della Sala XIV.

La sua guida e maestro P. P. Rubens è di gran lunga assai men bene rappresentato, quantunque non vi sieno meno di sedici dipinti attribuiti a lui od ai suoi lavoranti. Ma di tutti questi soltanto l'ingegnoso abbozzo coll'apoteosi d'Enrico IV par genuino (Sala XII, n. 340). Nell'eremitaggio di Pietroburgo si trova un abbozzo affatto identico.

La mezza figura della Maddalena pentita (Sala XII, n. 343) è solo un'imitazione o copia (forse da un quadro della Galleria imperiale di Vienna).

La Sacra Famiglia (Sala XIII, n. 393) è pure soltanto della Scuola. Lo stesso vale per la Maddalena, che, pentita, si prostra dinanzi a Cristo (Sala XIV, n. 409), una riproduzione del noto quadro della Pinacoteca di Monaco. Una debole copia è pure la Risurrezione di Lazzaro (n. 416 della stessa Sala), e così anche il quadro coi serpenti di rame (n. 401). D'uno scolaro è pure l'osceno quadro che rappresenta Susanna fra i due vecchi (n. 431), come pure quello rappresentante un soldato con una ragazza (n. 417 *bis*), ambedue attribuiti al maestro stesso.

Nella Sala XII si trovano ancora vari altri quadri, non privi d'interesse.

Un paesaggio (n. 327) assai caratteristico di Jodocus di Momper (1564-1633) mostra assai chiaramente i tre piani delle tinte: il davanti vigorosamente bruno (le figure paiono dipinte da Jan Breughel il vecchio), il mezzo verde e lo sfondo azzurro-chiaro. Giudicando dal punto di vista di questa convenzione dei tre toni, bisogna riconoscere che gli aspetti della natura vi sono resi con molta verità e con una certa grandiosità.

A Paul de Vos è attribuito un quadro di genere con un esattore delle imposte, al quale un contadino e la sua moglie offrono il loro porchetto. È alla maniera dell'Hermessen, in uno stile un po' più complicato, ma semplice nel colorito, lumeggiato a bianco e nero. Notevolmente più probabile appare l'attribuzione allo stesso maestro d'una caccia al cignale (Sala XIII, n. 372).

Un piccolo quadro condotto con molta cura, rappresentante l'Adorazione dei pastori, sarebbe ascritto alla maniera di Hendrik Goltzius. Il Goltzius (1558-1616) lavorava specialmente come incisore in rame e si è così acquistata una fama mondiale. Molto raramente si trovano pitture di sua mano.

È di Hendrik Balen uno sdolcinato quadretto rappresentante Maria col Bambino e vicino Giovanni ancor fanciullo inginocchiato, in un giardino di rose, circondato da angioletti che colgono fiori (n. 329). Allo stesso pittore appartiene una piccola Pietà (n. 342).

L'interno d'un sontuoso salone signorile (n. 335) d'un caldo tono bruno, con molte figure nei pomposi vestimenti dell'epoca, è attribuito a Francesco Frank, detto il vecchio. Il quadro appartiene difficilmente al primo Franz Francken (1542-1616), del quale non si hanno che uno o due quadri sicuramente accertati. Potrebbe invece essere attribuito al Franz Francken della seconda generazione, il più conosciuto di tutta quella lunga discendenza di pittori. [1]

Di Jan Breughel il vecchio, si trovano parecchi quadri, ma poco importanti (numeri 333, 334, 341). Migliore di questi sembra la fine Piccola marina (n. 380) ed il Paesaggio con pastori e carri di contadini (Sala XIII, n. 328).

Il n. 348 rappresenta una chiesa gotica alla maniera di Hendrick van Steenwyck.

[1] Questi veramente si è spesso chiamato « Do », den ouden (il vecchio), in contrapposizione a suo figlio Franz Francken III.

Cito ancora alcuni buoni paesaggi di Paulus Bril (numeri 322, 336), come pure la Marina n. 331, che appartiene alla Scuola del Bril e non a quella di Pieter Breughel, come dice il catalogo.

Dei quattro quadri in alto, la Festa campestre (n. 350), attribuita a Teniers il vecchio, è piuttosto alla maniera di Teniers il giovane; la Scena di carnevale (n. 352), ascritta a Pieter Breughel il vecchio, è forse del figlio; il Paesaggio colla favola d'Atteone è di Hendrick Balen; la Caccia all'orso di Hondt, i paesaggi alla maniera del Bril o del Breughel posso pure appena nominarli trascorrendo.

In fine è pure da ricordare in questa Sala la Battaglia navale notturna (n. 326) di Egbert van der Poel. La Notte, illuminata soltanto dalle navi colpite ed incendiate, è da dirsi piuttosto d'effetto che bella.

Sala XIII.

Abbiamo già ricordati parecchi dei più importanti quadri di questa Sala, nella quale sono promiscuamente riuniti Italiani, Fiamminghi, Olandesi e Spagnuoli.

Uno dei quadri più belli, originali ed anche più rari che la Galleria possegga è, senza dubbio, l'interno d'una chiesa gotica di Pieter Saenredam di Anseldelf (1597-1666).

Il pittore s'è imposto soltanto il problema, come operino l'aria e la luce in una chiesa elevata, larga, intonacata di giallo-chiaro. E veramente gli riuscì di ottenere, coi mezzi più semplici, il più grande effetto. Inoltre A. van Ostade vi collocò, con mano maestra, una comunità, che in devoto contegno ascolta un predicatore. Questa comunità, trattata con delicate tinte giallognole e violette, si fonde nell'effetto del colore meravigliosamente colle pareti giallognole a ombre azzurre. La schiera di piccole e schiacciate figure, occupando solo un breve spazio, rende oltracciò potentemente col contrasto l'ampiezza della chiesa più elevata e più larga. Sopra una base si trova, un po' confusa, l'iscrizione:

Pieter Saenredam fecit.

Del Teniers il giovane sono da notare due quadri genuini ed assai buoni. Specialmente la dama che suona insieme col fanciullo che soffia bolle di sapone è uno de' suoi quadri giovanili, pieno d'ingegno e condotto con meravigliosa franchezza di pennello (n. 368). L'altro rappresenta un Contadino che suona (n. 364). Sono ambedue firmati:

D. Teniers. F.

Quadri genuini e firmati, appartenenti alla sua epoca migliore, sono inoltre « la Famiglia di contadini » (n. 423), « i Contadini che giuocano a carte » (n. 428); mentre « il Suonatore di ghironda » è opera del suo fratello minore, il raro Abraham Teniers. [1] Anche questo è firmato. Sono tutti nella Sala XIII.

Il grande « Combattimento di cavalieri » di Ph. Wouwerman (n. 366) può facilmente essere eguagliato a quadri simili del Borgognone e di Salvator Rosa, anzi li supera nella sicurezza e facilità del disegno. Il quadro è firmato col conosciuto monogramma dell'autore. Quadri eccellenti del Wouwerman sono inoltre il « Combattimento di cavalieri » (n. 426) ed il « Mercato di cavalli » (n. 420), nella Sala XIV.

È giustamente attribuito a Jan Both un paesaggio scintillante nella luce del sole. Di bell'effetto sono gli alberi a sinistra con muschio bianco, pastosamente sollevato, che si stacca con molta efficacia dal bruno-oro del quadro.

La perla della collezione dei minori maestri olandesi è tuttavia il quadro di animali di Paul Potter. Su una verde prateria si vedono quattro vacche, che, satolle, se ne stanno

[1] Di Abraham Teniers esistono due quadri firmati, nel Palazzo Rosso a Genova.

PRATERIA CON VACCHE, DI PAOLO POTTER

(Nella Galleria Reale di Torino)

quiete in piedi o giacciono piacevolmente nell'erba. Con quanta leggiadria non è colto il semplice paesaggio! Come son belle l'argentee tinte, splendenti come smalto! Delle vacche è specialmente ammirabile quella davanti. Come questa creatura è bene intesa in tutte le sue forme! Come par viva! Quantunque ogni particolare, ogni arruffato ciuffo di peli sia reso esattamente, non si può parlare d'alcuna piccolezza nella concezione e si può ben dare a questa pittura d'animali il titolo di monumentale.

La maniera del Potter è d'una singolare pastosità non solo nella fattura degli animali ma anche in quella delle piante, dell'erba e dei fiori del prato. Il quadro è firmato:

Paulus Potter f. 1649.

La notevole figura di veccvio dormiente è attribuita al Lievens, condiscepolo del Rembrandt sotto il Lastmann, ma è piuttosto un geniale lavoro giovanile del Rembrandt stesso (n. 377 *bis*). Sopra un fondo assai oscuro spiccano la vivace testa e le mani del vecchio dormiente. Il resto del suo corpo in abiti oscuri di tinte azzurro-cupe, nero-viola, grigio-verdognole sparirebbe nello sfondo, se la geniale condotta del pennello, sollevandolo con plastica finezza dallo stesso, non lo rendesse visibile. Da questa tenebrosità di pittura sprizzano come scintille alcuni bottoni d'oro ed il manico del pugnale.

Sia nei disegni del Rembrandt, come pure in quelli del Lievens, incontriamo questa caratteristica testa. Ma chi, fuori del Rembrandt, può aver dipinta questa singolarissima, ardita figura? Essa deve certamente essere posta fra i più geniali suoi primi lavori (1628-1629).[1]

Il piccolo quadro n. 379 rappresenta l'auto-ritratto del giovane Francesco Mieris. Vestito con civetteria d'un farsetto di velluto, ci guarda sorridendo e s'appoggia negligentemente a un parapetto di marmo sul quale è posto un bicchiere di vino. Il ritratto, dipinto con finezza di miniatura, è firmato:

Frans Mieris Anno 1659.

(non nel catalogo) e rappresenta quindi il pittore nel suo 24° anno d'età.

La mezza figura d'un vecchio (n. 381) con una faccia scontenta è posteriore e dovrebbe forse essere ascritta al figlio, se non fosse firmata Frans Mieris (appena visibile).

È dello scolaro del Rembrandt, Govaert Flinck, il ritratto d'un venerabile vecchio settantenne con in capo una berretta nera e vestito d'un mantello nero di velluto (n. 382). Sul petto ha per fermaglio uno splendente monile. Questo vecchio, ornato d'una lunga e bianca barba, è un tipo d'israelita e rappresenta probabilmente un rabbino, piuttosto che (come si crede nel catalogo) un borgomastro olandese. Il quadro è un forte lavoro tutto alla maniera e secondo la tecnica del Rembrandt.

Un bel lavoro di Gerhard Dou, più franco del solito, è la rappresentazione d'una giovane fanciulla che in una finestra, attorno alla quale s'avviticchia la vite, stacca grappoli d'uva. Secondo il catalogo, il quadro era munito del nome e della data 1662 (ora confusi).

Un altro quadro, attribuito pure al Dou, con due fanciulli che giuocano ed un cane addormentato, dovrebbe piuttosto essere assegnato al Slingelandt. Nella Sala XIV esiste invece un piccolo ritratto d'un vecchio, che è opera del Dou (n. 435).

Di G. Schalcken, la Galleria possiede anzitutto l'accurato ritratto di profilo dello stesso autore, seduto davanti al suo cavalletto (n. 387, firmato); poi un grande quadro rappresentante Latona che cambia in rame i bifolchi che la beffeggiavano (n. 395). Il paesaggio, d'una splendente forza di tinte, è colto con insolita freschezza (vedi specialmente le piante acquatiche fiorite e il movimento delle rane sul davanti); le figure invece sono affatto trattate troppo lisce. La Dea, che siede a destra sotto un albero, ha il tipo ed anche il vestito di contadina.

Molto infelice è il busto d'una vecchia (Sala XIV, n. 418) dello stesso maestro. Questa

[1] Cfr. W. Bode, *Studien zur Geschicte der holländischen Malerei*. Braunschwig, 1883.

spiacevole figura ci dà un'idea assai cattiva dello Schalcken come pittore di ritratti in grandezza naturale.

Caspar Netscher è rappresentato con un potente quadro (n. 394), che ci mostra un arrotino intento al suo lavoro. È un po' torbido nel colorito, ma franco ed originale nella fattura. È firmato:

C. Netscer F. 1662.

Di Adrian van der Werff si osserva il convegno amoroso d'un pastore nudo con una ninfa pure svestita (n. 396, secondo il catalogo « Enone e Paride »). Nella leccata lisciatura della composizione non si può intravedere l'elegante bellezza pretendente al classico della concezione e neppure la finezza del colorito aureo. Il quadro era, secondo il catalogo, munito del nome dell'autore e della data 1707 (ora indecifrabili).

Un paesaggio delle dune presso Scheveningen con una veduta sul mare e molte piccole figure, giustamente attribuito a Jan van der Meer di Haarlem, sembra un quadro molto fine; disgraziatamente è appeso troppo in alto (n. 390).

Il quadro di Ruisdael (n. 389) è una bella foresta d'un singolare e magnifico effetto di tinte; ma ha, pur troppo, sofferto. È firmato.

Anche un'altra foresta attraversata da un fiume (pure danneggiata) è attribuita a Jacob Ruisdael (Sala XVI, n. 434 *bis*). Secondo il mio modo di vedere, il quadro è piuttosto dell'or ora nominato Jan van der Meer di Haarlem e la firma, scritta sopra una chiatta, è una falsificazione.

Poco gradevole è il quadro di Honthorst: Sansone fatto prigioniero dai Filistei. È rappresentato illuminato solo da fiaccole (n. 385). Piace maggiormente il fanciullo che suona il violino dello stesso maestro (n. 378 *bis*). Secondo il catalogo, questa giovanissima figura rappresenta lo stesso pittore (?).

La Galleria di Torino è specialmente ricca di quadri di fiori.

Di Abraham Mignon esiste in questa Sala un pompeggiante quadro di fiori, che ricorda un po' la maniera fantastica del Marseus (n. 362, firmato). Di Jan David de Heem un imponente quadro di frutta (n. 365, in alto). Secondo il catalogo, è firmato.

Il maggior numero di quadri di fiori dobbiamo cercarlo nella piccola Sala IX. Qui si trova ancora un caratteristico quadro « Un vaso di fiori » (n. 227) di Abraham Mignon (troppo rosso). Firmato. E poi un altro bel quadro di Jan D. de Heem con un campo di fiori e frutta con in mezzo ogni sorta d'animali. Firmato:

J. D. de Heem R.

(Firma non data dal catalogo). « Un bicchiere con fiori » (in cattivo stato), attribuito a Cornelius de Heem, sembra che porti la firma (non data dal catalogo):

C... OEG HEEM F.

Un'ardita e fresca fruttiera rovesciata con grappoli d'uva è segnata col nome F. Snyders [1] (n. 220, danneggiato).

Due cestelle con frutta ed un tavolo con colazione imbandita sono attribuiti a Jacob van Essen (numeri 215, 216, 221). Tinta biondeggiante.

Di Abraham Breughel: Frutta e fiori posti sopra un parapetto di marmo (n. 218) ed anche un quadro di frutta (n. 227). È largo, ma alquanto spugnoso nel tratteggio. Porta la firma (non data dal catalogo):

ABreughel F. 1671.

D'un altro pittore di natura morta dello stesso cognome, Gio. Batta. Breughel (detto Meleagro, 1670-1719), si vede un quadro con pesche e fichi (n. 424) ed anche un altro con cipolle.

[1] Non potrei garantire la genuinità della firma.

Il grande pittore di natura morta, Johannes Fyt, è ben rappresentato con uno sfolgoreggiante quadro a splendenti tinte di smalto con frutta e selvaggina uccisa. È firmato: Johannes Fyt.

Per ultimo nella piccola Sala VIII:

Frutta e fiori chiari, riuniti senz'ordine, circondano uno stemma (n. 190 *bis*). Quadro grande. Questo dipinto molto buono appartiene all'abbastanza raro fiammingo Kasper Peter Verbrugghen II (1664-1730), figlio dell'ancor più raro Kasper Peter Verbrugghen I (1635-1681).

Nella Sala XIII, dove ora torniamo, mi restano solo da ricordare alcuni quadri tedeschi e spagnuoli.

Anzitutto si presenta all'osservazione il piccolo e bel ritratto di Erasmo (n. 386). Esso ricorda assai un altro piccolo ritratto del filosofo, il quale esiste nella Galleria di Parma. Il nostro, benchè opera di mano maestra, non mostra affatto la mano dell'Holbein stesso. Rimane incerto se sia stato dipinto da un artista tedesco.[1] Vi sono parecchi ritratti d'Erasmo veramente di mano dell'Holbein; uno si trova pure al Louvre.

D'un artista tedesco, August Querfurt (1696-1761), esistono due imitazioni del Wouverman (numeri 826, 827); di Johan Heinrich Roos, un paesaggio che è firmato e munito della data 1682.

Dei quadri spagnuoli può inspirare un grande interesse la pallida, magica, affascinante testa di Filippo IV del Velazquez. È uno dei rari Velazquez genuini, che si trovano in Italia. La franchezza e la passione del pennello, la carnagione gialliccia e lucente in modo quasi non mai visto, la forza d'espressione data a questa testa, per sè stessa insignificante e ripugnante, sono degne d'ammirazione. Il quadro deve aver servito di studio per una sua più grande figura del re, forse per il ritratto che se ne trova nel Museo del Prado, del quale esiste una riproduzione presso Lefort, pag. 203.[2]

Due quadri sono attribuiti al Murillo: il primo è una Madonna della Concezione su un globo terrestre (n. 360 *bis*, in alto), il secondo un busto di cappuccino (n. 383 *bis*). Ambedue sembrano d'imitatori. Lo stesso vale per « La guardiana di polli » (n. 393 *bis*) attribuito alla Scuola spagnuola; verosimilmente appartiene pure a un imitatore del Murillo.

Nella Sala XIV si trovano ancora due quadri della Scuola spagnuola: l'uno è il ritratto n. 425, l'altro il tondo con la bella figura d'un piccolo fanciullo attribuita al Murillo, ma appartenente invece alla scuola del Velazquez (n. 470 *bis*).

Sala XVI.

Un curioso quadro, una Processione in Bruxelles detta des pucelles du Sablon, del tempo di Isabella Clara Eugenia, governatrice de' Paesi Bassi, è attribuito ad Antonio Sallaert di Bruxelles (n. 398). A. Sallaert spiegò nel suo tempo una grande operosità.[3] Ma di lui pochissimo si conservò fino a noi. È però inverosimile che egli abbia dipinto il quadro con la processione della nostra Galleria, come pure quello del Museo di Bruxelles.[4]

Lo stimato critico della pittura neerlandese e tedesca, L. Scheibler, ha fatto per questi quadri il nome del raro pittore di Bruxelles, Denys van Alsloot. Esiste un suo quadro nella Pinacoteca di Monaco (n. 678) e libere riproduzioni a Berlino, Bruxelles e Madrid. Lavorò a Bruxelles dal 1600 al 1626. Il nostro quadro è meno interessante dal puro punto di vista artistico che da quello della cultura e dei costumi. Con la sua maniera di dipingere potrebbe passare per precursore di David Teniers il giovane. Il quadro porta il monogramma A. S. (intrecciato).

[1] Se ne trova una copia fra le miniature della Galleria Pitti (n. 180).

[2] Paul Lefort, *La Peinture espagnole.* Paris, 1893.

[3] La sua operosità cade nel periodo dal 1613 al 1648 e forse anche più tardi.

[4] Cf. Woermann, op. cit., III, 480.

Il fiammingo Roland Savery (1576-1639) è assai ben rappresentato con uno dei suoi caratteristici quadri (n. 399), che ci mostra un lussureggiante paesaggio, sul suolo del quale grufolano animali selvaggi, specialmente leoni e tigri, mentre l'aria è ripiena d'ogni sorta d'uccelli. Roland Savery, affine ad Abraham Govaerts,[1] seguace di Jan Breughel, sembra riattaccarsi in parte al Rubens e in parte a Jan Breughel il giovane. Il quadro è degno di nota per il vigore delle sue tinte e la larghezza del procedimento. L'autore ha profondamente studiato la natura degli animali selvaggi. Il quadro è firmato:

ROELANDT SAVERY P.

A un tal Giovanni Jordaens è attribuito un « Faraone sommerso dalle acque ». Noi conosciamo tre Hans Jordaens di Delft, ma a nessuno dei tre s'adatta il dato periodo di vita dal 1616 al 1669. Forse s'intende parlare d'un quarto Hans Jordaens più giovane, che è ricordato nell'« Obreens Archiv », V, pag. 203-205.[2] Il quadro con le sue innumerabili figure finamente disegnate sembra opera d'un seguace dell'indirizzo del Breughel. Il tono verde-chiaro con vivacissime tinte rosse ed azzurre nelle figure è d'un effetto spiacevole. È dipinto su rame.

Sommamente pittorica appare invece la rappresentazione d'una semplice abitazione di contadini, che si appoggia ad alcune antiche ruine, dipinta dal paesista anversese Gaspar de Witte (1624-1681).[3] Il caldo tono rossiccio-bruno del quadro ha infinite gradazioni e sfumature. Il facile e geniale pennelleggiare rende con la sua grassa e pastosa colorazione tutto lo sconquasso e la rovina e dà una nuova vita pittorica alle vecchie mura. Secondo il catalogo, il quadro è segnato col nome del pittore. Gaspar de Witte, benchè fiammingo, sta molto vicino pel colorito alla Scuola olandese. A giudicare da questo quadro egli merita una considerazione maggiore di quella che gli si è finora concessa.

Il n. 405 ci presenta un quadro con alcune figure allegoriche ed ogni sorta d'oggetti alla maniera delle rappresentazioni breughelesche dei quattro elementi. Le figure sono attribuite a Jan van Balen (1611-1654) e a Jan van Kessel (1641-42-1680 e non 1626-1678) tutto il resto.

Di Caspar di Crayer (1554-1669)[4] che subì molto l'influenza del Rubens e, benchè nato ad Anversa, passò quasi tutta la sua vita a Bruxelles, esiste un accompagnamento funebre (n. 406), che fa maggior effetto sullo spettatore per gli splendidi vestimenti di seta dei congiunti, che per l'espressione del dolore. Anche un altro quadro ancora più insignificante, Gesù nel tempio (n. 407), è attribuito al Crayer (?)

A Bartolomeo Spranger è attribuito, come opera originale di sua mano, un freddo e variopinto « Giudizio finale », che in tutto l'essenziale è una copia di Fra Angelico (n. 408)

Il quadro assai ricco di figure, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi (n. 410), potrebbe essere di uno dei numerosi Francken. È attribuito a un Gio. Battista Franck o Francken, che è indicato come figlio di Sebastiano d'Anversa e che deve aver vissuto dal 1599 al 1653. In primo luogo non è conosciuto, per quanto io so, alcun pittore dei Francken col prenome Giovanni Battista, in secondo luogo non c'è neppure alcun Sebastiano Francken di Anversa, ma sì bene un Sebastian Vranx, che vi nacque. Il quadro è dipinto su marmo in una calda tinta bruna, talvolta accesa. La carnagione è rossiccia. Il disegno è poco preciso.

Un paesaggio italiano con pastori è ingiustamente attribuito a Carel du Jardin (n. 412*bis*); invece un paesaggio arcadico con ninfe che si bagnano (n. 412), quadretto di tinte delicate, è a ragione riconosciuto di Cornelius Poelenburgh.

Nel colossale quadro d'architettura col ritratto in grandezza naturale di Carlo I d'Inghilterra, Daniele Mytens (di la Hage) dipinse a colori freschi e splendenti la bellissima figura, mentre Hendrik Steenwick d. J. dipinse il maestoso colonnato con una profonda prospettiva.

[1] Di lui esiste un caratteristico quadro a Brera.

[2] Cf. anche Woermann, op. cit., III, 489.

[3] E non 1621-1670, come dice il catalogo.

[4] E non 1582-1699, come dice il catalogo.

Sulla base d'una colonna si legge (secondo il catalogo): CAROLUS D. G. MAGNAE BRITTANIAE. FRANCIAE ET HIBERNIAE REX FIDEI DEFENSOR AETATIS SUAE 27 ANNO 1627. — AD VIVUM DEP. Mytens P. Regius 1627.

Secondo il Woermann anche il nome dello Steenwyck si trova sul quadro e veramente colla data 1626.

Jan Griffier, nato in Amsterdam nel 1656 (o forse nel 1645) e morto a Londra nel 1718, è rappresentato nella nostra Galleria con una intera serie di caratteristici quadri (quattro di questi sono appesi nel piccolo gabinetto fra le Sale VII e VIII). Essi ritraggono fiumi (n. 459, 585, 563, 570), porti (n. 452), scene di mercato (n. 451) e paesaggi diversi (n. 561, 562). Sono molto buoni e condotti con ingegnosa facilità sull'indirizzo segnato da Herman Saftleven; ma, eccettuato il bel paesaggio invernale con pattinatori (n. 561), non raggiunge completamente il suo ragguardevole quadro della Galleria Torlonia a Roma.[1] Parecchi di questi quadri sono chiaramente firmati: GRIEFFIER, del che tuttavia nel catalogo non si fa alcuna menzione.

Il Griffier è presentemente affatto misconosciuto. Egli è certamente qualche volta noioso, ma in molte delle sue opere maggiori, dipinte con pennello facile e giuocherellante, sfavilla di spirito e di vita e si lascia assai addietro per la freschezza della sua maniera il suo esemplare, Herman Saftleven. Una particolarità del Griffier è questa, ch'egli spessissimo colorisce d'un rosso acceso i rami sottili dei suoi cespugli e dei suoi alberi, così che sembrano rami di corallo. Nei casi di dubbio si può quindi facilmente riconoscerlo.[2]

Anche Herman Saftleven (1610-1685) ci è rappresentato da due delle sue ultime valli con fiumi, dipinte nel suo caratteristico stile (n. 448, 449).[3] Della sua prima maniera (molto più pregevole) esiste nell'Accademia Albertina un magnifico quadro munito d'un monogramma e della data 1646 (Sala I, n. 53).

È di Justus Sustermann il ritratto in grandezza naturale di Vittoria della Rovere, vedova del granduca di Firenze Ferdinando II de' Medici, col proprio figlio Cosimo III (n. 421). Se io non m'inganno, esiste anche a Firenze un ritratto di Vittoria della Rovere dello stesso maestro.

La vecchia coppia maritale di contadini (n. 419) è alla maniera del Brouwer, ma non (come crede il catalogo) del maestro stesso.

Il « ritratto di Rockox, borgomastro di Anversa, e di una sua nipote col proprio figlio Adriano » è, secondo il catalogo, « Studi di teste per i due grandi quadri esistenti ora in Pietroburgo nella Collezione Sergio Strogonoff ». Non mi pare però che le figure rivelino la mano di van Dyck. Sulla lista è nominato, come autore, Pieter Faes.

Non A. F. Baudewyns, ma Baudewyns e Bout sono autori d'un paio di paesaggi con fiumi e popolati da molte figure, caratteristici per tal firma (n. 437, 438); e certamente il Baudewyns del paesaggio è Pieter Bout delle figure.

Al pittore Haarlemese Pieter di Grebber (nato circa il 1600) è attribuito il quadro della Risurrezione di Lazzaro (n. 439 in alto), che ricorda il Rembrandt, ma che tuttavia piace poco. E se il quadro fosse invece ascritto al maestro Leonard Bramer di Delft? Deve portar la data del 1632.

Sono attribuite a Gerhard Terborch due piccole figure (n. 436, 467), ambedue a torto.

Un quadro a tinte delicate, rappresentante lo scacciamento di Agar, è attribuito al Fabritius e, a dir vero, con un punto interrogativo, al Bernardo. Il quadro mostra le tracce dell'influenza del Rembrandt accoppiata ad altre influenze come, per esempio, quella di van der Meer van Delft. Gli effetti di luce, specialmente del sole che cade obliquamente, sono la maggior bellezza del quadro. Si potrebbe adunque pensare a Karel Fabritius, alla cui arte

[1] Adesso nel palazzo Corsini.

[2] Il Griffier è tutt'altro che raro in Italia. Nel Museo civico a Venezia ho trovato due caratteristici paesaggi di lui, nominati Scuola fiamminga.

[3] Nel catalogo sono indicati affatto erroneamente come « allievo » di van Goyen.

tuttavia il quadro arriva appena. Secondo il catalogo il quadro porta il frammento d'una data 163... Se il quadro porta o portò una tal data (io non l'ho potuta scoprire), allora certamente non si avrebbe ragione di parlare del Karel, poichè egli, secondo un'antica fonte, nel 1654, quando per una esplosione di polvere uscì di vita, contava trent'anni e perciò nel 1639 non poteva averne che quindici.

L'interno d'una chiesa gotica popolato di molte figure è giustamente attribuito al pittore anversese P. Neefs.[1] Non è così fino e preciso come sono i quadri di suo padre. Porta la data del 1658.

A Roelof van Vries, nato nel 1631 in Haarlem (chiamato nel catalogo Giovanni Renier di Vries), sono attribuite le seguenti opere: il n. 442, una foresta triste ed oscura simile a quelle del Ruisdael; il n. 461, che ha un carattere più biondeggiante e del resto scostandosi anche gli è forse attribuito ingiustamente; il n. 445 che mostra di nuovo tutta un'altra maniera, ma che gli deve appartenere, perchè è firmato col suo nome: R. Vries F.

Quest'ultimo rappresenta un vecchio castello, rosso, solitario, ombreggiato da verdi alberi, cinto da acque tranquille, tinte in rosso dalla sua immagine. Davanti vi sono alcune barchette d'una ardita e larga fattura. Con grande efficacia e maniera ardita e larga sono dipinte le mura del castello. D'una singolare potenza è pure l'acqua rossa sotto il fosco cielo della sera. Solo nella fattura del fogliame si mostra la connessione coi quadri del Vries alla maniera del Ruisdael.

Una piccola marina è attribuita ad Alberto Cuyp (n. 448 *bis*). Il quadro non mostra la mano del Cuyp, e poi questo maestro, benchè abbia dei magnifici fiumi, non dipinse mai, per quanto io sappia, alcuna vera marina.

Un'altra piccola marina invece può giustamente essere attribuita ad Abraham Storck[2] (n. 449 *bis*). Il mare azzurro-cupo è fresco e mosso; molte navi solcano piacevolmente le onde a gonfie vele.

La mezza figura d'un rabbino, d'una tinta abbastanza fiacca, non appartiene alle migliori opere di F. Bol (n. 450).

N. 453. Una nobile comitiva di dame e gentiluomini a cavallo, che si sono fermati a un fiume per lasciar bere i loro animali. Aperto paesaggio popolato di molte figure. Opera caratteristica del fiammingo Nicolaus van Eyck (1617-1679)[3] che qualche volta sembra un grossolano Wouwerman.

N. 455. Paesaggio ideale delicatamente condotto con semplici tinte azzurro-verdi, dominato completamente dalla maniera di Claude Lorrain. Il quadro è attribuito al pittore anversese « Enrico van Lint, detto Studio ». Secondo il catalogo, è firmato: H. van Lint. F. R. 1726 (poco chiaro). Un pittore però di tal nome mi è sconosciuto. C'è un Peter van Lint d'Anversa, ma la sua maniera appare affatto differente; c'è inoltre un Herman van Lin, detto Stilheid, di Utrecht, che lavorava tra il 1650 e il 1670. Forse si vuol accennare a questo pittore. Finalmente io trovai nel Palazzo Bianco[4] a Genova su due piccoli quadretti (n. 22, 23), dipinti alla maniera di Claude Lorrain ed attribuiti alla Scuola francese, la seguente firma (sul n. 22): HF. van Lin... 1726 (poco chiaro).

Questo van Lin o Lint sarebbe nato in Anversa nel 1684, ed era figlio di Peter van Lint il vecchio (1609-1646). (Vedi Fr. *I van den Branden, Geschiedenes der Antwerpsche schilderschool.* Antw., 1878, pag. 912). Credo di poter indicare questo pittore assai raro (oltre i due quadretti di Genova posso citare soltanto un quadro nella Galleria di Braunschweig e un altro in quella di Weimar)[5] come l'autore del nostro paesaggio ideale. La maniera ed il gusto indicano la stessa mano.

[1] Questo artista però non è nato nel 1601, ma nel 1620. Egli nel 1675 lavorava ancora in Anversa, e perciò non può essere morto nel 1660.

[2] Erroneamente nel catalogo lo si dice nato nel 1640. Lo Storck è nato circa il 1650 in Amsterdam e vi morì probabilmente nel 1710.

[3] Non 1627-1677, come nel catalogo.

[4] Vedi il mio articolo, *Le Gallerie Brignole-Sale De Ferrari in Genova*, pubblicato in questo giornale, 1896.

[5] L. Riegel, *Beitrage zur niederländischen Kunstgeschichte.* Berlin, 1882.

La Galleria possiede nel ritratto d'una vecchia seduta un interessante quadretto del pittore Michiel van Muscher di Rotterdam (1645-1705). Ricorda, nel semplice modo di colorare, il Terborch, e nella cura minuziosa e diligente di tutti i particolari, come pure nel viso raggrinzito e nelle mani, Gerard Dou. Malgrado i numerosi particolari ed una certa secchezza nella condotta, il quadro non manca d'una tal quale grandezza di concezione. È firmato col nome dell'autore (poco chiaro).

Esiste del noto storiografo della pittura olandese, Arnold van Houbraken (1660-1719), una rappresentazione (n. 468) di Diogene che colla lanterna cerca un uomo. Il colorito fiacco ed i tipi insignificanti del quadro studiato ci dimostrano abbastanza che l'artista si trovava in piena decadenza. È firmato: A. Houbraken Fec. 1701. L'eleganza e la coscienziosità della condotta sono ancora da lodare.

Una foresta (n. 439), che si stacca nettamente colle sue tinte oscure dall'atmosfera chiara, è del raro paesista W. Schellinks (1632-1678).[1] Sono degne d'essere osservate le delicate forme del fogliame di alcuni alberi che s'innalzano arditamente nell'aria. Il quadro s'è un po' oscurato.

Ci troviamo di nuovo in piena decadenza col quadro di genere « Piramo e Tisbe » del tardo pittore di Leyden, Carel de Moor (n. 471). La tecnica è accurata, ma liscia, i panneggiamenti di seta sono pieni di manierismo, il colorito in generale è privo d'attrattiva. Il quadro è firmato: Ca[r] di Moor f. 1710.

Un altro pittore tardo, Herman van der Myn (1684-1741), è nel suo azzurro quadro rappresentante la morte di Sofonisba ancor più ammanierato (n. 472). Secondo il catalogo, il quadro (appeso in alto) è firmato.

D'un artista italianizzato, della Scuola bolognese, si trova sotto il n. 470 una grande Sacra Famiglia. Secondo il catalogo il quadro (appeso in alto) è firmato Schifert f. Per quanto io sappia, il nome Schifert non s'incontra altrove.

Cito ancora in questa Sala un quadro con pollame (n. 462) a tinte molto vivaci attribuito a Hondekoeter (?). Una caccia al cinghiale di F. Snyders (n. 417); secondo il catalogo il cacciatore colla lancia sarebbe di Jan Bockhorst (il Bockhorst, detto Lange Jan, dipingeva non di rado le figure nei quadri d'animali dello Snyders). Ci sono di questo quadro molte varianti. Un grande paesaggio autunnale di grande effetto è opera dell'Agricola (n. 454). Il lussurioso giardino d'amore (n. 446) nel quale il pittore brussellese J. H. Lange si dimostra mediocre seguace o copiatore di van Dyck. Un bel busto di giovane, che è forse giustamente attribuito à Ph. Champaigne (n. 493). Infine due bonissimi paesaggi (n. 432, 433) di J. F. van Bloemen (detto Orizzonte).

Sala XV.

In quest'ultima piccola Sala si trovano alcuni quadri della Scuola francese, ma nessuno è di straordinaria importanza.

I paesaggi (n. 483 e 478), attribuiti a Claude Lorrain, godono d'una certa fama e sono universalmente considerati come opere genuine. Al mio occhio però non appariscono che come imitazioni o copie dai grandi paesisti.

Il grande combattimento di cavalieri, scorrevolmente dipinto (n. 481), è davvero un quadro genuino del Bourguignon; non appartiene però, col suo pesante colorito rossiccio, alle sue opere migliori.

Il grande quadro, rappresentante S. Margherita con due angioletti che scendon volando ed il dragone ai suoi piedi (n. 482), è attribuito a Nicolas Poussin. È soltanto un lavoro di scuola.

[1] Nel catalogo: D. Schellingks, 1635-1701. Lo Schellingks era pure conosciuto come poeta.

Appartiene a Sebastian Bourdon (1616-1671) la Strage degli innocenti (n. 497) d'una scoraggiante bruttezza.

Il ritratto di Luigi XV giovane per mano di Carlo van Loo, benchè condotto debolmente, è tuttavia una splendida figura (n. 474).[1]

Noto ancora alcuni buoni ritratti di Pierre Mignard (n. 496), di Subleyras (n. 854), di C. A. Coypel (due pastelli rappresentanti Carlo van Loo e sua moglie, n. 846, 847), infine un piccolo busto del cardinale conte Senancourt, attribuito prima all'Holbein, ma ora, con miglior cognizione di causa, assegnato alla vecchia Scuola francese (n. 506).

Per mezzo di una comunicazione del direttore della R. Pinacoteca di Torino, conte Al. Vesme, apprendo che s'inizierà ora un riordinamento della Galleria, onde tosto un nuovo catalogo scientifico del direttore sostituirà quello da me molte volte criticato, non redatto dal direttore presente.

Sono debitore all'illustre signor direttore, fra le altre, di queste notizie:

Il quadro di Gir. Giovenone, n. 43, non è al suo parere il più antico quadro a noi noto, come il Morelli afferma.

Il quadro di Fr. Francia, n. 101, non è, come il Venturi (*Archivio storico dell'Arte,* III, 93) e il Bode (*Il Cicerone,* ed. VI, 614) pensano, del 1515, ma, secondo il suo modo di vedere, del 1512.

Noto inoltre che nella prima parte di questo mio scritto il soggetto del piccolo quadro di Guido Reni nella Sala X, n. 236, è, per equivoco, erroneamente riferito. Rappresenta « Putti che lottano ».

EMIL JACOBSEN.

[1] Del figlio di Carlo, il raro Jules-César-Denis van Loo si trovano qui alcuni paesaggi (n. 500, 502, 504). Sulla famiglia van Loo vedi l'interessante articolo del conte A. VESME nell'*Archivio storico dell'Arte,* 1893.

LA CHIESA E IL CONVENTO DI SAN GIOVANNI IN MONTE

A BOLOGNA

La chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna, già dei Canonici Lateranensi, era nota fin qui agli studiosi dell'arte quasi esclusivamente pel fatto di conservare due importanti produzioni dell'arte ferrarese: il quadro di Lorenzo Costa, rappresentante la Vergine in trono coi santi Agostino, Possidonio, Giovanni e Francesco, e la grande vetrata rotonda sulla porta, di Francesco del Cossa. Tuttavia la storia della costruzione della chiesa e dell'annesso convento, ridotto a carceri, non manca d'interesse e merita di essere ricordata su testimonianze più attendibili di quelle su cui fu ripetuta fino ad ora. L'importanza architettonica dell'edifizio e le sue tracce dei diversi periodi artistici ci hanno consigliato a richiamarvi sopra l'attenzione: ne imprendiamo tanto più volentieri l'illustrazione in quanto che le abbondanti notizie che ci fu dato raccogliere nell'archivio del soppresso convento dei Lateranensi ci permettono di seguire le vicende della fabbrica e di spiegare alcuni strani accoppiamenti architettonici nell'edifizio.

L'origine di questa chiesa è antichissima.

La tradizione prima racconta che la piccola altura sulla quale sorge la chiesa sarebbe stata fatta da S. Petronio con terra tolta dalle parti circostanti, per innalzare un tempio in posizione migliore delle basse località dei dintorni. Per certi scavi praticati nella chiesa si trovò a poca profondità uno strato di tufo, che prova che il piccolo colle è in gran parte naturale. La tradizione nacque forse dal fatto che il colle dovette essere ampliato per la costruzione del convento e degli annessi e della parte anteriore della chiesa, come può vedersi tuttora nelle sostruzioni. Nei primi documenti, e qualche volta anche modernamente, il luogo vien detto di Monte Oliveto, in omaggio al simbolismo religioso pel quale la chiesa di Santo Stefano veniva chiamata Gerusalemme.

La prima menzione della chiesa di S. Giovanni in Monte è del 1060 in un documento dell'Archivio di S. Stefano; altre sono del secolo successivo: l'archivio da cui riassumiamo la nostra storia è infatti antico e ricchissimo e si conserva nell'Archivio di Stato di Bologna, Sezione Demaniale. Nel principio del XII secolo la chiesa e il cimitero di S. Giovanni erano tenuti dai Canonici di S. Vittore. Enrico, vescovo di Bologna, e Gualtieri, arcivescovo di Ravenna, confermavano le costituzioni e i privilegi della Congregazione dei Canonici di S. Vittore e di S. Giovanni in Monte mentre era priore Alberius, che fu poi vescovo di Reggio.

Nel 1162, 22 agosto, un Accarisio, figlio di Lamberto da Corte, vendeva a D. Bona, canonico di S. Vittore, tutti i suoi possedimenti sul poggio di S. Giovanni in Monte con

accesso sulla via pubblica. Il compratore agiva per conto dell'imperatore Federico che forse voleva farne dono ai Padri o fabbricare un forte su quell'altura. Il documento ricorda che quel terreno confinava a mattina colla via che conduceva alla chiesa e colla chiesa stessa, a sera e a settentrione colla pubblica via, a mezzogiorno col fossato della città.

Il 5 marzo 1178 il Comune e il popolo di Bologna dichiaravano ritenere sotto la loro protezione le due chiese coi loro padri e canonici. Nel 1204 un Giacomo da Bertinoro faceva consacrare nella chiesa di S. Giovanni, e precisamente nel *paradiso,* un altare dedicato al Beato Michele Arcangelo e al Beato Tommaso martire, da Gerardo, vescovo di Bologna, e lo dotava di una vigna. Del secolo XIII le notizie sono più abbondanti, ma ci limiteremo a ricordare i documenti principali per tracciare almeno le grandi linee della storia del luogo. Nel 1221, un Rodolfo, priore del convento annesso alla chiesa, fece fabbricare un nuovo dormitorio pei religiosi: altri documenti frattanto ci assicurano che fin da quel tempo esisteva una grande androna, che dall'interno della chiesa metteva sulla via che girava intorno al monastero, allora circondato in gran parte da orti all'estremo della città, più ristretta assai dell'attuale. Del 24 gennaio 1283 ci resta un decreto dei consoli di Bologna che si obbligavano a visitare in corpo la chiesa nel giorno del patrono e di offrirle 25 lire bolognesi; del 9 giugno 1296 una sentenza del giudice del Vescovo della città che fissa i limiti della parrocchia di S. Giovanni Evangelista o *in Monte.* Nel secolo XIV i religiosi di quel luogo possedevano già molti terreni circostanti al convento e li cedevano in enfiteusi. Per avere altre notizie sui lavori eseguiti dai frati bisogna venire all'anno 1407, in cui le cronache bolognesi parlano di restauri, e al 1440 e 1442, nel qual periodo si ampliò la chiesa, cercando di ridurla somigliante, nell'interno, al gran tempio di S. Petronio, il massimo della città e che anche allora rappresentava la maggior gloria dell'architettura cittadina.[1]

***

Non è difficile rendersi conto della struttura della chiesa del XIII secolo, dagli avanzi notevoli che rimangono tuttora.

L'edificio fu evidentemente costrutto in quello stile romanico di transizione al gotico che da noi proseguì più che altrove. Il passaggio tra l'arte romanica e la ogivale in tutta Italia si svolge più lentamente che in Germania e in Francia, dove, nel Duecento, era già nel suo splendore lo stile archiacuto. Da noi questa lentezza nel passaggio tra l'uno a l'altro stile tornò a vantaggio dell'architettura locale, che si perfezionò e produsse i più mirabili edifizi del medioevo. Quando già all'estero lo stile ogivale era applicato pienamente, in Italia appariva appena qua e là qualche ogiva e qualche dettaglio del grande repertorio tedesco, ma la struttura generale, l'ossatura, per così dire, degli edifizi era sempre l'antica. Fu osservato giustamente che gli Ordini monastici influirono moltissimo sull'applicazione da noi delle nuove forme architettoniche. Quando in Francia l'architettura vescovile e borghese era già diventata ogivale, là pure i vecchi Ordini religiosi cisterciensi e benedettini seguitarono a costruire in istile romanico: in Italia invece (come osservò il sig. Alfonso Rubbiani nella sua preziosa monografia sulla chiesa di S. Francesco in Bologna) l'architettura vescovile perdura bensì romanica, ma l'evoluzione allo stile ogivale è determinata e diffusa dagli Ordini religiosi. A Bologna, mentre si costruiva la chiesa di S. Francesco (cominciata fra il maggio e il giugno del 1246, consacrata nel 1250 e compiuta dieci anni dopo), che par-

[1] Giuseppe Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna,* in 4 vol. Bologna, 1869, vol. II, pag. 244 e seg., e *Miscellanea storico-patria bolognese.* Bologna 1872, pag. 28, 155, 295. V. pure *La parrocchiale di San Giovanni in Monte restaurata ed abbellita nell'anno MDCCCXXIV.* Bologna, Sassi; e O. Mazzoni Toselli, *Memorie risguardanti l'antica chiesa di S. Giovanni in Monte.* Bologna, alla Volpe, 1844, ristretto di notizie storiche con alcuni documenti. Archivio di Stato di Bologna, S. Giovanni in Monte, Istrumenti: *ad ann.*

SAN GIOVANNI IN MONTE, DI BOLOGNA

INTERNO DELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI IN MONTE, DI BOLOGNA

rebbe la prima chiesa costruita in Italia a tre navate in istile ogivale con organismo ad archi rampanti, vigeva in pieno splendore lo stile romanico. Il campanile di S. Pietro, la la torre del Podestà furono edificati circa negli stessi anni da maestro Alberto, ingegnere del Comune e del Capitolo.

La chiesa di S. Giovanni in Monte conserva all'interno nel suo complesso e all'esterno in piccola parte nella facciata e più nella parete posteriore la forma romanica transizionale. Se crediamo ai cronisti bolognesi, la costruzione attuale (che seguì ad una prima del 1221) sarebbe da ascriversi, compreso il campanile, all'anno 1286, per opera di un Rodolfo, canonico regolare lateranense. La struttura è a tre navate con cappelle laterali dalle volte a crociera; in origine la chiesa era molto più corta, e forse della prima costruzione sono i due piloni che rimangono in principio, verso l'ingresso: ivi era pure l'altare che fu tolto di lì nel principio di questo secolo. La chiesa fu allungata e l'abside originale, sotto l'antica cuspide che rimane, fu portato più addietro nei lavori del secolo XV, di cui parleremo.

Due file di pilastri ottagonali reggono la volta a costoloni della navata principale e dividono la chiesa in tre navate; nei muri laterali si aprono tante cappelle ad arco acuto del periodo 1440-1442; una serie di finestrelle tonde aperte sopra gli archi tondi delle campate maggiori illuminano la chiesa: furono riaperte recentemente sulle tracce originali, in luogo delle barocche precedenti.

All'esterno la facciata sembrava formata in modo da rivelare esattamente (come portava l'uso dell'architettura romanica) la struttura interna. Nel mezzo la grande cuspide a spiovente, ai lati, più in basso, due ali dai tetti a spiovente delle navate laterali: al sommo una croce in maiolica incastonata nel muro, più in basso un rosone e lateralmente due finestre oblunghe che insieme alla croce rimangono tuttora.

La porta pare fosse sul tipo di S. Giacomo, a strombo, ornata di fasci di colonnette sostenenti molteplici cordonature e, in basso, dei due leoni, quasi indispensabili alle chiese importanti del tempo, che reggevano sul dorso le colonne più sporgenti e più grosse. Di questi due leoni ci vien ricordato che erano tuttora sulla facciata nel 1501: probabilmente quindi i lavori del secolo XV si limitarono alla parte superiore della facciata stessa. Solamente sullo scorcio del Cinquecento fu costrutto l'attuale infelice pronao e tolti allora i leoni. La parete posteriore della chiesa è quasi intatta nella metà superiore; la cuspide che limita il muro è anche qui ornata di una grande croce incastonata nel muro, di una decorazione di coronamento in terra cotta sotto il tetto, di un rosone (in seguito ai lavori del Cinquecento rifatto) e di due finestrelle ad arco tondo. Mancano le lesene che rinforzano invece la costruzione in S. Giacomo [1] e andò perduta la parte inferiore absidale, causa le aggiunte di moderni edifizi tutt'intorno. Elegantissimo è il campanile rosseggiante al sole con le sue terrecotte. È rinforzato di lesene che salgono fino al tetto, e tagliato trasversalmente da parecchie fascie ornate di archetti, che lo dividono in più piani. In alto, sotto un grande arco tondo, si aprono due finestre a tutto sesto sormontate da un occhio e divise da una colonna di marmo.

Ed ora veniamo alle aggiunte all'edifizio fatte nel Quattrocento.

Della metà del secolo XV le cronache e i documenti d'archivio ricordano parziali ricostruzioni nella chiesa. Nel 1442, crescendo il numero dei fedeli che frequentavano i divini offizi e aumentando anche il numero e l'importanza dei religiosi del convento, si pensò ad allungare il tempio e il monastero.

Architetto di questi lavori fu un maestro Cristoforo, probabilmente una persona sola col Cristoforo di Zanino o Zanetino, dal quale Gaspare Nadi, architetto e cronista ben noto, apprese il mestiere. Maestro Cristoforo lavorò nel convento per una diecina d'anni, e i libri d'amministrazione ricordano parecchi pagamenti in suo favore. [2] Con lui lavorò Domenico

[1] F. Malaguzzi-Valeri, *La chiesa e il portico di S. Giacomo in Bologna* (*Archivio storico dell'Arte*. Roma, anno VII, fasc. 5°).

[2] Archivio cit., 111/1452, c. 22 r., c. 50 v., c. 78 v., ecc.

di Tommaso, che trovammo addetto alla grande fabbrica del convento degli Olivetani di S. Michele in Bosco, che appunto allora andava sorgendo presso Bologna; con questi due è ricordato finalmente Baldassarre da Varignana, tagliapietre, che, quando i nuovi lavori erano già ultimati, nel 1456, veniva pagato per aver eseguito l'altar maggiore in pietra e cinque capitelli. L'abside quadrata fu portata indietro, dove trovasi presentemente: però all'esterno la parte cuspidale della parete rimase intatta, come vedemmo.

Nonostante le offerte numerose dei fedeli, i nuovi lavori proseguivano lentamente. Ne abbiamo una prova anche dal fatto di trovare che solamente nel 1473 si provvide a costrurre la nuova facciata della chiesa che in parte rimane tuttora. Ne fu dato il lavoro a maestro Domenico di Obizzo Berardi da Carpi, che nel documento che abbiamo sott'occhio è chiamato *pittore,* il che ci persuade una volta di più della grande versatilità degli artisti italiani nel rinascimento.

Egli aveva già presentato il modello che si obbligava ad attuare: nel contratto è detto che la nuova facciata doveva essere ornata di quattro figure, due in piedi nei cantoni e due entro tondi, a sedere, di colonne, di fregi in terracotta e di un'aquila in rilievo sulla porta: in ricompensa il Berardi avrebbe ricevuto dai Canonici cent'ottanta lire di moneta bolognese e alloggio, frumento e dieci *castellate* d'uva.[1] Il fatto di non trovare sulla facciata della chiesa le figure e le colonne di cui parla il contratto farebbe già supporre che l'artista avesse o tralasciato il suo lavoro o, più probabilmente, lo avesse modificato, adattando le linee architettoniche del XIII secolo ai nuovi gusti fin dove era possibile, se un documento non ci assicurasse che infatti l'artista sospese il suo lavoro. Ne è risultata infatti una facciata che mostra palesi le modificazioni fatte sullo scorcio del Quattrocento, senza però togliere al complesso il suo stile romanico.

Il frontone antico sul frontispizio fu ridotto a semicerchio: vi furono addossati due archi di circolo ai lati, in corrispondenza alle navate inferiori; le finestrelle oblunghe, a strombo, furono conservate, ma decorate con fregi in terra cotta, come l'occhio nel mezzo; la croce in maiolica fu lasciata o rifatta sulle tracce precedenti, e sulla porta fu posta un'aquila in terracotta, emblema del patrono della chiesa, S. Giovanni Evangelista, che rimane tuttora.

Quest'aquila fu eseguita da Niccolò da Puglia, detto *dall'Arca,* dopo aver costrutta la meravigliosa cimasa marmorea sulla tomba o *arca* di S. Domenico in Bologna. L'artista eseguì il lavoro probabilmente per commissione dell'architetto ricordato; appunto in quel tempo Niccolò lavorava nella chiesa dei Predicatori; nonostante i parecchi lavori, fu sollecito a modellare l'aquila per la chiesa di S. Giovanni in Monte.

Dal Masini l'aquila in questione fu attribuita ad Alfonso Lombardi; ma avrebbe dovuto bastare, per evitare l'errore, una semplice occhiata a questo lavoro, di forte modellatura, per scorgere subito le parole *Nicolaus fecit* incise sul tronco, fra gli artigli dell'uccello. Quando, sullo scorcio del Cinquecento, la porta fu rifatta, l'aquila fu rispettata e rimessa a posto.

Nel principio del Cinquecento, e precisamente nel 1517, l'architetto Arduino Ariguzzi (allora addetto alla fabbrica di S. Petronio, della quale lasciò pure un modello in legno) veniva chiamato dai Canonici Lateranensi per restaurare l'attuale presbitero e per fabbricare la cupola. È noto che allo stesso architetto devesi anche la costruzione della cappella che racchiuse il noto quadro di Raffaello, la *S. Cecilia.*

La leggenda racconta che la Beata Elena Duglioli, moglie di Benedetto Dall'Olio, notaio bolognese, avesse avuto un giorno per ispirazione divina l'ordine di far costrurre nella chiesa dei Lateranensi una cappella in onore di S. Cecilia. Antonio Pucci, suo parente, fu incaricato di trattare per la costruzione, e suo zio, Lorenzo Pucci, trattò con Raffaello pel quadro da porsi sull'altare.[2] La cappella, architettata dall'Ariguzzi, fu finita nel 1514, e in un foglio volante dell'Archivio di S. Giovanni trovammo che Raffaello ricevette in com-

[1] V. doc. I. pag. 233.

[2] Cavalcaselle e Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere,* vol. III.

penso mille scudi d'oro. Due anni dopo, la Duglioli faceva una ricca dotazione alla cappella da lei fondata, la quale conserva in complesso la sua struttura originale, coi pilastri ricchi di eleganti capitelli incastrati nel muro.

Per completare la storia dell'architettura della chiesa dei Lateranensi, non ci rimane che ricordare la ricostruzione della porta intorno al 1589, come rileviamo da una lista dei prezzi dei lavori in macigno, che porta la data 28 marzo di quell'anno, firmata dall'architetto Niccolò Donati.

Questi eresse innanzi alla porta l'attuale pronao, rialzato da una scalinata, che stona non poco col partito architettonico dominante; la spesa totale pel lavoro ascese a lire 980.[1]

*
* *

Nell'interno della chiesa le più antiche decorazioni di cui rimangano tracce o documenti risalgono al principio del Quattrocento. Ricorderemo tra le prime alcune buone pitture (un S. Sebastiano e una Madonna col Bambino) sui due grandi pilastri che sostengono l'arco del presbiterio, rovinate però da cattivi restauri; altre negli altri pilastri furono scoperte recentemente, e sembrano appartenere alla serie dei santi dipinti da Giacomo Francia, come ricorda il Malvasia. Dietro l'altar maggiore trovasi un quadro con la Vergine, il Padre Eterno e vari santi, del Costa, dipinto meno geniale dell'altro dello stesso pittore nella settima cappella; la cornice che lo racchiude è modesta. Non sappiamo notizia invece di una grande e ricca ancona di cui troviamo cenno fra le carte del convento di S. Giovanni. Con atto ultimo agosto 1500 i celebri intagliatori Giacomo, Niccolò, Taddeo, Biagio, figli di Agostino de Marchi da Crema, abitanti da tempo in Bologna, si obbligavano ad intagliare un'ancona per l'altar maggiore, con candelabri, fogliami, colonne, fregi, dietro ricompensa di 60 ducati.

Rimangono invece nella chiesa di S. Giovanni in Monte, gli stalli del coro, di cui vogliamo dire due parole. Da una ricevuta tra le liste di operai rileviamo che ne fu autore Paolo Sacca, che li eseguì intorno al 1525, e che fu pagato pienamente del suo paziente lavoro solamente il 18 febbraio 1527. Sono composti di due ordini di scanni che girano a semicerchio dietro l'altar maggiore. La fila minore è ornata di semplici bracciali tra sedia e sedia; la fila superiore dei seggi destinati ai Canonici, divisi da bracciali sporgenti, lavorati a fogliami a bassorilievo, è formata di una serie di arcate divise da pilastrini che terminano in alto con le mensole reggenti la cornice, che gira tutt'intorno; in basso i pilastrini poggiano sui bracciali. Ogni stallo ha nello specchio dello schienale dei graziosi intarsî rappresentanti monumenti, edifizi fantastici merlati, istrumenti musicali, motivi geometrici, il tutto eseguito con una virtuosità che palesa l'artista vecchio del mestiere. Nell'insieme e nel motivo del disegno questi stalli ricordano non poco quelli delle chiese di S. Prospero a Reggio Emilia, eseguiti dai fratelli Mantelli nel 1546. Sugli scanni del coro di S. Giovanni poggiano quattordici busti, dodici dei quali, gli Apostoli, attribuiti ad Alfonso Lombardi, e i due Evangelisti (1716) di frate Ubaldo Farina.

L'altar maggiore fu costruito nel 1603 dai Grillenzoni, muratori; la parte decorativa fu affidata a un maestro Giovanni Battista, scultore; Giulio Morina, noto decoratore, dipinse due figure di santi, e Paolo Zagnoni intagliò un'ancona, che in seguito fu tolta di là.

Anche di questi lavori, intorno ai quali non occorre fermarci troppo, abbondano le liste di spese degli operai e le notizie nell'archivio del convento.

[1] V. doc. IV.

*
* *

Ed ora ricordiamo la storia artistica dell'edificio vicino alla chiesa.

Le prime notizie sulla costruzione dell'attuale convento dei Canonici Lateranensi, che si stende a mezzogiorno della chiesa, rimontano al 1543. Dell'antichissimo edifizio che dovette servire ai religiosi del secolo XIII e XIV non rimane traccia alcuna, essendo stato soggetto a ricostruzioni pei molti ampliamenti derivanti dalle nuove esigenze di comodità e di eleganza, che furono uno dei frutti del Rinascimento.

L'architetto a cui i monaci di S. Giovanni in Monte affidarono l'incarico di ricostruire il grande edifizio fu Antonio Morandi, bolognese, più conosciuto sotto il nome di *Terribilia*. Questo artista attivissimo fu tra i primi che nella sua città la ruppero definitivamente con la ripetizione delle antiche forme architettoniche locali, in cui non sempre l'abbondanza delle decorazioni in terra cotta era riuscita a mascherare la povertà delle linee.

Antonio Morandi è troppo spesso confuso con suo nipote Francesco, pure chiamato *Terribilia,* nome che, per un uso comune di quel tempo, fu adottato da tutti i membri di quella famiglia. A Francesco devesi il disegno del palazzo dell'Archiginnasio (1562) e di parecchi palazzi privati sparsi per la città. Dai documenti che abbiamo sott'occhio ve n'è abbastanza per distinguere le persone e le opere dei due artisti omonimi che abbiamo ricordato. Infatti Antonio Morandi (e non Marani come pei biografi) morì nel 1568: fu famoso ai suoi tempi, tantochè nel 1549 fu eletto ingegnere della fabbrica di S. Petronio, in luogo del Vignola: a lui noi ascriveremmo la maggior parte degli edifizi bolognesi della prima metà del Cinquecento che fin qui erano ascritti genericamente al nipote. Questi, Francesco, visse molto tempo ancora dopo la morte dello zio, perchè morì nel 1603. Di un terzo *Terribilia,* Giovanni, fratello di Francesco, trovammo menzione nelle carte dei Lateranensi e nei libri di spese delle fabbriche di S. Petronio e di S. Michele in Bosco.

Fu nei lavori di S. Giovanni in Monte che Francesco incominciò la sua carriera: in un atto dell'Archivio giudiziario è detto infatti che là, all'età di dodici anni, lavorò in compagnia dello zio Antonio.

La prima convenzione tra il priore dei Lateranensi e Antonio Morandi, per la ricostruzione del convento, porta la data 21 maggio 1543. L'architetto si obbligava ad erigere un grande refettorio con soffitto a vòlta e con *lavabo,* e innalzare un primo chiostro, il tutto per la mercede di mille lire bolognesi, pensando però il convento a tutte le spese pel lavoro. Con un secondo contratto del 14 febbraio 1544 l'architetto si impegnava a trasformare il vecchio edifizio fabbricandovi un dormitorio, un secondo chiostro, due scaloni, un andito a lunette, un *lavabo* nella sagrestia, una loggetta nella chiesa per l'organo. Il foglio è talmente abraso, che non vi si legge la somma che i Canonici promettevano in corrispettivo, nè le altre modalità: solamente risulta che furono testimoni all'atto un maestro Frediano e un maestro Giovanni Battista, scultori, che forse aiutarono poi l'artista per le parti decorative nel lungo lavoro. Da un terzo contratto del 25 aprile 1544 risulta finalmente che il nostro architetto aveva subito incominciato su larga scala i lavori e prometteva finirli secondo il disegno presentato, aggiungendovi alcune parti accessorie di muratura, oltre una loggia verso la chiesa, certi pilastri di sostegno (forse nel secondo chiostro), la porta del coro, ecc. Per questi ultimi lavori il *Terribilia* avrebbe ricevuto 750 lire: questa volta anzi i monaci, persuasi che l'artista manterrebbe la parola data (cosa non troppo comune in quel tempo), gli anticipavano trecento lire « acciò possa lavorare allegramente »; a quest'ultimo atto erano presenti un Bernardo muratore e un Francesco, cognato di Antonio. Come gli altri, anche questo documento è sottoscritto dall'artista.[1] All'ultimo contratto segue una ricevuta delle varie partite di danaro che l'artista andava riscotendo mentre il lavoro

[1] V. doc. II e III.

proseguiva. Fu probabilmente per sollecitare il lavoro che nell'aprile del 1545 un maestro Floriano Bargellesi, tagliapietre, s'impegnava a finire la facciata del secondo chiostro verso il refettorio. Quando il lavoro della grande costruzione era già a buon punto, il *Terribilia* costrusse presso il refettorio una cappella dedicata a S. Agostino, che rimane tuttora. Unite a queste carte, sulle quali abbiamo tracciato il nostro cenno storico, trovammo liste d'operai, preventivi e fatture che sarebbe troppo lungo enumerare.

*
* *

Della grande costruzione innalzata dal *Terribilia* rimane la maggior parte. Da un vestibolo ricco di decorazioni e di grandi porte dagli architravi carichi di ornamenti, di busti, e di emblemi classici di moda in quel periodo, il visitatore entra in un primo chiostro ridotto, come il secondo, a cortile, quando, per le esigenze del nuovo uso di carceri cui è destinato l'edifizio, si chiusero i porticati per ricavarne altre stanze. Il primo chiostro è a due ordini di logge chiuse, riunite fra loro da pilastri che arrivano fino al sommo: nell'ordine superiore gira una fila di finestre eleganti, cogli stipiti a colonne doriche.

Il secondo chiostro è separato dal primo da semplici corridoi ridotti recentemente a stanze, ed è molto più ricco dell'altro: rappresenta certamente uno dei più begli esempi dell'architettura di quel tempo, che se ebbe il torto di seguire troppo rigorosamente i precetti di Vitruvio, dando spesso prova d'impotenza creatrice, come notava il Viollet-le-Duc, in compenso, quando potè svilupparsi in grande spazio e da artisti di larghe vedute, fu la più grandiosa tra quelle di cui ci siano rimasti prodotti. Il grande chiostro di S. Giovanni in Monte è composto di due ordini di logge che girano tutto intorno: il portico del piano terreno è a grandi archi a pieno centro, divisi da colonne d'ordine dorico: nel secondo ordine, sopra ognuno degli archi del pianterreno, si aprono due archi con colonne ioniche: nel terzo ordine finalmente gira all'intorno una serie di finestre decorate di colonne d'ordine corinzio, sostenenti un architrave e un timpano. Nel mezzo del chiostro sorge la cisterna, che fu però aggiunta dopo la costruzione del *Terribilia*. Il chiostro è un po' danneggiato dal tempo e dall'uso a cui tutto il fabbricato fu destinato: molte arcate son chiuse e nell'elegante severità dell'insieme stonano non poco quelle pesanti baracche di legno sporgenti qua e là dalle finestre che corrispondono alle prigioni; sarebbe quindi desiderabile che almeno si togliessero queste e alcune altre superfetazioni che danneggiano il partito architettonico. Intorno al cortile, superiormente, girano le antiche celle dei monaci, in parte ancora intatte, colle vòlte a lunette e comunicanti fra loro con grandi corridoi, secondo l'uso claustrale. Al pian terreno, sotto un lato del portico, rimane l'antico refettorio, stato malauguratamente diviso in due quando il palazzo fu destinato a carceri: è costrutto a lunette e nell'unica parete rimasta intatta dalle scialbature e dagli intonachi si stende, in alto, un grandioso affresco popolatissimo di figure e che sembra raffigurare le Nozze di Cana, se troppi strati di polvere e la pochissima luce che entra dalle finestrelle cariche di inferriate non ci avessero tolto di esaminare la pittura comodamente, come avremmo voluto. L'esame sarebbe stato tanto più necessario inquantochè nè le carte del convento, nè le guide di Bologna fanno cenno di questa composizione. Presso il refettorio rimane ancora il *lavabo,* che però non dev'essere quello di cui parla il contratto coll'artista, ma un altro, costrutto nel 1570 da Giacomo Terzi, tagliapietre bolognese, come ricorda un nuovo documento. È noto che anche nel secolo XVI questi *lavabo* erano frequenti nei monasteri e che lo scultore li ornava fantasticamente, secondo gli dettava il gusto particolare. Dietro il refettorio si apre una cappelletta, probabilmente la stessa dedicata a S. Agostino, ricordata nei documenti e costrutta dal *Terribilia.* Vi si accede ora per una porticella praticata presso la grande porta di macigno ora chiusa: non conserva che due grandi sfondi di altare, a motivo architettonico, con colonne e architravi ionici, cui sovrastano decorazioni in gesso, medaglioni, putti e la figura del Padre Eterno. Quasi tutto l'antico convento coi suoi chiostri, lo scalone, le stanze superiori,

conserva dunque nella massima parte il concetto architettonico della metà del Cinquecento. Fu rifatta invece la parte esterna recentemente e presenta apparenza volgare. Non tutte però le aggiunte e le superfetazioni sono recenti: alcune risalgono al XVII secolo. Per limitarci a quelle di cui trovammo notizia fra le carte del convento, ricorderemo le seguenti. Nel 1603 l'architetto G. Battista Grillenzoni adattò alcune porte all'edificio, costrusse una scala, aggiunse alcune stanze; nel 1606 si ricostrusse parte del chiostro minore, forse nel basso, che discorda, infatti, nel disegno pesante, col rimanente; nel 1625 si lavorava di nuovo intorno a un chiostro, forse il maggiore: vi si rifaceva il tetto, il cornicione e alcune finestre, e si accomodava il refettorio nel quale si posero le spalliere intagliate da un Raimondo Maladra colla spesa di L. 110,18; nel 1627 si costruivano alcune stanze annesse alla sagrestia, e si arricchiva la chiesa di arredi sacri.[1]

Abbiamo voluto ricordare anche le ultime vicende della costruzione del convento dei Lateranensi, perchè anche questi prodotti di un'arte tarda e qualche volta compassata, benchè erudita, meritano attenzione per l'esame generale dello svolgimento dell'architettura da noi: a Bologna specialmente, in cui anche il Seicento non fu così barocca sbrigliatezza, come altrove, nemmeno in architettura, per l'influsso che anche questo ramo dell'arte risentì dalla pittura, che la scuola dei Caracci aveva ridotto entro i limiti del ragionevole e del geniale.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

[1] Nell'Archivio dei Canonici Lateranensi sono abbondanti le notizie sugli arredi di cui era ricco l'Ordine. Nel volume *Obblighi del convento* sono riportate le notizie di tutti gli altari coll'enumerazione dei legati o *doti* per ciascuno di essi. Seguono, nelle pagine successive, le descrizioni di tutte le case e le chiese dipendenti dai Canonici e delle più considerevoli della campagna bolognese; vi sono i disegni, importanti per la storia dell'architettura, sia religiosa che civile, del secolo XVI in Italia. Come tutti i principali Ordini monastici di quel tempo, anche quello dei Lateranensi era ricchissimo. Basterebbe dare un'occhiata alle interminabili enumerazioni di terre e di beni posseduti da essi nel libro suaccennato per persuadersene.

Finiamo con un inventario degli arredi sacri di sagrestia riportato a c. 120 di detto codice: porta la data 13 agosto 1615, e benchè quasi tutti gli oggetti ricordativi e che arricchivano la chiesa di S. Giovanni in Monte siano andati dispersi o perduti nelle successive spogliazioni e all'epoca delle soppressioni delle corporazioni religiose, non manca d'interesse e completa la storia artistica della chiesa.

L'inventario ricorda una croce d'argento, un turibolo d'argento, quattro bacili d'argento con ampolle, i candelieri d'argento, undici calici con patene, pure d'argento, e sette di rame, parte *antichi* e parte *moderni,* una custodia d'argento pel Sacramento, un tabernacolo, una *pace* con bassorilievo d'argento rappresentante una Pietà, un'altra *pace* di rame dorato, un Bambino di alabastro fatto da un frate, Giov. Angelo, che fece l'altar grande, un altro Bambino di terra cotta, moltissimi candelabri d'ottone; passando alle stoffe, due pallî da altare di velluto nero ricamato con l'arme degli Angelelli, un altro collo stemma Bovi, un terzo collo stemma Grati, tre baldacchini *di tela d'oro,* di corame e di raso turchino per l'altar maggiore, cinque piviali di damasco, altri quattordici piviali di velluto, broccato e damasco, cogli stemmi dei committenti, tre paramenti di damasco e di velluto per la messa grande, altri nove paramenti di diversi colori, moltissime pianete con stemmi e altre quarantacinque pianete assortite a vari colori con frange d'oro e d'argento; quarantaquattro altri pallî da altare in varie stoffe con frange, stemmi e figure, e una quantità grandissima di tovaglie per altari, panni, cotte, veliere, tappeti, cuscini, borse per calici, ecc., ecc.

È a deplorarsi davvero che tanto corredo di oggetti artistici, che arricchivano quasi tutte le chiese d'Italia, sia andato perduto, con grave danno dell'arte.

È noto che da noi gli oggetti sacri del Quattrocento e Cinquecento (e per le stoffe, del Seicento) rappresentavano il meglio in fatto di scultura, oreficeria, smalto, ricamo, ecc.; il Burckhardt ce ne ha dato un inventario preziosissimo, e per quanto riguarda Bologna, il museo di S. Petronio, recentemente ordinato e aperto agli studiosi, ci dà un'idea della ricchezza stragrande e dell'importanza artistica di questi corredi sacri delle nostre chiese.

NUOVI DOCUMENTI

La chiesa

e il convento di San Giovanni in Monte a Bologna. [1]

I.

1474. M.ro Domenico Obizzo Berardi, pittore, costruisce la facciata di S. Giovanni in Monte a Bologna.

Cum hoc sit quod alias videlicet de Mense Julii anni proximi elapsi Magister Dominicus de Opeciis de Carpo pictor fecit quedam pacta et conventiones promissiones et obligationes cum venerabilibus Dominis Prioris, et Canonicis Monasterii Sancti Johannis in Monte sub infrascripto tenore, videlicet:

1474. Die 20 Julij.

Maestro Domenico da Oppizzo Berardi da Carpo depintore, habitatore a Bologna volendo condurse a fare la faciata de la Chiesa de San Johanne in Monte da Bologna secundo ha designato in un modulo fatto in dissegno de sua mane el quale è appresso el convento de frati di detta Chiesa promette al venerabile Padre Don Celso da Verona priore, sè e suoi beni ed eredi obbligando, fare comenziare stabilire e finire detta fazada secundo detto dissegno e modolo sotto scripto de mia propria mano cum quilli lavori de preda cotta gettata cum cornise figure e columne afresate, frixi secundo dicto dissegno nel quale lavoriero promette per patto porre quattro figure; doe a sedere, e doe in piè, cioè doe in li tundi a sedere, e doe dritte su li cantoni e una aquila de relivo nel frontespicio e condurre li bassamenti cornise e fregi colonna cum debita mesura ed ordine laudabilmente ad arbitrio de bono maestro in tutto e per tutto secundo ditto dissegno. In terminando detto lavoro averse a fare dalla sommità della porta in suso, el quale lavoro promette in ogni sua parte migliorare più che abbia in detto dissegno e quello migliorare debbia procedere, e passare di consentimento di detti frati e debbia detto lavoro e nostro (*sic*) al quale maestro promette detto Priore in nome del detto Convento darli comodità della stanzia habile acciò, e le legne occorrenti al nostro detto lavoro, mezza soma de frumento e X castellate d'uva per quello tempo che si eserciterà a tale lavoriero dichiarando che per ridurre tale opera a meglio di detto dissegno non s'intenda averse accrescere promessa al detto Maestro più che se sia in la infrascripta conventione e che el ditto Maestro debbia stare presente a porre tale lavoro in opera, e con li avisi e consigli fare che tale opera se ponga in opera laudabilmente. Al quale lavoro promette Maestro avere finito per spazio de un anno proximo e detto lavoro riuscire laudabilmente ad arbitrio de bono omo cum tale attitudine e modo che detto lavoro possa resistere perpetuamente alli ghiacci e aque essendo lavoro de preda cotta, e dette cornisi e lavori fare ligare cun lo muro della facciata in modo che staga forte, e che dopo che sia condutto detto lavoro cotto a detta chiesa sia in arbitrio del Maestro Muratore che avrà a torre tale lavoro in opera mettere da parte tutto quello che non li paresse sufficientemente cotto o vero che fusse rotto al indizio del quale muratore promettono le dette parti stare contenti el quale lavoro male cotto o rotto debbia detto Maestro rifare a sue spese ben cotto come è detto; e promette detto Priore a spese di detto convento condurre detto lavoro cotto per detta Chiesa, al carregare del quale lavoro debbia, e così promette essere presente a quello fare car-

[1] Vedi articolo, a pag. 222.

regare a modo ed a consiglio del detto Maestro, acciò che se alcuna cosa se rompesse, si rompa a danno del detto Maestro senza preiudizio di detto convento, dichiarando ogni lavoro rotto, o male cotto rimanga alla Chiesa tale pagamento.

E dall'altra parte el detto Priore in nome del detto Convento promette dare al detto Maestro per suo servizio lire cento ottanta de moneta corrente in questo modo, che dopo che detto Maestro avrà comenzato detto lavoro continuando detto lavoro, il qual lavoro debbia comenzare al presente, e continuare senza intervallo dargli ed avergli dato infine a Natale prossimo lire XXV comenzando al presente darli tre ducati, e da Natale prossimo infino a Pasqua dargli, e averli dato altre lire XXV, continuandose detto lavoro, tuttavia come è ditto. E dopo che el detto lavoro serà fornito laudabilmente cun le qualità dette de sopra dargli lire 50, e dopo dal detto fornito a sei mesi el suo resto che sono lire 80.

El qual Maestro promette inanzi tratto dare al detto Priore idonea e sufficiente sigurtà el quale si debbia una insieme con lo ditto Maestro obligarse alla osservazione di tutto quello che nel presente scritto se contiene secundo forma de rasone per pubblico instrumento cun le debite sue clausole e parti per mano di pubblico notaro cun obligatione de beni e de benefizii zuramenti secundo el debito de tale contratto. Alla quale presente scrittura una insieme cun li infrascripti altri testimonii sottoscriveranno per più cautela.

Ego Thomas, ecc.

Et cum pro parte dictorum dominorum prioris, et canonicorum fuerunt effectualiter observata, et adimpleta omnia et singula per eos promissa et conventa dicto Magistro Dominico, et ipsi fuerunt in effectu continue intentionis et propositi facere observare et adimplere pro sua parte omnia et singula ad quae tenebantur, et quod jus per Magistrum Dominicum fuerit cessatum et obmissum, quod ipse non fecit et non observaverit, et non adimpleverit ea omnia, et singula ad quae tenebatur et obbligatus erat vigore maxime dictae scripturae et contentorum in ea quae amissio processit ac tetendit in grave damnum et praeiudicium dictorum dominorum Prioris et canonicorum, et eorum Monasterii et propterea:

Ex parte et mandato Domini Vicarii Domini Potestatis Bononie haec omnia intimentur et nuntientur et protestentur dicto Magistro Dominico qui etiam inquiratur et interpelletur primo, secundo, tertio, et perentorie quod ipse debeat facere observare et adimplere effectualiter et cum effectu dicti iudici et Canonicis omnia et singula per eum prommissa in dicta scriptura et quae omnia ad quae tenentur in dicta scriptura et vigore in ea alias et si secus fieret protestetur sibi de poenis tam conventionis quam iuris, et statuti Communis Bononie et de omnibus dannis, expensis et interesse dictorum Dominorum Prioris, et Canonicorum, et monasterii, et haec omnia ad instantiam Francisci de Ghisilieris offerentis dictum Priorem, et canonicos paratos omnia facere servare, et adimplere omnia ad quae tenentur vigore dictae scripturae. (Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, Lateranensi di S. Giovanni in Monte, 116/1456 e Mazzoni Toselli, op. cit. pag. 20.).

II.

Adi 25 Aprile 1544. Contratto per la costruzione del convento.

Io don Cherubino da Santo germano priore di Santo Giovanni in Monte di Bologna mi sono convenuto con m.° Antonio Morandj architetto da Bologna circa il restante della fabbrica fondata del modo che s'ha a finire et prima il detto m.° Antonio è obligato fondare un pilastro nel pozzo della cucina. Et voltare l'andito dove va la scala del dormentorio, et voltare il refettorio, et voltare l'andito del detto refettorio con duo volte, et l'altro solamente con una volta, et mettere in opera il pergoletto dove si legge ma dandogli però noj tutta la materia et tutto questo lavoro ha da essere grezzo, et piu è obligato di cuoprire il detto refettorio d'uno coperto matto, oltre di questo ha da serrare duo celle.

Item il detto maestro Antonio è obligato a fare la loggia tutta che va alla chiesa meglio ordinata che prima et la scala che va in chiesa, tagliare li pilastri, conciare l'uscio del choro, fare la scala dell'organo, mutare l'aquaio, astracare (*sic*) tutto l'andito picholo et istabilirlo et conciarlo del tutto, voltare et stabilire il trebbo basso della scala che va in chiesa et acconciarlo et voltare la scala che andera da quella parte del dormentorio la quale va voltata in 3 pezzi et voltare et acconciare gli suoj trebbi; l'ultimo dei quali qui non s'intende et tutta questa scala grezza. et di più è obligato fare duo necessarij.

Item d'alzare tutto il muro del refettorio con l'andito contiguo di muro della grossezza del resto alla altezza che secondo la proportione sua richiede, che è 7 piedi di più di quello che è al presente.

Item deve voltare la parte del chiostro nuovo verso il refettorio, serrare la porta del capitolo di sotto, et farne un'altra dove va. item serrare la porta di sotto dove va il riscontro et levare via quella poca scaletta et fargli l'astraco; et darli uno lume. et tutto questo va grezzo et è obligato a farlo a tutte sue spese ponendo in suo arbitrio tutte le pietre che sono in casa et legnami et ferramenti atti al fabricare, tavelle et rottami de quelli egli se ne possa servire alla detta fabrica.

Et tutto quello legname che luj portera et ogni altro strumento se li possa riportare et siamo restati d'accordo et conto fatto dal primo giorno che cominciò a fabricare di tutto il lavoro ch'ha fatto et che fara secondo questo scritto et chiamasi contento et sodisfatto dandogli io sette cento cinquanta lire di moneta bolognese per saldo del tutto delle quali 750 lire io mi chiamo suo debitore et promettoli pagarle subbito che sara finita l'opera et accio possa lavorare allegramente Piero Gatto gli sborsera per tutto il mese di maggio prossimo et futuro lire trecento di moneta bolognese a mio conto et in fede di ciò s'è sottoscritto di sua propria mano presente m.° Bernardo muratore et m.° Francesco suo cognato questo di et anno soprascritto.

Mi D. Cherubino afermo quanto di sopra è scripto.

Io Antonio di Morandi afermo quanto di sopra. (Segue)

adi 20 d'aprile 1544

dal padre preiore (*sic*) L. cinquanta dopo fatto al saldo zoe . . . . . L. 50

Io Zoanne di Morando frate de m.ro Antonio.

adi 24 de Marzo dal padre vichario L. tresento de Bolognini e per lui da Piero zan de batista da Vicenza di Marschalchi zoe . L. 300 – s. 0 – d. 0

Io Antonio di murandi ss.

III.

Lavori eseguiti nel convento.

1545 (?)

Le volte a lunette et a crusiera delle loggie in tutto pertiche 94 pie 22 a l. 11 la perticha la manifattura et meterlj lo sabione monta L. 1036 s. 6

La volta del refettorio pertiche 13 a L. 18 la perticha, voltarla con li soi archi et stabilirla disotto et selegare detto refettorio la manifattura con lo sabione monta in tutto. . . . . L. 234

Il coperto pertiche 102 pie 67 a L. 4 s. 10 la perticha tavelleto . . . . . L. 462

Lo de [1] 0.22 et 0.18 et 0.13 perticha 217 pie 38 a L. 8 la perticha, la manifatura et sabia monta in tutto . . . . . L. 1739

Lo muro de 0.13 et 0.9 et 0.6 pertiche 54 a L. 4 s. 10 la manifattura et la sabia monta in tutto . . . . . L. 243

A metter in opera le collone della loggia et della foresteria et voltare li archi di preda et fargli li fondamenti a dette collone et mettergli la giara et la sabia et manifattura. . . . . L. 150

Per la facciata del claustro longo lo refettorio et la capella di S. Agostino secondo lo disegno fatto per nuj manifattura, giara et sabia monta in tutto . . . . . L. 550

IV.

Ricostruzione della porta della Chiesa.

1589. Saggi e precci delli lavori di masegna fatti alla porta di la Chiesa delli Reverendi padri san Giovano in monte.

Prima per li dui dadi isolati sotto le due Colone alti 0.15 a lir dodice l'uno. L. 24

per li dui dati de rincontro sotto li pilastri . . . . . L. 6

per l'ornamento della porta . . L. 80

per piedi n° 36 di scallini a s. 25 il piede . . . . . L. 45

per le due Collone con basa e capitello fate d'ordine ionicho longe (*sic*) in tuto piedi n° 13 a lir 90 l'una . . . . L. 180

per n° due Base e dui Capitelli per li pilastri delli rincontri in tuti . . L. 32

per piedi n° 23 de pilastri con due alete per ciascuno pilastro a lir 3 $^1/_2$ il piede in tuti . . . . . L. 80 – 10

per li dui architravi che fanno imposte a larco longi ciascuno piedi n° 7 alti 0.15 fati da ogni banda a lir otto il piede. L. 112

per piedi n° 16 di Cornice sopra diti architravi larga 0.37 fata da ogni banda a lir otte il piede. . . . . L. 128

[1] *Once.*

per piedi n° 5 d'imposta sotto la volta che incontra nella tavolozza computatoli le due resalide di fuora sopra le due alette a lir 2 $^1/_2$ il piede . . . . . L. 12 - 10

per piedi n° 9 di gociolatoio sopra la porta dove va posto laquila a lir tre il piede . . . . . L. 27

per piedi n° 9 di hovollo sotto il deto gociolatoio a lir una il piede . . . L. 9

per la seradura di larcho . . . L. 8

per piedi n° 32 di golla drita per il frontespicio e dalle de bande a lir due il piede . . . . . L. 64

per piedi n° 44 di gociolatoio sopra larcho dalle tre bande e nel frontespicio a lir tre il piede . . . . . L. 132

per piedi n° 40 di hovollo sotto dito gociolatoio a lir una il piede . . . L. 40

L. 980 - 0

Ali 28 Marzo 1589

Facio fede io nicholo di Donati aver riceputo dal molto Reverendo padre prior l'intiero pagamento della presente lista et in fede di cio gli (ho) fato la presente di mia mano et tanto afermo esser satisfato per ditto conto. (Archivio di Stato di Bologna, Demaniale, Lateranensi di S. Giovanni in Monte, 116/1456, n. 6).

Francesco Malaguzzi Valeri.

RECENSIONI

MARCEL REYMOND. **La sculpture florentine – Les prédécesseurs de l'école florentine – La sculpture florentine au XIV^e siècle.** – Florence, Alinari Frères, 8 via Nazionale, 1897.

Se all'amatore e allo studioso deve riescire gradito ogni nuovo elemento che gli venga fornito per procedere alla ricostruzione del grande edificio della storia dell'arte, siamo certi ch'egli non potrà che fare buon viso all'opera della quale siamo lieti di annunciare l'apparizione. Il volume, in-4, di 220 pagine, intercalato da numerosissime riproduzioni grafiche, che forma il principio di una nuova storia della scultura fiorentina, già di primo acchito si presenta simpatico ed attraente per la sua forma esteriore e la ricchezza del materiale che offre intorno a quanto vi è trattato.

Esaminato poi e ponderato parte per parte, riesce interessantissimo per la copia delle osservazioni e degli ammaestramenti che racchiude, esposti con intelletto d'amore da un nostro confratello di oltralpe, ammiratore entusiasta dell' Italia e della sua grande arte.

Chi egli sia già è noto ai lettori di questo periodico; della sua competenza poi in fatto di scultura fiorentina egli ha dato prova alcuni anni or sono con la pubblicazione di un suo pregiato studio intorno a Donatello, edito in occasione della celebrazione del suo centenario, non che in una serie di articoli vertenti pure intorno alla scultura fiorentina, nella *Gazette des Beaux-Arts.* [1]

[1] Vedi: « La sculpture florentine au XIV^e et au XV^e siècles » nel numero di ottobre 1893 e seg. della *Gazette des Beaux-Arts.* Ultimamente poi è uscito un suo volume in-8, di 278 pagine, intorno ai della Robbia, ricco pur esso di tesori scultorî, presentati in riproduzioni ricavate da fotografie della ditta Alinari. Sta sotto il titolo: « MARCEL REYMOND, *Les della Robbia.* Florence, Alinari Frères, éditeurs, 1897 ».

Nell'opera che ci sta dinnanzi egli ha intrapreso a trattare l'argomento con vie maggiore ampiezza, mostrando un'attitudine particolare a caratterizzare e ad apprezzare l'intrinseco valore delle opere dei primordî, rilevandone i reconditi pregi, altamente spirituali, pei quali, sotto certi aspetti, non furono superate da quelle dell'età che si suole generalmente considerare come l'età d'oro della nostra arte.

Nè vogliamo tacere di una circostanza che concorre ad accrescere la simpatia ch'è destinata a suscitare fra noi la nobile impresa, di quella cioè per cui vedesi associata l'opera dello scrittore francese con quella del fotografo italiano, concordi fra loro a darsi la mano fraternamente nell'intento comune; intento avvertito anzi dall'A. con aperta compiacenza nella prima pagina del volume, là dove egli s'esprime nei termini seguenti:

« Il nome del signor Alinari vuole essere iscritto accanto al mio in capo a quest'opera. In un libro d'arte è cosa di vie maggiore entità il mostrare le opere d'arte che il parlarne.

« I progressi della fotografia e della fotoincisione hanno interamente trasformato le condizioni della critica d'arte e la maniera di pubblicare i libri.

« Non è stato se non mediante la fotografia che si sono potuti fare i paragoni e gli studi di dettaglio, che la critica antica era impotente d'intraprendere. Si può affermare senza esagerazione che collezioni tali, quali quelle della ditta Alinari, che comprende meglio che 30 mila lastre, sono state il punto di partenza e la causa principale di tanti studi rilevanti per cui negli ultimi anni si è rinnovata la critica italiana. E le numerose fotoincisioni che oggidì illustrano i libri d'arte permettono al lettore di seguire vie meglio il pensiero dello

scrittore e allo scrittore di sopprimere le lunghe e inutili descrizioni per attendere esclusivamente al seguito delle idee ».

Parole gentili e, per verità, altrettanto eque quanto modeste, per parte di chi con un senso estetico così fine e appassionato si è accinto a tracciare la storia della scultura fiorentina.

Quale sia in proposito il suo programma, egli lo esprime nella sua breve prefazione. « Per comprendere la scuola fiorentina, egli osserva, conviene dire una parola delle sue origini, laonde noi parleremo innanzi tutto del XII e del XIII secolo, dell'arte romanza dell'Italia settentrionale e dell'arte della scuola pisana.

« Ma se è importante il rintracciare le origini dell'arte fiorentina, è necessario pure di conoscere quest'arte nel suo complesso, di studiarne le ultime conseguenze; di modo che noi non termineremo il nostro lavoro colla fine del XVI secolo, ma lo proseguiremo fino alla scuola romana del XVII e del XVIII secolo, ch'è la figlia diretta e vera erede dell'arte fiorentina ».

L'opera intera quindi consterà di tre volumi: il primo, ch'è il solo fin qui pubblicato, tratta dei precursori della scuola fiorentina, e della scuola fiorentina del secolo XIV; il secondo verterà intorno al secolo XV; il terzo intorno alla scuola fiorentina del XVI secolo e ai successori di detta scuola.

Già la prima parte del primo volume, ch'è un elaborato preambolo all'argomento essenziale dell'opera, merita l'attenzione di chi voglia iniziarsi ad un giusto apprezzamento della scultura fiorentina e delle sue speciali caratteristiche. Si divide in quattro capitoli. Prima di addentrarsi nei medesimi, dopo avere accennato al predominio della scuola sorta in Firenze sulle altre d'Italia, pur riconoscendo ch'essa era stata preceduta dall'albeggiare dell'arte in altri centri, in ispecie Venezia, Pisa, Palermo, non che dalla precoce fioritura della scultura in Francia, dimostra come il carattere diverso dell'architettura delle chiese in Italia e in Francia per sè stesso avesse avuto la conseguenza di far prevalere la pratica delle vaste pitture murali in Italia e quella della scultura invece in Francia.

Entrando in materia, tratta dell'evoluzione dell'arte cristiana, toccando delle tappe da questa percorse in Roma, Bisanzio e Parigi prima di giungere a Nicola da Pisa. Fra i monumenti del XII e XIII secolo esamina principalmente le porte di bronzo di San Zeno a Verona, quelle di Benevento e di Pisa, nonchè i bassorilievi di Parma e di Borgo San Donnino, opere, queste ultime, di quel Benedetto Antelami ch'egli non esita a dichiarare il più insigne scultore d'Italia prima della comparsa di Nicola Pisano.

A questi poi egli tributa il debito onore, come primo fra i grandi della sua sfera in Toscana, sostenendo che in lui, più di un risveglio dell'arte antica romana, la quale essenzialmente non tocca se non la parte esteriore o formale, si abbia a riconoscere l'indirizzo ispirato dall'arte cristiana del medio evo. Istituisce poi dei paralleli coll'arte scultoria, gia vie più in fiore in Francia al servizio delle sue cattedrali, e insiste sull'influenza che questa dovette avere esercitato sull'animo di Nicola, ponendo a riscontro delle opere sue in apposita incisione una meravigliosa lunetta rappresentante il Transito della Vergine, del Duomo di Strasburgo, in base ad un esemplare fotografico fornito dal signor Giraudon di Parigi, al quale sono pure dovuti i *clichés* che servirono alla riproduzione di altre sculture francesi introdotte nel testo con opportuni termini di paragone.

Mentre da Nicola trova coltivata quasi unicamente l'arte del bassorilievo, attribuisce al figlio Giovanni il merito di avere iniziato quella delle statue di rilievo completo. E confrontandoli fra di loro rileva nel primo la tranquilla dignità della espressione, nel secondo il movimento appassionato e drammatico. Pone intorno al 1310 il termine del tempo sino al quale si può dire siasi estesa l'attività propria della scuola pisana.

Da ultimo, prima di passare alla fiorentina, segnala il fiorire di quella di Siena, promosso dalla costruzione dell'insigne suo Duomo. Essa non ha che una durata transitoria molto breve, come quella che formatasi sugli ultimi anni del secolo XIII, sparisce del tutto, per così dire, verso la metà del XIV.

***

La seconda parte del volume, nella quale egli entra a parlare della scuola fiorentina propriamente, è senza dubbio la più attraente. E in vero lo è tanto il soggetto per sè stesso, quanto il modo vivo e sentito di trattarlo per parte dell'A., il quale ben ci si rivela per un nostro confratello di razza latina, dall'animo aperto all'entusiasmo di tutto quello ch'è significativo e bello, sì che il suo esame dei monumenti fiorentini scultorî ed architettonici non riesce, come avviene in molti altri casi, una rigida rassegna, ma una esposizione calda ed animata che

c'invita a dividere di buon grado coll'A. i medesimi sentimenti, le medesime inebrianti impressioni ch'egli prova in faccia ai monumenti, come squisite manifestazioni dell'arte.

Gli è così ch'egli ci fa gustare in primo luogo l'opera di Andrea da Pisa, il quale, per quanto possa aver mosso i primi passi dalla scuola di detta città, viene giustamente presentato come il creatore vero della scuola fiorentina. Si occupa quindi partitamente della celebre sua porta di bronzo del Battistero di Firenze, che sarebbe l'unica opera autentica di lui. Questa gli serve di prova, se altre mancassero, che il suo autore, abbia pure imparato i procedimenti tecnici a Pisa, da quella scuola tuttavia si differenzia per diversi rispetti, e principalmente perchè, in primo luogo, nella sua plastica non prende mai nulla dalla statuaria romana; in secondo, sgombra di proprio impulso dal bassorilievo gli affollamenti e le sovrapposizioni delle figure.

Rileva l'erroneità dell'opinione di chi voleva quei pregevoli bassorilievi eseguiti secondo disegni forniti da Giotto, ed istituendo un geniale confronto fra i due egregi artisti, chiama Giotto il fratello spirituale di Dante; Andrea, invece, del Petrarca, in grazia delle qualità di grandiosa gravità che spiccano nelle opere del primo e dell'eleganza e della grazia che sono le doti salienti del secondo. « Con Andrea, egli osserva, gli è la serenità dell'anima, la giovinezza, la bellezza, la felicità di vivere, che fanno la loro apparizione nell'arte fiorentina. Questi sentimenti non cesseranno di svilupparsi nel corso del secolo XIV, per trovare poi la loro espressione più compíta fra le mani di un Ghiberti e di un Luca della Robbia ».

Dove ammette il concorso di Giotto nell'opera di Andrea, si è nei bassorilievi dell'ordine inferiore onde è ornato il campanile del Duomo, sollevando dei dubbi circa la credenza che il primo si fosse mai occupato *ex professo* di scultura. A Giotto tributa bensì il merito dell'invenzione di quelle mirabili composizioni, le quali nel loro insieme formano come *un riassunto della vita dell'umanità,* e soggiunge: « Se, dopo avere rilevato il pensiero che dirige quest'opera, ne studiamo la realizzazione, noi saremo colpiti dalla sorprendente fecondità dello spirito di Giotto. Per ogni motivo, per ogni idea da esprimere, egli trova una forma nuova; ed egli questa forma la trova, non perchè siasi preoccupato di stabilire delle composizioni conformi a certe leggi di scuole, ma perchè si propone anzi tutto di essere fedele alle esigenze dell'idea, e di tal guisa ottiene quelle qualità che non saprebbero essere acquistate altrimenti: l'originalità, la chiarezza, la profondità ».

Venendo a parlare del *campanile* per eccellenza, in genere, accoglie le conclusioni già esposte dal signor A. Nardini in proposito dei diversi artisti che successivamente vi lavorarono (Giotto, Andrea Pisano e Francesco Talenti), riconoscendo che al Talenti spetti il merito principale nella costruzione della grande opera.

Quindi prende in esame le sculture decoranti la facciata del Duomo di Orvieto, nelle quali egli riscontra l'impronta della scuola pisana nella parte che rappresenta il Giudizio Universale, quella della fiorentina invece nella parte che si riferisce alla creazione dell'uomo, combattendo l'opinione generalmente invalsa, che quelle opere siano da aggiudicare alla scuola senese. Considera quindi fondato sopra una premessa sbagliata il giudizio emesso dalla nota guida *Il Cicerone,* del prof. Burckhardt, riformata dal dott. Bode, pel quale vengono formulate le caratteristiche della scultura senese. Se nonchè è interessante il riportare qui a confronto di questo giudizio quello che si trova espresso nella prima edizione del *Cicerone,* dovuta tutta alla mente e alla penna dell'autore geniale del libro, il professor Jacopo Burckhardt stesso, giudizio in vero che meglio si troverebbe d'accordo con quello dell'autore della *Sculpture florentine.* Il Burckhardt, pertanto, nel capitolo dedicato a Giovanni Pisano, così parla dei bassorilievi di che si tratta:

« Sul confine del nuovo stile si trovano i bassorilievi biblici che ricoprono le parti inferiori della facciata del Duomo di Orvieto (dal 1290 avanti). Appartengono ancora alla scuola di Nicola, ma in modo prevalente sotto l'influenza di Giovanni Pisano. Un certo numero di scene, attribuite al maestro stesso, porgono per la prima volta nell'arte italiana una composizione originale nel senso più elevato, insieme con un sentimento di linee ben sensibile; frutto codesto forse più dell'attività del padre che delle influenze settentrionali. Ma già vi fa capolino anche l'artista del carattere e il rappresentatore dell'espressione drammatica ad oltranza, alla quale più tardi si unisce anche il fare appassionato e frettoloso, come attitudine novamente assunta ».

Il signor Reymond, infine, non ammetterebbe la presenza dell'elemento senese se non nel quarto pilone della facciata del Duomo, quello dei Profeti, dove lo stile più rude e più austero s'accorderebbe

per l'appunto coi tratti caratteristici della scuola di Siena.

Tornando quindi alla scuola fiorentina, rileva come la maggior parte dei motivi che vi si riscontrano nel corso del secolo XIV erano stati lentamente elaborati nel precedente periodo medioevale in Francia, massime durante i secoli XII e XIII, notando d'altra parte come in Italia avesse acquistato maggiore importanza l'arte del lavoro in bassorilievo, mentre in Francia emerge quella della *ronde bosse,* del rilievo intiero.

La più grande somiglianza poi coll'arte francese la trova in Toscana nelle sculture di Nino Pisano, figlio di Andrea, e adduce in proposito degli esempi interessanti, rammentando come un'influenza analoga della Francia sull'Italia sia stata avvertita anche nel campo delle lettere.

In Andrea Orcagna ravvisa, se non lo scolaro, l'artista ispirato alle opere di Andrea Pisano, il continuatore della sua tradizione, combinata tuttavia con la maniera peculiare ai pittori della scuola giottesca. E intorno a lui si esprime con sentite parole che ci piace di riprodurre qui testualmente: « L'Orcagna, dopo Giotto, è il più grande maestro fiorentino del XIV secolo. Come Giotto, egli fu principalmente pittore e non è se non davanti ad uno de' suoi affreschi, davanti al *Paradiso* di Santa Maria Novella, p. es., che vien fatto di riconoscere tutta la grandezza del suo ingegno. Nell'arte giottesca nessun pittore ha saputo conservare la potenza del capo della scuola al pari dell'Orcagna, ma a lui spetta il merito per di più di avere introdotto nella pittura fiorentina una qualità nuova, quella cioè a dire del culto della bellezza fisica. Certo sentimento della bellezza delle forme che Giotto pare avesse trascurato alquanto, assorbito interamente com'era dalla espressione del pensiero, con l'Orcagna la scuola fiorentina impara a conoscerlo, e questa ricerca della bellezza corporale unita alla nobiltà e alla forza del pensiero è quella che creerà delle opere di una sublime bellezza. Il *Paradiso* di Santa Maria Novella è una di codeste concezioni geniali, che possono avere dei rivali, ma che non sono state superate. Questa visione del Paradiso, quale ce la presenta l'Orcagna, è in vero una delle più belle che il pensiero umano abbia saputo escogitare. Fra Angelico, il solo maestro che si possa paragonare all'Orcagna, ebbe a creare un Paradiso troppo esclusivamente foggiato sulla vita monastica. L'ideale del suo pensiero è quello di un giovane neofito, tutto assorbito nella preghiera, un essere contemplativo che rinuncia alla vita terrestre, abdicando alla sua qualità d'uomo per non pensare ad altro che alla vita futura. L'Orcagna al contrario sogna un ideale risultante dalla massima espansione della vita umana, e si può dire che gli esseri coi quali egli popola il Paradiso sono veramente dei corpi gloriosi ».

Si sofferma con la debita attenzione sulla sola opera sicura di lui in fatto di scultura, il celebre tabernacolo di Orsanmichele, e dopo esaminati i suoi caratteri salienti, avverte come esso segni l'inizio di un genere di lavori che trovarono poi la loro applicazione e il loro sviluppo nella decorazione di Santa Maria del Fiore.

Nell'ultimo capitolo egli osserva come non sia stato se non nell'ultimo terzo del XIV secolo che si sviluppò un'importante scuola di scultori in Firenze, allorchè si trattò di decorare gli edifici pubblici, e principalmente il Duomo, la cui costruzione fino dal principio del secolo era divenuta il pensiero dominante della città. Prende in esame quindi partitamente i celebrati monumenti architettonici fiorentini dell'epoca, quali sono il Campanile, il Duomo, le Logge dei Lanzi e del Bigallo, il Palazzo del Podestà, Orsanmichele, per istudiarvi particolarmente le sculture onde sono ornate e finire poi con rivolgere la sua attenzione a quell'arte dell'oreficeria ch'ebbe uno sviluppo così importante in Firenze e dalla quale trassero la loro origine sulla fine del Trecento e sul principio del Quattrocento non solo gli scultori, ma anche molti pittori della scuola fiorentina.

Nella conclusione il Reymond si piace di accentuare novamente la sua convinzione, secondo la quale sarebbe da ammettere l'esistenza di un intimo e diretto legame onde la scultura fiorentina dei due secoli esaminati andrebbe avvinta a quella francese, già anteriormente maturata.

Su questo punto, a dir vero, noi senza voler combattere in modo assoluto quanto l'A. nel contesto della sua opera è venuto significando, osserveremo soltanto che si sarebbe potuto desiderare ch'egli avesse avuto cura di addurre delle prove storiche e documentali in appoggio al suo asserto, sì che rimanesse realmente allontanato il dubbio nello studioso che l'allegata dipendenza della scultura fiorentina dalla francese avesse a risolversi più che altro in un fenomeno psicologico puramente inerente ad affinità, date dal caso e da un comune modo di sentire e d'estrinsecarsi degli

artisti dei due paesi. Per quanto il fatto dell'influenza esercitata dalla letteratura provenzale sulla italiana possa servire d'indizio a spiegare una contemporanea influenza della scultura francese sulla fiorentina, pure rimarrebbe sempre da considerare in via più diretta, ove fosse possibile, il contatto avvenuto fra gli artisti di un paese con quelli dell'altro, per vie meglio avvalorare una asserzione, in favore della quale parlano bensì i confronti delle opere fra loro.

Rimarrebbero a dire due parole delle riproduzioni grafiche, onde vedesi riccamente ornato il volume. Queste, ad eccezione di sette zincotipie concernenti l'arte francese, furono eseguite tutte, come si disse, dalla ditta fratelli Alinari con una profusione veramente edificante, mentre non si potrà mai dire eccessiva in simile genere di studi, dove l'occhio è ansioso di trovare sempre il più largo pascolo a riscontro del testo. In proposito è lecito il dire che la scelta, combinata fra lo scrittore e il fotografo, è degna in genere della bontà della esecuzione. Come capisaldi corrispondenti alle due parti in cui è diviso questo primo volume figurano fuori testo due belle tavole in fototipia, rappresentanti le porte di bronzo di Benevento e del Battistero di Firenze (quelle di Andrea Pisano s'intende), collocate per verità, non sappiamo perchè, in ordine inverso nel volume. Ottimo vi è il risultato ottenuto tecnicamente, sia per l'effetto dell'insieme, che rende bene il chiaroscuro del rilievo, sia per quello dei particolari, consistenti in gran numero di piccole composizioni da potersi convenientemente apprezzare, massime coll'aiuto di una lente d'ingrandimento. Alle due tavole principali poi si aggiungono ben 142 riproduzioni della ditta Alinari, fra grandi e piccole, sparse pel testo, eseguite a mezzo della zincotipia. Queste, se non hanno il pregio della nitidezza e della forza di tinte che si osserva nelle tavole fototipiche, pure, in genere, ci si presentano fatte con accuratezza, tale da servire sufficientemente all'uopo, mentre porgono il vantaggio che l'intero volume ha potuto essere messo in vendita al tenue prezzo di L. 20 (il quale si sarebbe elevato, sia detto fra parentesi, a 250 o 300 lire quando le riproduzioni grafiche si fossero volute in fototipia).

Nulla di più interessante, in vero, che il confronto diretto, che mediante queste riproduzioni vien fatto d'istituire al lettore medesimo fra i monumenti francesi e i fiorentini, che il richiamo sensibile di tanti monumenti memorabili — bassorilievi primitivi, pulpiti, moli sepolcrali, statue di angeli, di santi e di madonne, motivi di stipiti e di colonne, ecc., ecc. — tanto giovevoli a risvegliare e ad infiammare il sentimento del bello in tutti quelli se non altro che vi sono naturalmente inclinati.

Del resto, con buona pace dello scrittore, che, giunto al fine del suo dire, sembra ammettere che la scultura fiorentina del Trecento non sia stata altrimenti superata da quella dei tempi successivi, noi attendiamo con impazienza il 2° volume, come quello che verterà intorno a quanto di più squisito ha saputo produrre la scuola medesima, persuasi ch'egli con un *crescit eundo* saprà egualmente immedesimarsi nel carattere e nei pregi di un'arte che produsse dei campioni quali un Brunellesco, un Donatello, un Ghiberti, un Luca della Robbia, per non nominare che i primi che ci si affacciano alla mente.

G. F.

Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Die Gemälde-Galerie. — Alte Meister. — Mit 120 illustrationen, in Lichtdruck ausgeführt vom K. und K. Hof-Photographen J. Löwy in Wien. — Wien, 1896. Im Selbstverlage der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

La peinture en Europe - Venise - par Georges Lafenestre, membre de l'Institut, conservateur des peintures au Musée national du Louvre, et Eugène Richtenberger. Ouvrage orné de cent reproductions photographiques et de six plans des quartiers de Venise. — Paris, ancienne Maison Quantin, librairies-imprimeries réunies, 7, rue Saint-Benoît.

I cataloghi ragionati ed illustrati sono all'ordine del giorno, e sono, staremmo per dire, un'espressione sensibile della tendenza dei nostri tempi ad imprimere un indirizzo vie più pratico e preciso all'ordine di cose che vi sono esposte. Le idee vaghe e generiche, già usate dagli storiografi di altri tempi, dagli abati e da altre persone di peso, « fra una presa di tabacco e l'altra », come ebbe a dire un critico spiritoso di recente data, non sono altrimenti ammesse oggidì nella letteratura artistica. Se ad uno scrittore della medesima per lo passato poteva sorridere che questa gli servisse di palestra a farvi sfoggio del bello stile che gli avrebbe fatto onore, o a rispecchiare con ordine convenzionale quanto di bocca in bocca era stato tramandato intorno all'arte e a' suoi rappresentanti, oggidì il pubblico studioso non saprebbe tenersi pago dei frutti di simili criteri; esso richiede invece un' istruzione più intima, basata su buoni documenti e prove, per cui risulti oggettivamente l'attendibilità della materia di che si tratta.

Ora, a siffatti requisiti vengono a rispondere egregiamente i suindicati nuovi cataloghi.

Il primo, un bel volume in-8, di meglio che 500 pagine di testo, intercalate da 120 ottime e nitidissime riproduzioni eliotipiche, eseguite dalla ditta J. Löwy, venne pubblicato per cura della Direzione delle raccolte artistiche imperiali di Vienna, e concerne la parte dei maestri antichi nella Pinacoteca.

Astrazion fatta da alcune piccole modificazioni e correzioni, esso corrisponde al catalogo senza illustrazioni pubblicato nel 1894 e nel 1896. Precipuo intento dei compilatori (Augusto Schaeffer, Wilhelm von Wartenegg e dott. Hermann Dollmayr) è stato quello, come si esprimono nel loro proemio, di fornire al gran pubblico un manuale che avesse a contenere tutto quanto necessitasse per orientarsi rapidamente, lasciando da parte ogni particolare superfluo al raggiungimento di detto scopo. Ebbero di mira, quindi, di segnalare, a canto ad una breve descrizione dei quadri, all'indicazione delle loro dimensioni e del materiale sul quale furono eseguiti, la loro provenienza, i punti più salienti della vita e dello sviluppo dei loro autori, facendovi seguire le osservazioni che si riferiscono alla conservazione o alla modificazione delle denominazioni anteriori, là dove quest'ultima fosse stata richiesta dai progressi della scienza, senza trascurare di citare, volta per volta, il nome del critico cui fosse dovuta la nuova rettifica.

Per quello che spetta alle tavole eliotipiche, opportunamente la scelta delle medesime fu fatta sotto il duplice punto di vista di tenere conto dei soggetti più importanti, sia in riguardo al valore artistico, sia in riguardo allo storico, inerente ai medesimi.

Per tal modo, ci si schiudono e sfilano davanti agli occhi, ora della mente sola, ora anche dei sensi, dei tesori inestimabili d'ogni scuola, e massime di quelli d'Italia, di Germania, delle Fiandre e dell'Olanda.

Venendo alle prime, non v'è da meravigliarsi che sovrabbondino i prodotti smaglianti dell'arte veneta, che si trovarono maggiormente alla portata del Governo austriaco per l'estensione del suo dominio sulle provincie del Lombardo-Veneto.

Magica fra tutte quivi l'impressione che produce il celebre quadro, da Marcantonio Michiel veduto nel 1525 nella casa Messer Taddeo Contarino in Venezia, e da lui rammentato nei termini seguenti: « La tela a olio delli tre Filosofi nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggi solari, con quel sasso finto così mirabilmente, fu incominciata da Zorzi da Castelfranco (Giorgione) e finita da Sebastiano Veneziano ».

È registrato sotto l'antica denominazione dei *tre Saggi d'Oriente,* ma, secondo l'interpretazione del prof. Wickhoff, avrebbe a rappresentare Enea, che dal re Evandro e dal di lui figlio Pallante viene condotto davanti allo scoglio, sul quale più tardi ebbe a sorgere il Campidoglio. Se questa spiegazione del soggetto, per quanto ingegnosa, sia veramente attendibile, è cosa da lasciare qualche dubbio per la considerazione ch'essa rimase interamente estranea ad un colto contemporaneo del pittore, quale fu il gentiluomo veneto M. Michiel su ricordato.

Quello che ci piace rilevarvi si è come lo scolaro, o seguace che dir si voglia, Sebastiano Luciani, abbia saputo immedesimarsi col maestro, e come abbia poi conservato un analogo carattere in un'opera sua, che si può alla sua volta qualificare di eminentemente giorgionesca, ed è quella che si vede a Venezia nella chiesa di San Bartolomeo di Rialto, dove si affacciano dall'alto della cantoria due figure di Santi di stile e di sapore molto somigliante a quelli del quadro di Vienna.

L'incantesimo dell'ideale pittoresco del Giorgione, del resto, si ripercuote a Vienna stessa, nella Galleria, in una Madonna, detta la Madonna *zingara,* dal suo colorito brunastro, la quale tiene il Bambino ignudo sopra un parapetto, mentre il fondo è costituito da un panneggiamento e da un tratto di paese, dove l'occhio spazia a piacere della fantasia. È un'opera della gioventù di Tiziano, il quale, come si sa, è riccamente rappresentato nella Pinacoteca viennese da opere di diversi tempi della sua estesa carriera.

Anche del vecchio Palma essa porge esempi splendidi più di qualsiasi altra raccolta, e in proposito non sapremmo fare a meno di richiamare l'attenzione degli amatori sull'impareggiabile figura di una Lucrezia, resa con mirabile effetto nella tavola rispettiva del catalogo.

Quanto al quadro della deliziosa *Santa Giustina* con l'unicorno da un lato, simbolo della castità, e il nobile devoto dall'altro, chi al giorno d'oggi volesse stare attaccato all'antica tradizione che lo voleva opera del Pordenone, quando non fosse colpito da cecità, non avrebbe che a gettare uno sguardo sulla riproduzione grafica che accompagna il testo che la descrive, e si accorgerebbe senza

difficoltà che tutto vi proclama la mano e il sentire del delicato, simpatico pittore di Brescia, il Moretto.

Toccando di Paolo Veronese, vuol essere rilevato il merito del prof. Wickhoff, mercè lo spirito di osservazione del quale si è incominciato, anche nella Galleria di Vienna, a sceverare dalle cose sue quelle che non sono a ritenersi se non de' suoi compaesani contemporanei. Tale il bellissimo ritratto, già creduto della regina Cornaro (v. pag. 120), ora ragionevolmente aggiudicato ad Antonio Badile, l'autore di certa pregevole pala d'altare in San Nazaro e Celso a Verona, improntata del suo monogramma del pari che di un analogo modo di dipingere; tale l'ornata *Giuditta,* rivendicata allo scolaro di quest'ultimo, Battista Zelotti, che crediamo in parecchi altri casi venga tuttora scambiato con Paolo Caliari.

Tacendo poi dei bei ritratti del Tintoretto e di Paris Bordone, e passando ad altre scuole, rammenteremo la deliziosa *Madonna,* che si potrebbe chiamare sorella di quelle *del cardellino* a Firenze e della *Belle Jardinière* al Louvre, nota col nome di *Jungfrau im Grünen,* unico quadro autentico di Raffaello a Vienna. Si fu per essa invero che venne applicato il nome di *Scuola romana* ad altra Madonna in piccole proporzioni, che si trova in Bergamo, nell'ultima sala della Galleria Lochis; perchè il pittore, che si attenne nel tipo all'indicata Vergine di Raffaello, del resto non ha nulla a che fare con Roma in realtà, ma non fu altro che un cittadino della modesta, piccola città di Lodi, dal Morelli identificato giustamente in Albertino Piazza.

Pochi i Toscani, ma fra questi tre capi di primo ordine, ciascuno nel genere suo, vale a dire una *Presentazione al tempio* di Fra Bartolomeo, proveniente dal convento dei Domenicani di Prato, una *Deposizione* da Andrea del Sarto dipinta già con mirabile spigliatezza pel convento dei Servi di Firenze, e una *Sacra Famiglia,* firmata *Bronzino Fiorentino,* venuta da Firenze a Vienna mediante un cambio, ricca di bellezze inerenti alla nobiltà delle sue forme scultorie, forse il capolavoro fra le opere di Messer Agnolo. Di questi tre dipinti i compilatori saviamente ci porgono ottimi facsimili.

Nè per questo rispetto vollero trascurare quanto di buono offre la scuola di Parma, il Correggio in capo, del quale Vienna possiede, com'è noto, due distinti soggetti mitologici, il *Ganimede* e la *Io,* mentre del Parmigianino è l'*Amore* che si fabbrica l'arco.

Dove crediamo sia accaduta una confusione di autori si è a proposito di un *Cristo* che porta la croce, attribuito ad Andrea Solario (nel secolo scorso tenuto per Leonardo), e il quale, anche dalla semplice ispezione della fotografia (non accolta tuttavia nel volume), si qualifica nelle forme delle mani, del viso, delle pieghe dei panni, e nel tipo, per un'opera di B. Luini, del quale pertanto la Galleria possederebbe tre quadri anzichè due, quali vengono segnalati nel catalogo.

Di particolare considerazione poi vi è, fra i Lombardi, come possono rammentare i visitatori della Galleria, il quadro della *Erodiade* di Cesare da Sesto, pittore, come ognun sa, tanto raro a riscontrarsi nelle Gallerie.

Non vorremmo infine prendere congedo dagli Italiani senza richiamare l'attenzione del lettore sul mirabile *San Sebastiano* di Andrea Mantegna, che l'autore si compiacque di presentare come opera sua, segnandovisi in lingua greca. Lo stile nobilissimo che apparisce in questo quadro, non solo nella figura del Santo, ma anche negli accessorî architettonici squisitissimi, lo accosta sensibilmente all'impareggiabile riparto del trittico suo agli Uffizi, dov'è dipinta la *Presentazione di Gesù Bambino al tempio.* Dal confronto poi con la figura colossale del *San Sebastiano,* passata dalla raccolta Scarpa in quella del barone Giorgio Franchetti, risulta come il grande artista abbia saputo ritornare sullo stesso soggetto in modo diverso, pur conservando sempre il suo modo di eseguire di una finezza classica, non raggiunta altrimenti in tutta l'arte della Rinascenza.

A chi voglia capacitarsi *de visu* di quello che possiede la Pinacoteca in fatto di opere di Velazquez e di Murillo, consiglieremmo di osservare quanto abbia saputo produrre la ditta Löwy, dove troveranno, fra altro, alcune riproduzioni di ritratti d'*infanti* del taumaturgo fra i pittori iberi, che mostrano l'incanto del suo pennello in tutta la sua potenza.

Ci estenderemmo all'infinito se avessimo ad enumerare e descrivere qui tutte le cose preziose che le sale del magnifico palazzo sulla Ringstrasse contiene, in fatto di pittura dei paesi del settentrione, incominciando col principio del xv secolo, dai Van Eyck e loro scuola, e inoltrandoci nel secolo scorso fino a Baldassare Denner, il ritrattista della verità cutanea delle figure, e alla gentile Angelica Kaufmann. La rassegna delle opere di artisti sommi sarebbe senza fine. Citeremo semplicemente fra que-

sti, per le scuole tedesche, i nomi di Alberto Durero e di Hans Holbein juniore (il seniore non essendovi rappresentato); per le fiamminghe del Quattrocento il Memling e il rarissimo Gerardo da Harlem, nonchè Gerolamo Bosch e il vecchio Breughel: fra i posteriori, Rubens e Van Dyck, la Pinacoteca di Monaco sola potendo gareggiare con quella di Vienna per la ricchezza delle opere del primo; fra gli Olandesi, l'efficacissimo Rembrandt con parecchi ritratti di prim'ordine e a canto a lui tutta la schiera dei valenti artisti interpreti della natura e della vita locale, paesisti, ritrattisti, pittori di genere insigni, l'intimo valore dei quali ben a ragione vien sempre più apprezzato ed esaltato oggidì, pel merito della schiettezza e della potenza della loro arte ammaliatrice.

Insomma, non crediamo di poter esser tacciati di adulazione, nè di esagerazione, dichiarando che il nuovo catalogo della imperiale Galleria di Vienna è un libro altamente raccomandabile a quanti sentono un vero amore per l'arte, persuasi come siamo che non avranno a smentirci se non esitiamo ad asserire che, attingendovi, essi vi troveranno una fonte copiosissima d'istruzione e d'intellettuale godimento.

***

Mentre a Venezia si celebra una nuova festa dell'arte, nell'occasione della seconda Esposizione internazionale ai Giardini pubblici, giunge doppiamente a proposito il volume concernente i suoi tesori dell'arte antica, pubblicato in seguito a quelli che si riferivano al Louvre, a Firenze e al Belgio. Gli autori in origine avevano avuto in animo di dedicarlo al Veneto tutto intero, ma si trovarono costretti, causa l'abbondanza della materia, a limitarsi alla città delle Lagune. In nessun luogo, nemmeno a Firenze e a Roma, infatti le opere di pittura sono così numerose, così sparse, nè più degne di attenzione che a Venezia. Non avvi città più ricca di questa in fatto di monumenti religiosi e di edifici civili, nei quali i maestri del luogo siano rappresentati da opere così importanti e caratteristiche.

Ora queste opere vengono evocate nel presente volume ogni dove, fino negli angoli più remoti della città.

Il volume viene suddiviso in tre parti, vale a dire:

1° *L'Accademia di Belle Arti;*

2° *I monumenti religiosi* (chiese, confraternite o *scuole,* così dette, oratorî);

3° *Gli edifici civili* (Palazzo ducale, Museo municipale, Galleria Querini Stampalia) e le *Raccolte private* (raccolte Layard, del principe Giovanelli, palazzo Labbia).

Giova poi osservare che un'opera siffatta difficilmente si sarebbe potuta compiere pochi anni or sono, per la deficienza di buone riproduzioni fotografiche dai dipinti, laddove ora, mercè l'operosità intelligente delle ditte Alinari e Anderson, che lavorarono a gara nella vetusta metropoli veneta, gli autori del testo si videro spianata la strada alla benemerita impresa col ricorrere ad ottimi esemplari per le cento tavole in zincotipia, onde è ornato il volume.

Inutile osservare che gli autori del volume si studiarono dappertutto di dare intorno alle opere da loro particolarmente descritte quei ragguagli storici e critici che più si potevano desiderare, non che di scegliere fra le medesime quanto maggiormente meritava di essere presentato anche in imagine sensibile all'osservazione dell'amatore.

Non sono che eccezioni quelle in cui si potrebbe dire forse che la scelta sarebbe stata da desiderarsi diversa; così, per esempio, per quello che spetta alla Pinacoteca dell'Accademia, dove si vedono riprodotti alcuni quadri di autori deboli e secondari che avrebbero potuto cedere il posto ad altri di maggior conto. Fra questi ci augureremmo esclusa per lo meno una certa *Annunciazione,* attribuita ad Alvise Vivarini (vedi pag. 98), mentre è certamente opera di pittore più debole e meno caratteristico, come d'altra parte avremmo desiderato vedere la *Madonna* d'Jacopo Bellini, capo unico del maestro in Venezia, riprodotta dalla fotografia ricavata dal quadro dopo il suo ripristino, egregiamente riescito, or sono più di due anni, mentre nel libro che abbiamo sott'occhio è reso il quadro col carattere falsato che presentava in causa di un meno che mediocre ristauro anteriore. Avvertiamo poi che la fotografia dopo il ristauro fu fatta a Milano dal signor Luigi Dubray nell'occasione che il quadro si trovava nello studio dell'egregio ristauratore, prof. Luigi Cavenaghi.

Passando alle chiese, c'è da avvertire un errore là dove viene presentata come opera di Antonio Vivarini la *Madonna* sull'altare centrale della cappella di San Tarasio in San Zaccaria, mentre è questa appunto una parte che si distingue affatto da quelle che a ragione vanno aggiudicate al detto autore, e forse al suo collega Giovanni Alemanno.

Nella Galleria del Seminario gli autori si lasciarono sedurre dal preteso quadro del Boltraffio; opera nel parer nostro troppo debole per poter esser ritenuta dell'egregio scolaro di Leonardo, mentre altri quadri meritavano di esser prescelti per la riproduzione, come le due squisite tavolette di Filippino Lippi, ossia quella dal Burckhardt e dal Morelli accolta nel novero delle cose rare di Giorgione, rappresentante il mito di Apollo e Dafne. Per quanto in cattivo stato, sappiamo che la fotografia ricavata dall'Anderson ne dà tuttora una buona idea.

Belli ed interessanti i tre capi presi di mira per l'illustrazione del Museo civico Correr; se non che, lasciando da parte la questione se sia davvero del mediocre Ansuino da Forlì l'accurato profilo di giovane uomo, molto prossimo al fare di Francesco Cossa, crediamo poter asserire, d'accordo con un critico quale il Morelli, che quello dove sono ritratte le sembianze del doge Francesco Foscari vada attribuito a Bartolomeo Vivarini, anzichè a Gentile Bellini, trovandovi in modo spiccato la maniera di contornare propria del primo. Quanto ai quadri che il critico sunnominato vi segnalò quali opere giovanili di Giovanni Bellini, avrebbero meritato maggiormente l'attenzione degli autori.

Anche su alcuni giudizi nelle Gallerie private vi sarebbe alcunchè da ridire; ma sono cose di dettaglio, le quali non impediscono che il libro nel suo insieme si presenti come una utile fonte di consultazione e una guida da servire come preparazione a quanti vogliono famigliarizzarsi coll'arte della pittura in Venezia ed imparare a gustarla nelle sue speciali prerogative e ne' suoi caratteri peculiari.

G. F.

MISCELLANEA

Una rettifica rispetto ai giudizi di Giovanni Morelli. — La rettifica non concerne il Morelli stesso, sì bene l'autore dell'articolo intorno a lui e alla critica moderna. Se le figure scelte ad illustrare un articolo hanno l'intento di rendere più chiaro, starei per dire più palpabile, quanto viene esposto e spiegato nel testo, non può riescire se non deplorevole un errore, uno scambio che si verifichi di una figura per un'altra. È quanto è accaduto allo scrivente, rispetto alla terza figura che viene di seguito al testo che ne fa menzione, per una svista accidentale onde al lettore viene posto sotto gli occhi un quadro di una Madonna della Galleria di Bergamo invece di un altro. Questa infatti, che ci si presenta nella figura terza, non è già la stessa che è intesa nell'avvertimento del testo, là dove questo mirava ad accennare un esempio della fallacia della fede prestata ciecamente alle firme apposte ai quadri. (Vedi fascicolo marzo-aprile dell'anno in corso, p. 83). È quindi un' errata-corrige da non trascurarsi quello pel quale si porge qui al lettore l'imagine da sostituire sotto la designazione della fig. 3ª.

Poichè c'è da rallegrarsi che anche sui remoti colli di Bergamo incominci ad albeggiare il lume del raziocinio critico, è bene venga constatato quale sia veramente la bella opera di Ambrogio Borgognone, che la Direzione della Galleria si è risolta a rivendicargli sopra luogo coll'unanime consenso degli intelligenti, in onta al nome di Bernardo Zenale messovi da mano estranea. Nulla di più evidente! si dirà da molti anche senza aver veduto il dipinto, tanto apparisce palese la mano e il genio dell'ottimo ambrosiano sia nei tipi delle figure, sia nel carattere dello sfondo a svariati motivi e nell'esecuzione d'ogni singolo particolare decorativo. E non ostante, i pregiudizi ai quali si è accennato furono la causa per cui il quadro venne fino a poco fa registrato nel novero di quelli del trevigliese Bernardo Zenale; di quello Zenale tuttora si poco conosciuto, da che non esistono altre opere autentiche di lui, se non quelle fatte in comune col socio e concittadino Bernardino Butinone, dalle quali per verità già si desumono le caratteristiche di artisti diversi, per quanto appartenenti alla stessa Scuola lombarda.

La figura fu posta per isbaglio sotto il n. 3 nell'articolo surriferito. Troverebbe pur essa il suo posto conveniente accanto al testo, ma alquanto più avanti, cioè là dove si parla di altro pittore lombardo, cioè di Bernardino de' Conti. Quivi ci si è provati a dimostrare che il Morelli non si era formato un concetto esatto della fisionomia propria dell'accennato pittore, da che una serie di opere venute alla luce posteriormente e autenticate da firme ben attendibili servono ad imprimerci di lui un' imagine meno lusinghiera, se vuolsi, ma più genuina di quella intesa dal valente critico. Che questi poi, come avviene facilmente per parte di chi si mette sulla via della diffidenza, fosse andato troppo oltre talvolta nel mettere in dubbio la schiettezza delle firme, si è detto essersi verificato appunto nel caso di quest'altra Madonna col Bambino appoggiato al suo seno, dove la segnatura è condotta in realtà con ben altra precisione che in quella del così detto Zenale e si accorda inoltre perfettamente con altra analoga, provata per autentica, ond'è munito un ritratto della raccolta del cav. C. Benigno Crespi di Milano.

MADONNA COL BAMBINO, GIÀ ATTRIBUITA A B. ZENALE

(Nella Galleria Lochis a Bergamo)

Quanto il pittore presentato sotto la figura 3ª in fine si distingue, ben inteso a suo svantaggio, dal Borgognone, è cosa da dover saltare agli occhi di chi si sia, per cui preme, come si vede, allo scrivente di avvertire non essere stato questo ch'egli volle indicare a pag. 83 del suo articolo nel fascicolo marzo-aprile di questo periodico, mentre un semplice scambio di un esemplare fotografico per un altro è stato causa dell' involontario equivoco.

GUSTAVO FRIZZONI.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Gazette des Beaux-Arts. — MARY LOGAN, *Le triptique attribué à Juste d'Allemagne au Musée du Louvre.*

L'A., insospettitosi di questa attribuzione a Giusto, dice d'avervi a prima vista ritrovato analogie colle opere del Foppa e del suo scolaro Ambrogio Borgognone, e d'avere ricercato quindi l'autore fra quegli allievi del Foppa che erano più stati esposti a subire quelle influenze settentrionali che avevano procurato la falsa attribuzione al dipinto. L'A. dice d'aver trovato nella cattedrale di Savona un quadro che ha caratteri quasi d'uguale identità col trittico del Louvre. Questo dipinto è firmato: « Ludovicus Brea de Nizza » e reca la data 1495. Rappresenta l'assunzione della Vergine con santi e donatori. I caratteri del viso, le pieghe delle vesti ed in generale il colore argentino mostrano grande affinità col Foppa e la stessa influenza settentrionale dei « tipi fiamminghi, modificati da artisti borgognoni e che hanno presa la fisonomia popolare dell'Alta Italia ». Le due opere sono adunque di Lodovico Brea, che dopo aver di certo già subìta l'influenza di scuole provenzali, divenne scolaro del Foppa. L'A. vede poi anche la collaborazione di questo maestro nel celebre polittico del Foppa che si conserva a Savona. Il trittico del Louvre, secondo l'A., è del miglior tempo del Brea e mostra maggior perfezione.

Ibid., 1° settembre 1896.

André Michel scrive con grande amore del compianto Louis Courajod. L'illustre storico dell'arte, nato a Parigi nel 1796, fu dapprima allievo dell'École des Chartes ed ebbe dal Quicherat e dal Delaborde il primo avviamento agli studi della storia dell'arte.

Preposto nel 1874 alla sezione della scoltura medievale del Museo del Louvre, coltivò specialmente l'arte medievale, raccogliendo amorosamente gli avanzi di vecchi monumenti francesi e riunendone bene spesso le membra sparse. Non trascurò però la grande arte italiana, scrivendo di Mino da Fiesole, dell'influenza dell'arte italiana su alcuni monumenti del rinascimento francese e della storia delle arti e degli artisti di Cremona del xv e xvi secolo. Vanno anche rammentati di lui studi sulla statua di Francesco Sforza e su alcune sculture del Filarete. Fin dal 1887 egli era stato nominato professore di storia della scoltura francese al Louvre.

Ibid., 1° dicembre 1896.

Gustavo Frizzoni scrive della collezione che sir Henry Layard aveva raccolto nel suo palazzo di Venezia, coi consigli di Giovanni Morelli, suo amico. Molti dei quadri, e dei migliori, sono di scuola veneziana, e l'autore comincia dall'assegnarne tre a Gentile Bellini, e cioè: un'Adorazione dei Re Magi, un ritratto di Maometto II, ch'egli, seguendo l'opinione dei commentatori del Vasari, crede proveniente dal Museo di Paolo Giovio a Como, ed un ritratto di sconosciuto, comunemente attribuito a Francesco Morone. L'A. segue anche il parere di molti che attribuiscono ad Alvise Vivarini un ritratto di sconosciuto, indicato da altri come opera di Antonello da Messina. Importanti sono anche un dipinto colla leggenda di Sant'Orsola di Vittore Carpaccio, due quadri di Cima da Conegliano, ed uno assai bello col Cristo morto, della prima maniera di Sebastiano del Piombo. La collezione contiene opere di Francesco Bissolo, del Boccaccino, di Andrea Previtali, di Bernardino Licinio, del Palma il vecchio e persino di Jacopo de' Barbari. Vi sono anche dipinti di Bartolomeo Montagna e del suo scolaro Giovanni Bonconsigli. Notevole è una Vergine di Francesco Bonsignori, ispirata ad un'incisione del Mantegna (Bartsch, n. 63). Senza descrivere alcuni quadri minori,

l'A. trascorre rapidamente, sino alla scuola lombardo-milanese, che ci si presenta con un'Adorazione dei Magi di Bartolomeo Suardi. Egli pone fra le opere migliori di Gaudenzio Ferrari una sua bellissima Annunciazione. Nella collezione si conservano poi anche opere di Cosimo Tura, di Lorenzo Costa e di Ercole Grandi, un quadro col popolo d'Israele che parte dall'Egitto, che ha reminiscenze del Parnaso di Andrea Mantegna, conservato ora al Louvre.

Di scuola fiorentina un solo quadro, un ritratto di giovane che ha nel viso i caratteri della famiglia de' Medici e che l'A. attribuisce a Raffaellino del Garbo.

Repertorium für Kunstwissenschaft, 1896, fascicolo 3°.

L'Ulmann rettifica un suo giudizio dato nel 2° fascicolo dell'anno 1896 di questa Rivista, su di un affresco colla « Moltiplicazione dei pani e dei pesci » di Raffaellino del Garbo, che il Vasari indicava come esistente nel refettorio del convento di Santa Maria Maddalena de' Pazzi. In quell'articolo l'Ulmann credeva che il Vasari avesse confuso questo affresco con un altro, rappresentante la « Cena » e che trovasi nell'archivio della caserma dei RR. carabinieri, che occupa adesso parte dell'antico convento. Ora, invece, egli dice d'avere, per indicazioni avute dal Ridolfi, ritrovato l'affresco della « Moltiplicazione dei pani e dei pesci » in una sala della scuola elementare, nello stesso monastero. L'opera è guasta nella parte inferiore, sicchè manca delle figure di Gesù e degli Apostoli che ne occupavano il centro. L'A., esaminando lo stile del dipinto, vi trova derivazioni da Filippino Lippi e dal Perugino, come pure crede che alcune delle figure femminili del primo piano abbiano relazione cogli affreschi di Andrea del Sarto, del Franciabigio e colla Messa di Bolsena di Raffaello.

Quanto alla « Cena » dell'archivio dei carabinieri, egli riconosce d'avere errato attribuendola a Raffaellino, e trovandovi il monogramma F. B., indicatogli dal Ridolfi, l'assegna al Franciabigio, del quale ritiene pure che siano altre pitture minori, nella stessa sala ed in stanze attigue.

Ibid., 1896, n. 4.

Interessante è l'articolo di Emil Jacobsen sulla galleria Lochis di Bergamo, che ora è con altre collezioni nell'Accademia Carrara. L'A. vi discute minutamente le varie opere, sicchè è impossibile riassumere in breve tutte le minutissime questioni; solo accennerò che tre quadri sono da lui considerati come gemme di questa collezione: Una « Sacra famiglia » di Lorenzo Lotto, firmata e con la data del 1533, nella quale si mostra tutta la profondità di sentimento di quest'artista; la « Vergine Maria fra San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena », opera giovanile del Palma vecchio, e finalmente un « San Sebastiano », attribuito a Raffaello, anche dal Morelli. Il giovane martire è rappresentato avvolto in ricche vesti, reggendo colla destra una lunga freccia. Il Jacobsen però stima troppo « raffaellesco » il quadro per poterlo assegnare a Raffaello; egli invece, seguendo il parere del Bode e del Mündler, crede che sia opera dello Spagna.

L'A. discute poi sulla serie di bei ritratti che arricchiscono la collezione e specialmente sul ritratto di Vespasiano (o Francesco Gonzaga) assegnato ad Andrea Mantegna. Il Jacobsen s'accosta a questa opinione e rifiuta il parere del Morelli, che attribuisce il dipinto al Bonsignori.

Federico Hermanin.

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.

GLI AFFRESCHI DELL'ORATORIO

DELL'ANTICO COLLEGIO FONDATO DAL CARDINALE BRANDA CASTIGLIONI

IN PAVIA

I.

Come ne ebbi cognizione.

In Pavia, nel piccolo edificio che un tempo era l'oratorio del collegio che il celebre cardinal Branda Castiglioni aveva fondato tra gli anni 1426 e 1437 per ventiquattro studenti privi di ogni bene di fortuna, si conservano, in parte interi, in parte rovinati, alcuni grandiosi affreschi eseguiti intorno all'anno 1475, i quali mi sembrano degni del maggior interesse tanto per l'importanza storica, che per il loro pregio e la loro importanza artistica.

Quell'antico collegio aveva sede nella via, detta una volta del Collegio Castiglioni, come leggesi ancora su di una cantonata, ed oggi di San Martino, in due case ed un'edicola (l'oratorio), ove si discernono tracce di finestre a sesto acuto e ad arco ribassato, tutte murate e sostituite da altre moderne. La casa, che assieme con l'oratorio guarda verso strada, porta i numeri 18 e tra parentesi 1375. Oggi appartiene al comm. Tullio Brugnatelli, professore nell'Ateneo pavese, che un giorno, perseguitato da un perspicace scovatore di anticaglie e di opere d'arte perchè gli vendesse quegli affreschi, mi fece invitare a recarmi a Pavia, affinchè avessi ad esaminarli e gli sapessi dire se era il caso di averne maggior cura di quella usata dai precedenti possessori della casa.

Eravamo nella primavera del 1893; venuto a Pavia, fattomi condurre in quella remota e solitaria contradetta, entrai nella tranquilla magione, passando per l'odierna portineria, senza dubitare che già mi trovavo vicino alle pitture che ero ansioso di vedere. Il chiarissimo prof. Brugnatelli mi faceva difatti nuovamente attraversare il cortile, nel quale notavo pure altre tracce di antiche e belle finestre, e mi riconduceva in portineria. Penetrati in un locale terreno, cucina e camera da lavoro del portinaio ciabattino, salimmo al piano superiore per una stretta scaletta di legno e sbucammo da una botola.

Oramai ho già provato tante sorprese ed emozioni artistiche da non aspettarmi più di provarne altre, e se mai mi capiteranno mi troveranno molto calmo nei miei entusiasmi. Eppure, lo confesso, sono stato colto da un vero stupore. Eravamo sbucati in un vasto stanzone quadrato di circa sei metri di lato, alto ancor più, tutto occupato da una nidiata

di letti grandi e piccoli della numerosa famiglia del portinaio, e dipinto tutt'attorno sulle pareti e sull'alta e spaziosa volta. La mia meraviglia era soprattutto accresciuta dall'impressione di quelle pitture, per lo più tutte di grandi proporzioni, eseguite per esser vedute molto più dal basso, cosicchè mi sentivo come sollevato per incanto nel mezzo di un vasto ambiente dipinto.

Come accade in queste occasioni, passato il primo momento di stupore, volli vedere quelle pitture, ma mi sentivo attratto simultaneamente da tutte. La ricca, vivace e conservatissima decorazione della volta destava in me una vera ammirazione. Nonm i era ancor capitato di trovare, in Lombardia, così perfettamente conservata una completa decorazione di volta della seconda metà del quattrocento e di arte anteriore alla leonardesca. La natura stessa della decorazione, coi suoi verdi fogliami e frutti brillanti su un fondo rosso intenso ed i quattro grandi finestroni finti con grandi rappresentazioni dei simboli degli evangelisti, mi sorprendeva davvero. Una grande veduta di paesaggio spazioso, con castella e città turrite, strade serpeggianti attraverso colli verdeggianti e percorse da eleganti cavalcate, per quanto malconcia da puerili ritocchi, mi presentava uno spettacolo tutto nuovo. Ma alla mia meraviglia si accoppiava pur l'ammirazione e ad un tempo un grande rammarico, contemplando una scena della Resurrezione del Redentore, maltrattata nel fondo del cielo e del paesaggio da un qualche imbianchino o verniciatore, ma ancor salva in alcune delle figure, figure della più grand'arte! di una maniera larga ed imponente! E sotto, la data 1475 in una lunga iscrizione, la quale però taceva il nome dell'autore!

Non so quanto tempo io sia rimasto ammutolito dinanzi a questo magnifico pezzo di pittura così mutilato e vandalicamente guastato. Mi richiamò a questo mondo il preclaro scienziato. — Ebbene, che cosa ne pensa? — Godo e soffro, volevo dirgli, ma credo che non fui capace di rispondergli e che io lo abbia soltanto guardato. Convenne pur ridiscendere e, quando Dio volle, gli confessai che le pitture, benchè barbaramente distrutte nella parte inferiore, ritoccate molto, salvo che nella volta, formavano ancora un complesso del più alto pregio ed interesse.

— Ma di chi saranno? mi domandò.

— Non mi sento ancora di dirlo, risposi, nè so se mi sarà dato di riescire a chiarirne l'autore; però non le credo tutte di una sola mano, e per la Resurrezione, che è l'opera veramente da maestro, non sento nel mio intimo che la voce la quale mi ripete un nome solo. Tuttavia non oso pronunziarlo; per ora non ne parli, studierò questi affreschi, farò confronti e ricerche, e poi se sarò pervenuto a qualche risultato glielo comunicherò. Intanto, permette che io ritorni a studiarle e magari a fotografarle?

— Faccia finchè vuole.

— Grazie. Ma dove siamo? Ho osservato nella chiave della volta un leone rampante, lo vidi pur ripetuto in due stemmi su di una parete, ed anzi in uno degli stemmi evvi pure il cappello cardinalizio. Ma questo è lo stemma dei Castiglioni! Del famoso cardinal Branda!

— Difatti noi siamo nell'antica sede del collegio fondato dal cardinal Branda Castiglioni.

— La mia meraviglia si fa sempre maggiore. Lasci fare che io studierò; però non abbia premura, mi lasci tempo; e per amor di Pavia, conservi questo ricordo storico ed artistico di così alta importanza.

— Certo che lo conserverò!

II.

Come ne condussi lo studio.

Oramai sono trascorsi quattro anni e non me ne dolgo, per quanto io abbia camminato molto, troppo lentamente, in questo studio. Ma io credo che cotesti problemi non si risolvano di corsa. Conveniva indagare, raccogliere tutto il materiale comparativo, studiare tutte le

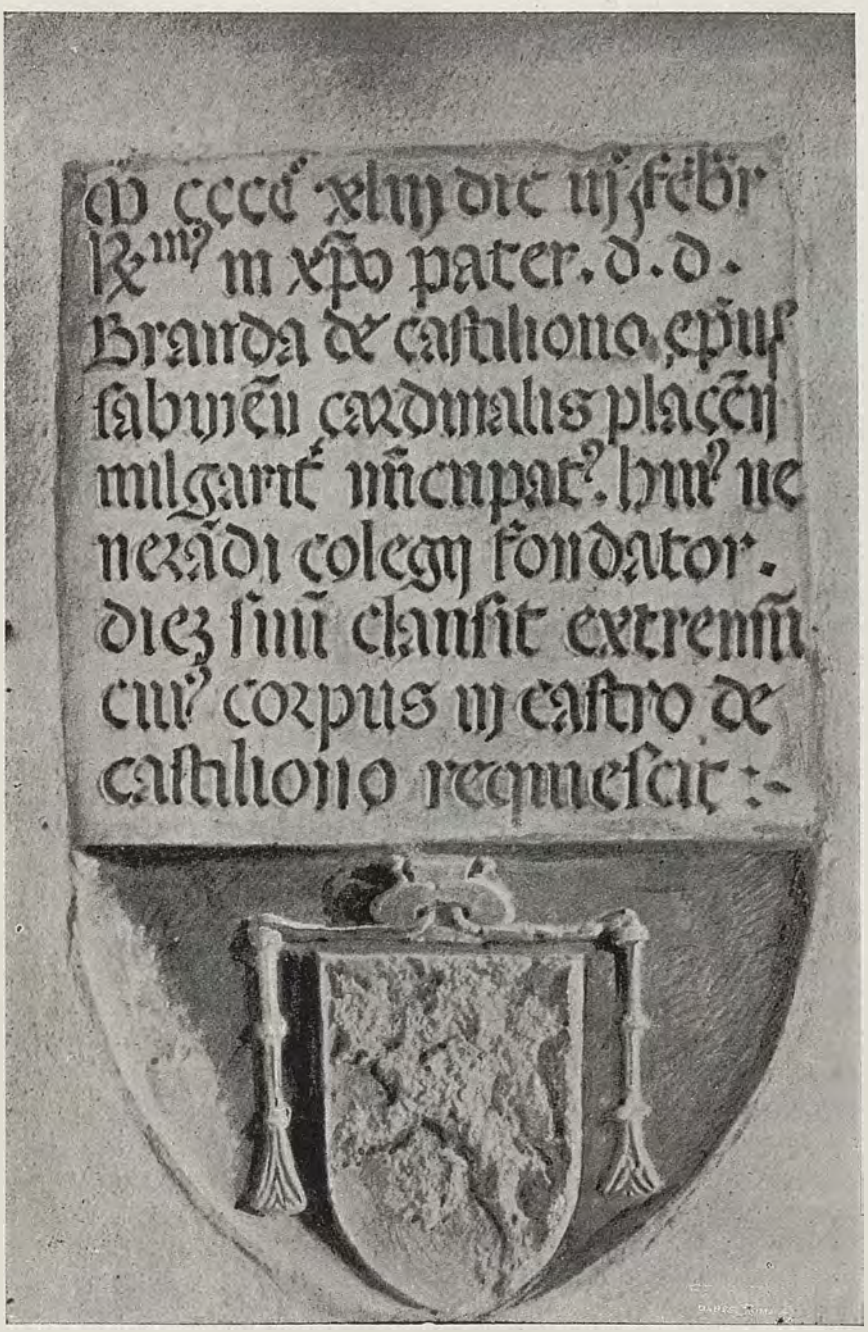


Fig. 1ª. - LA PICCOLA LAPIDE

che ricordava nel Collegio il decesso del suo fondatore, il cardinal Branda

opere della scuola e degli artisti che potevo supporre ne fossero gli autori e della scuola d'onde ebbero origine; fare ricerca delle notizie storiche sul collegio, sulle sue vicende e sull'aspetto dell'oratorio all'epoca in cui era nella sua integrità; ricostruire l'ambiente storico, anche se ciò non avesse poi a giovare che alla sola mia curiosità.

Il cómpito si divideva adunque in due parti: artistica e storica.

Per la parte artistica la via era tracciata: importava considerare qual'era la scuola o le scuole che opravano in Lombardia intorno al 1475. Le reminiscenze di caratteri analoghi, in altre opere conosciute, mi spingevano verso la scuola del Foppa; rividi tutto quello che conoscevo di suo e che potevo osservare in Lombardia, compresa Brescia, e tutto quello che potevo pur osservare dei suoi contemporanei e dei suoi allievi. Ebbi occasione di passare ripetutamente a Padova, e sempre feci sosta per più ore nella celebre cappella di San Cristoforo agli Eremitani. Anzi nel marzo del 1896, appena ritornato, corsi a Pavia a rivedere i nostri affreschi, come per brevità li chiamerò nel corso di questo studio. A poco a poco la mia interpretazione venne facendosi più chiara. Naturalmente ritornai ogni tanto a Pavia, in quel sacro camerone, e preparai la descrizione dinanzi alle pitture stesse e di alcune feci la fotografia.

Nel campo dello studio storico, sebbene non potesse rimaner dubbio che questo era l'oratorio del collegio di Branda Castiglioni, pure volli rileggere e ritrovarne le origini e gli ordinamenti, volli seguirne le vicende sino alla catastrofe, quando nel 1804 il Governo della repubblica Cisalpina, riconosciutone lo sfacelo, ne concentrò le poche sostanze nel collegio Ghislieri, riducendo a due i posti di pensionato, e mandando poi all'asta e lo stabile e tutti i mobili. Dubitavo assai di trovare i libri di conto dai quali dedurre i pagamenti rateali o finali delle pitture dell'oratorio, ciononostante dovevo tentare di farne ricerca. Mi accinsi quindi anche a questo lavoro. Poteva darsi che nel collegio Ghislieri conservassero almeno parte del vecchio archivio del collegio Castiglioni. L'ottimo signor avv. Giuseppe Dopelli, segretario del Consiglio d'amministrazione del collegio Ghislieri, mi favorì l'autorizzazione di farvi tutte le ricerche che credevo utili.

Naturalmente trovai dei ricordi e molte notizie di cui non potevo formular desiderio; fui invece deluso per quelle che più mi occorrevano. Ciò non toglie che una certa utilità pel mio lavoro credo di averla raggiunta.

Parliamo anzitutto dei ricordi.

Nel corridoio al primo piano della sede dell'amministrazione Ghislieri ho trovata infissa nel muro la lapide (fig. 1ª) che, secondo quanto il cardinal Branda aveva raccomandato nel suo testamento del 1429, gli avevan dedicata nel collegio, a ricordanza sua e del giorno del suo decesso, il 3 febbraio dell'anno 1443. È in marmo bianco, alta 67 centimetri e larga 43. Lo stemma è stato scalpellato.

Nella sala delle adunanze del Consiglio ho osservato il ritratto dello stesso cardinale, pittura su tela del XVII secolo, che ce lo presenta con lineamenti che rispondono a quelli dei suoi ritratti (a lui contemporanei) che abbiamo alla collegiale di Castiglion d'Olona: nel bassorilievo del timpano della porta, nell'affresco del presepio, di Masolino da Panicale, e nella statua del suo monumento funerario.

Un intero e grande armadio, nell'archivio, contiene le pergamene, i documenti ed i registri salvati dal naufragio. Con tutto questo materiale riunito alle memorie storiche raccolte e pubblicate dal Beffa Negrini, dal Castiglioneo, dal Litta, si può ricostituire abbastanza la storia della fondazione e delle vicende del collegio, e si può anche conoscere la severa regola imposta dalla mente elevata, vasta, ma rigida di quel prelato. Rimando lo studioso alle fonti ed ai sunti che aggiungo nell'appendice, fonti ed inventari che mi hanno consentito di ricostruire idealmente quell'ambiente. Cogli occhi del pensiero ho potuto vedere l'oratorio, in una giornata di domenica, nell'ora del servizio religioso; l'ho veduto com'erasi conservato sino alla fine della sua secolare esistenza, quando, come dice l'inventario del 1770, l'oratorio in figura quadrata, era *tutto dipinto* e circondato da un sedile continuo al muro,

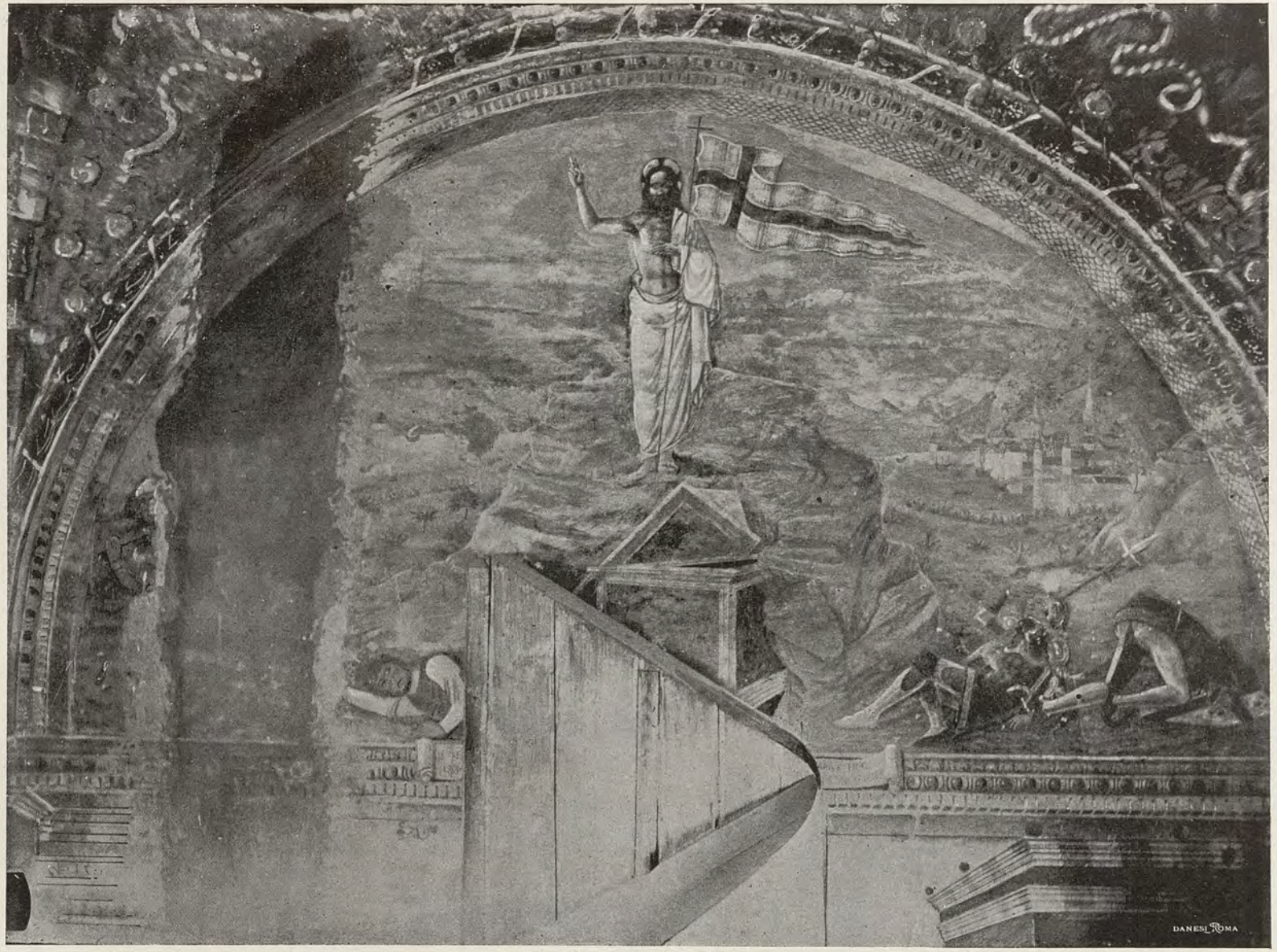


Fig. 2ª. - L'AFFRESCO DELLA RESURREZIONE

FIG. 3ª. - PARTICOLARI DELLA RESURREZIONE (IL PRIMO SOLDATO DI SINISTRA)

con suo appoggio di noce lavorato; aveva il suo altare alquanto isolato, ma più vicino alla parete dinanzi alla quale s'innalzava, con la sua ancona o trittico « a tre archi divisa da una cornice d'architettura dorata a oro fino con sua cimasa ben lavorata e parimenti dorata, dentro li quali archi, in tre tavole dipinte da buona mano, erano rappresentate la Madonna col Bambino e vari santi », uno dei quali sarà stato probabilmente Sant'Agostino, sotto il cui titolo il cardinal Branda aveva fondato il collegio. Nel mezzo erano cinque *bradelle,* una delle quali pel signor rettore, con due cuscini e panno verde per tappeto.

Esternamente l'oratorio non è mutato gran che dalla sua apparenza primiera. È un corpo di fabbrica più basso degli altri, che s'incontra pel primo venendo dalla Piazza Ghislieri e guarda le case ed i cortili dell'antico convento di San Francesco, oggi caserma militare; è collegato con quella delle case grandi del collegio che guarda verso strada e che fu raffazzonata nel secolo scorso. Non ebbe mai porta verso strada perchè vi si accedeva dall'interno; la sua antica gran finestra circolare e le due finestre più in basso, ad arco compresso, sono state otturate, ed in loro vece furono aperte, una sotto l'altra, una finestra a balconata ed una più piccola. Conserva ancora sotto la grondaia la cornice di mattoni disposti a denti di sega.

Nell'interno invece, fra il 1835 ed il 1840, lo spazio del grazioso ed imponente oratorio fu diviso in due piani con opera di muratura. Per incastonare nei muri i voltini che sostengono la divisione, la quale forma ad un tempo soffitto del pianterreno e pavimento del nuovo piano superiore, fu quasi totalmente distrutta la parte inferiore degli affreschi. Il piano terreno venne poi suddiviso: in un andito di passaggio della portineria, nella cucina e camera di lavoro del portinaio ed in una piccola stalla. Una scala di legno, che termina in una botola, conduce al piano superiore. Se avessero suddiviso anche questo, le pitture sarebbero andate perdute tutte quante e per sempre.

III.

L'affresco della Resurrezione.

Nella parete settentrionale, dove sbocca la scala, si distende la gran scena della Resurrezione (fig. 2ª), che in alcune parti è conservata abbastanza da destare vivissimo interesse e da presentar campo per studiarne il carattere e lo stile. Quando l'oratorio era ancora conservato nella sua integrità, probabilmente questa doveva essere la pittura di maggior pregio, doveva primeggiare quale l'opera del più valente fra gli artisti che avevano atteso a tutto il complesso della decorazione; tant'è vero che porta il cartello colla data, il nome del committente e del rettore del Collegio.

Il Redentore è sorto dal sepolcro scoperchiato e si è fermato sulla roccia che s'innalza dietro. Col braccio sinistro ripiegato sul petto, tiene la croce con grande bandiera bianca dalla croce rossa, alza la mano destra in atto di benedire l'umanità quale primo risultato del sacrificio compiuto. Un lenzuolo gli avvolge tutto il corpo, salvo la parte destra del tronco e il braccio destro, come nelle antiche statue di Giove. L'aspetto del viso ancor giovanile è dolce, sereno. Il contorno ripassato della parte nuda del corpo, i ritocchi del color della carnagione rendono difficile l'apprezzarne i caratteri ed i pregi. La mano sinistra è però salva, e lo son pure i piedi, benchè alquanto svaniti nel loro colore giallo d'ambra, disegnati in iscorcio, dal sotto in su, con una fermezza e larghezza che rivelano subito un maestro uscito dalla grande scuola padovana. Ciò apparirà a chi ne faccia il confronto col disegno e colorito dei piedi del San Cristoforo disteso al suolo nell'affresco del Mantegna, nella cappella di San Cristoforo agli Eremitani a Padova; e padovane di stile son pure le pieghe statuarie ed alquanto angolose del lenzuolo o gran manto bianco che avvolge la figura.

Più nel basso, a destra e sinistra del sepolcro di marmo e porfido, del *monumento*, come lo chiamavano nel quattrocento, vediamo di grandezza naturale li *judei* o soldati di guardia, due da un lato e due dall'altro.

Fig. 4ª. - PARTICOLARE DELLA RESURREZIONE

(IL SECONDO SOLDATO A SINISTRA)

Il primo soldato di sinistra, caduto più vicino al sepolcro, è conservato tutto intero, ma nella fotografia (fig. 3ª) non si può scorgere che in parte, metà del suo corpo rimanendo nascosta dalla botola in legno. Per lo spavento è caduto disteso sul proprio scudo, lungo, quadrangolare; brandisce ancora la spada a lama di scimitarra. È imberbe, ha folta capigliatura di color castagno ed a grosse ciocche; il colorito del viso di ocra calda, le labbra e le guance di un color rosso forte. Indossa una corazza rivestita di cuoio rosso cupo, connessa con chiodi dalle teste piatte e che gli si stringe ai fianchi e poi scende a proteggere il bacino. Ha maniche di tela bianca adorne di nastri verdi pendenti come fiocchi di filo, calzoni di pelle, nera sulla gamba destra e gialla sulla sinistra, e finalmente gambali di ferro bianco, a lamine lunghe saldate, e scarpe basse di pelle.

È la figura più ben conservata di tutto l'affresco, di tutte le pitture dell'oratorio, ed in verità è anche la più bella, la più imponente per la maschia energia dell'effetto, per la fattura larga e grandiosa e sovratutto per la vigorosa espressione del viso duro e pieno di collera e stupore. Eseguita largamente, a masse e tratti molto accentuati anche perchè doveva essere osservata a distanza e stando molto più in basso, colpisce per la sua forza ed evidenza. Le tinte sono distese largamente con pochi accidenti di modellazione, i lineamenti sono fermi e grandiosi; tanto il viso che le mani risultano pure dipinti con tinte larghe, con poche ma sapienti ombreggiature a masse, e segnate con contorni molto risentiti. Lo stile e la tecnica ed anche l'intonazione del colore chiaro, luminoso, vigoroso, e diciamo pure alquanto crudo, ricordano: il Martirio di San Sebastiano della Pinacoteca di Brera in Milano, opera del Foppa; gli affreschi del Pizzolo, di Bono da Ferrara e di Ansuino da Forlì, non che quello del Martirio di San Sebastiano del Mantegna, agli Eremitani a Padova; specialmente l'affresco di Ansuino pel colorito, per la tecnica e per l'effetto, e la testa del

primo soldato a destra nella pittura del Mantegna; alcuni degli affreschi della cappella Portinari nella chiesa di Sant'Eustorgio in Milano, sia nell'effetto generale, sia particolarmente nella testa di uno dei personaggi del fondo nel Miracolo della falsa imagine della Vergine (fig. 5ª).

Più a sinistra ancora, nell'angolo, e quasi tutto rovinato dall'apertura stata eseguita per farvi passare una canna di un camino, abbiamo l'avanzo di un soldato che fugge dalla parte opposta portando sulla spalla la lancia o balestra ed accompagnando colla sinistra l'espressione del viso, che è tutta di stupore e di prudente e tacita fuga (fig. 4ª). Questa espressione e l'atto della mano sinistra rispondono all'espressione del viso ed all'atteggiamento della mano della già ricordata figura di Sant'Eustorgio (fig. 5ª), e lo stile e la maniera ed il caldo colorito del viso rispondono pure a questa testa ed all'altra del soldato che uccide il compagno del Santo, nella scena del martirio (fig. 6ª) che ha una identica acconciatura.

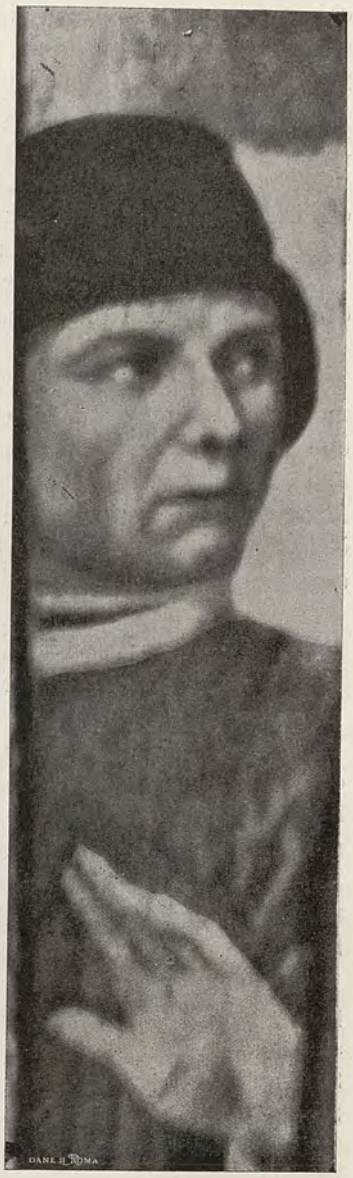


Fig. 5ª. - Particolare di uno degli affreschi della cappella Portinari a Sant'Eustorgio in Milano

Alla destra del sepolcro vediamo altri due guerrieri, tutti e due caduti, dipinti anch'essi con fare largo e grandioso, che però risalta meno perchè l'occhio di chi osserva rimane distratto, massime nella prima figura, dall'eccessiva abbondanza e stranezza di particolari dell'armatura.

Il primo, caduto a rovescio (fig. 7ª), è ancor conservato per intero, ma ha la testa ed il braccio destro molto svaniti. Una grossa macchia gli nasconde la parte superiore del petto ed il collo. Colla mano destra alzata fa riparo agli occhi dal grande bagliore che emana dal Redentore risorgente. Il suo capo è protetto da un piccolo elmetto, il corpo da una lorica di pelle gialla con armatura di lamine, rotelle e gomitali d'acciaio, i fianchi da lingue di pelle gialla a squame ed a listoni, sotto alle quali scende una maglia d'acciaio. I cosciali ed i gambali sono d'acciaio ma con piastre e ginocchiere di bronzo adorne di ricca ornamentazione. Le scarpe sono di pelle chiara. La lancia è molto semplice, come quelle dei soldati degli affreschi di Padova. L'atteggiamento del corpo caduto e dello stupore è molto naturale ed è ottenuto con una *silhouette* molto bella. Quanto a lavoro di vera arte, segnalerò la sua mano sinistra (fig. 9ª).

L'ultimo soldato a destra cade bocconi sul suo scudo (che reca una fascia rossa e gli scorpioni leggendari). Indossa una lorica di pelle color vinaceo, fasciata da un'armatura composta di lamine di rame e rotelle dentate sulle spalle. Sotto alla lorica scende il lembo inferiore della maglia d'acciaio. Calzoni di pelle bianca e nera, gambali d'acciaio, scarpe di pelle nera. Sgraziatamente questa figura ha molto sofferto, la testa si discerne poco, ed è un peccato, perchè l'azione era stata trovata molto bene. Possiamo ricompletarla perchè la ritroviamo in un affresco eseguito, forse pochi anni dopo, nella stessa Pavia, in San Pietro in ciel d'oro (nella prima campata della navata minore di sinistra), e che è una copia libera della nostra pittura.

Le armature di questi due ultimi guerrieri concordano assai nella foggia con quelle dei soldati degli affreschi nella cappella agli Eremitani (fogge recate a Padova da Donatello) e concordano altresì con quelle dei soldati nelle due incisioni del Mantegna rappresentanti la discesa dalla croce e la deposizione nel sepolcro (Bartsch, numeri 4 e 2).

Abbiamo ancora da esaminare il fondo di paesaggio molto rovinato. Il bel cielo col suo caldo effetto di colore verso la linea dell'orizzonte, è tutto malconcio. I particolari degli alberelli, delle fabbriche, delle barchette e dei ciuffi d'erba e di fogliame sono quasi tutti ripassati da mano inesperta, cosicchè la roccia sulla quale si è fermato il Signore si vede a stento e l'effetto complessivo dell'affresco è distrutto. Pure, osservando bene, noi vediamo che questo paesaggio con tinte chiare, per così dire aquarellate, lavate largamente, cogli alberelli che formano tante macchie, le barchette a forma di navicella, i ciuffi d'erba o fogliame, corrisponde perfettamente a quello:

dell'affresco del San Cristoforo col Bambino che passa il fiume, agli Eremitani, di Bono da Ferrara;

dell'affresco dell'Assunzione della Vergine nella cappella di Sant'Eustorgio (noto però che in quella pittura, all'infuori della Vergine e degli angioli, propenderei a ritenere le altre figure, cioè gli apostoli, di mano di un allievo o collaboratore del Foppa);

della tavola dell'Adorazione dei Magi del Foppa, nella Galleria nazionale di Londra, e che ha al primo piano mazzetti di verdura trattati allo stesso modo.

Il nostro affresco della Resurrezione non scendeva come gli altri fino a raggiungere, molto più sotto alla linea dell'attuale pavimento di divisione, la cornice del dossale in legno che girava tutt'intorno all'oratorio, ma a livello dei capitelli angolari che servon di base alle cordonature della volta è tagliato dalla stessa ricca cornice di classica architettura che lo racchiude in alto dandogli forma di grande lunetta. Nel mezzo di cotesta cornice inferiore è dipinta una lunga fascia bianca, arrotolata agli estremi come un cartello, e che reca la seguente epigrafe:

R^{MVS} DNS . DNS . BR . EPVS . CVMAN . MORIMONDI . COMENDATARI .... COMES ET DVCA ..... ILIARIVS HOC
OPVS FIERI INSTITVIT . RECTORE DNO IACOBO DE VITVDONO CVMAN ET LAVDEN... NO 1475 DIE 23 DCEMB.

Questa epigrafe dipinta, dopo le parole DNS della 1ª linea e FIERI della 2ª resta racchiusa nell'interno della botola della scala e manca poi di alcune lettere in entrambe le linee verso la fine, là dove la botola è incastonata nel muro. Il rev. Don Pietro Mojraghi, nella pubblicazione sui pittori pavesi in appendice all'Almanacco sacro pavese pel 1897 (Pavia, Fusi), ha completato le parole nella prima linea, leggendo DVCA[LIS] [CONS]ILIARIVS; e nella seconda: [CANON. AN]NO. Egli però ha interpretato la data in 1473, mentre io vi lessi 1475, e così risulta dalla fotografia (fig. 8ª).

Abbiamo adunque la data certa di questa grandiosa rovina di una grand'opera e sappiamo che fu fatta eseguire da quel cardinale Castiglioni, di nome Branda, come il celebre suo zio, che visse dal 1415(?) al 1486, coprì cariche importanti e doveva celebrar la messa in Santo Stefano di Milano quella mattina del 26 dicembre 1476, in cui il Duca Galeazzo Maria Sforza fu ucciso sulla soglia della chiesa.

Sotto alla cornice appaiono a destra e sinistra due grandiose trabeazioni dipinte di due edicole, molto rassomiglianti nell'architettura alla trabeazione di coronamento del porticato di sinistra, che vediamo nel dipinto di Liberale da Verona (oriundo della scuola padovana), rappresentante la morte di Didone, e che si conserva nella Galleria degli Uffizi.

È probabile che tra queste due edicole si aprisse la porta d'ingresso nell'oratorio, ingresso che, come dissi, non era dalla strada pubblica, ma dall'interno del collegio. Nel mezzo però e forse sulla porta e lungo il suo stipite destro c'era ancora un affresco rappresentante il Padre Eterno benedicente verso destra, mezza figura sorretta da nubi a nastro e da teste di cherubini dipinte a chiaroscuro con ocra d'oro ed ocra verdastra. Si vede tuttora questa figura nell'interno della botola, scendendo la scala di legno. E più sotto in un ripostiglio a destra, raschiando il bianco del muro, ho fatto ritornare alla luce le tracce della parte inferiore di una figura di prelato inginocchiato e rivolto verso il Padre Eterno. La figura

del Padre Eterno, che è ben conservata, ci rivela un'arte più rozza ed anche alquanto anteriore. Ritengo che qui si aveva la rappresentazione di Dio benedicente il celebre fondatore del collegio e che l'artista, il quale venne poi ad eseguire il grande affresco della Resurrezione e delle due finte edicole o porticati, dovette rispettare.

Ritorniamo ancora un momento all'affresco della Resurrezione.

Se noi l'osserviamo nell'assieme della sua composizione, ci troviamo, come già accadde

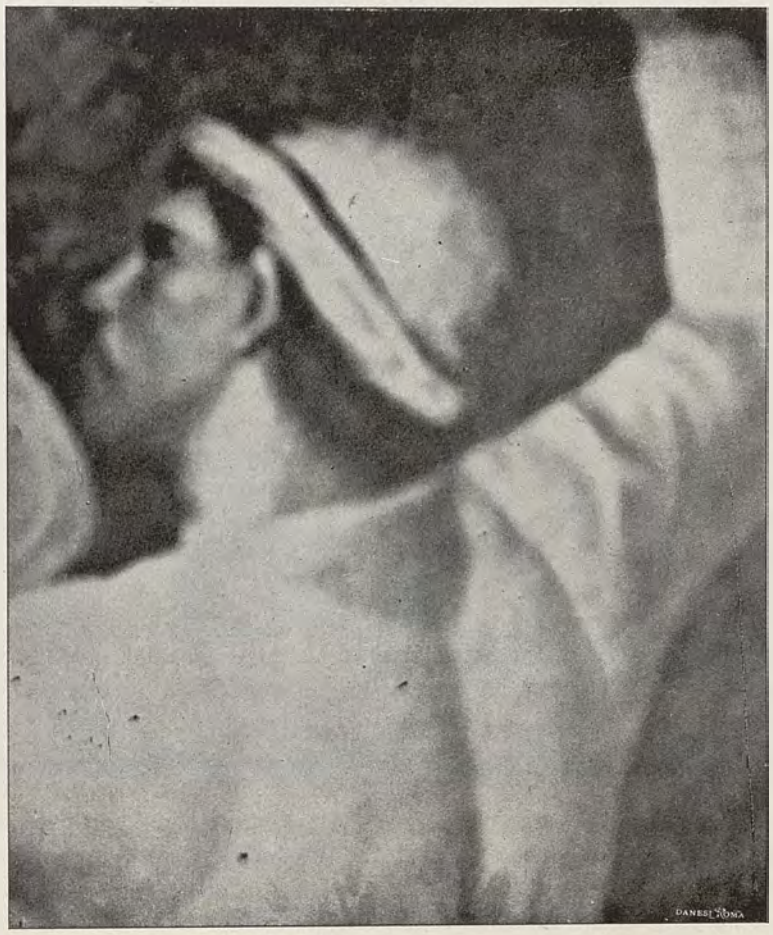


Fig. 6. - ALTRO PARTICOLARE

DI UNO DEGLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA PORTINARI

per i particolari, risospinti alle Resurrezioni della scuola squarcionesca o padovana, e segnatamente a quelle:

della predella del Mantegna, oggi nel Museo di Tours, per l'assieme della figura del Redentore, l'atteggiamento di stupore dei soldati, massime del soldato seduto all'estrema sinistra, e per le loro armature;

della tavoletta n. 169 della Galleria Lochis di Bergamo, che è della scuola padovana (e della quale esiste una ripetizione nel Museo di Padova) e presenta uno dei soldati, caduto e facentesi riparo cogli occhi come il terzo soldato del nostro affresco;

di una delle quattro ante d'organo, dipinte a tempera, già nella Basilica di San Marco in Venezia ed oggi nei locali attigui al laboratorio dei musaici di quella Basilica, locali che il chiarissimo ing. comm. Saccardo attende a trasformare in Museo dell'Opera. Non tutte

le otto pitture di queste quattro ante sono di Gentile Bellini: il Presepio e la Resurrezione furono dipinte da un artista più debole, però anch'egli della scuola padovana e che ripeteva le composizioni di quella scuola. Ora, corre precisamente grande analogia negli atteggiamenti del Redentore e dei soldati e nelle loro fogge di armature;

dell'affresco della cappella ducale terrena del Castello di Milano.

La decorazione di questa cappella del Castello di porta Giovia ci obbliga a fare una piccola digressione.

Nella volta della sua testata e nelle lunette e pareti corrispondenti abbiamo una decorazione complessa e di varie mani, che è stata liberata dall'imbiancatura in questi ultimi anni, a cura del dottor Paolo Müller Walde, sotto la direzione dell'on. architetto commendator Luca Beltrami.

Sono riapparse:

sulle pareti laterali non meno di diciassette figure di santi e di sante;

nelle due lunette estreme della parete di fondo le figure dell'Arcangelo e della Vergine Annunziata, e nelle altre lunette eleganti stemmi racchiusi in belle corone di fogliame con nastri svolazzanti;

nella volta una Resurrezione composta di tre gruppi distinti: il Padre Eterno entro due giri concentrici di angioli musicanti ed armati; — poi in una mandorla (*neuola,* dicono i documenti che vi si riferiscono) il Redentore risorto, pur circondato da angioli; — infine più sotto ancora il sepolcro e tutta una schiera di soldati di guardia.

Dai documenti raccolti e pubblicati dal Beltrami nel suo recente volume sul Castello di Milano (Hoepli 1894), veniamo a conoscere l'epoca in cui queste pitture furono eseguite: dal 1473 al 1476; rileviamo pure che il disegno d'assieme era stato portato da Pavia a Milano dal pittore Bonifacio Bembo, di Cremona, e che i pittori che la condussero a compimento furono parecchi, ma di uno solo si riesce a sapere il nome, dello Stefano de' Fedeli; per tutti gli altri, mistero.

Siamo quindi ridotti al solo esame dello stile. Questo, nonostante le condizioni in cui pur troppo le pitture sono ridotte, ci rivela che all'infuori delle figure dei soldati di guardia al sepolcro, tutte le altre, sebbene di mani diverse e più o meno valenti, sono però di un'unica maniera, che è poi quella stessa con cui furon condotte dagli Zavattari le storie della cappella Teodolinda nel Duomo di Monza, e cioè ancora sotto una spiccata influenza del Pisanello e non senza reminiscenze delle pitture lasciate in Castiglion d'Olona da Masolino da Panicale. Oramai un certo numero di affreschi e di tavole di non grandi dimensioni, sparse in Milano ed in Pavia e nei loro dintorni, comincia a convincermi che sino a che il Foppa non sia pervenuto a recar qui la maniera padovana e fondare una nuova scuola, la Lombardia, dopo il periodo giottesco iniziato da Giotto e continuato da Giovanni da Milano, ebbe una scuola essenzialmente pisanellesca, ed a questa conclusione accenna pure il prof. Adolfo Venturi nella sua recente nuova edizione commentata delle Vite di Gentile da Fabriano e del Pisanello, del Vasari.

Ma le figure dei soldati, in questa gran decorazione della cappella del Castello di Milano, sono di uno stile tutto diverso. Sono in condizioni peggiori delle altre figure; tuttavia alcune, mercè la preparazione a gesso o stucco, forse per l'argentatura delle armature, si discernono assai meglio, e tra loro emerge specialmente il primo soldato a destra, che, caduto, impugna ancora la lancia e colla sinistra tien lo scudo all'altezza della sua testa; ha in capo un elmetto; concorda colle figure del nostro affresco di Pavia come le due parti del guscio di una noce; — e così ancora concordano pienamente (oltre ai frammenti delle armature di altre figure oggi incomplete, e le loro armi, spade a scimitarra, ecc.) un guerriero che cade all'indietro ed un altro ancora che precipita a rovescio, lasciandoci vedere prima la calotta del suo elmo, poi in fuga prospettica tutto il corpo con mirabile arditezza di scorcio.

Dinanzi a queste figure larghe imponenti che cotanto collimano col nostro affresco, gli studiosi al loro primo riapparire pronunziarono il nome del Foppa, il quale aveva già la-

vorato in alcune stanze del Castello dal 1469 al 1471 (Casati, *Vicende edilizie del Castello di Milano*).

Come poi, in un castello così suntuoso ed in una decorazione così ricca, il committente accettasse l'opera promiscua di artisti di assai diverse tendenze, e questi vi si acconciassero, a noi, giudicando alla stregua artistica dei tempi nostri, pare strano: ma dobbiamo ammettere così fosse, risalendo col pensiero alle idee di quel tempo, all'eclettismo degli ordinatori,

Fig. 7ª. - PARTICOLARE DELL'AFFRESCO DELLA RESURREZIONE (i due soldati caduti a destra)

al loro gusto ritardatario ed al tradizionale sistema in quel tempo ancora in pieno vigore fra gli artisti di operare in comune, prendendo appalti in associazione.

Ritorniamo ora al nostro affresco.

Se sono del Foppa i guerrieri della cappella del Castello di Milano, lo dovrebbe pure essere il nostro affresco, tanto più che tutti gli altri confronti che son venuto esponendo nelle pagine precedenti sempre mi hanno fatto risalire alle opere della scuola squarcionesca, ed anche alle opere di questo maestro.

Ho detto scuola squarcionesca o padovana e non mantegnesca, perchè il Mantegna non ebbe tutte quante le caratteristiche di ciascuno degli artisti che lavorarono nella cappella di San Cristoforo agli Eremitani, e certe analogie padovane dei nostri affreschi si spiegano meglio coi caratteri di Ansuino da Forlì e di Bono da Ferrara, i quali tanto concorsero alla formazione di quella scuola padovana.

La data del 1475 concorda coll'epoca della decorazione della cappella del Castello di Milano, con quella (1474) in cui il Foppa con altri pittori si offriva di dipingere la cappella del Castello di Pavia, decorazione che fu poi affidata ad un'altra compagnia, mentre che a lui ed ai suoi fu ordinata l'ancona per la stessa cappella; quella data non è neppur molto

distante dall'epoca in cui egli condusse quelle fra le pitture della cappella Portinari che sono sue.

Altri però potrà giustamente osservare, anzi domandare, se il Foppa era proprio il solo pittore che avesse recato in Lombardia la maniera padovana; potrà ancora avvertire che le vecchie carte dello stesso turno di tempo ci conservano il nome di altri artisti molto desiderati dai duchi di Milano: Zaneto Bugato, Bonifacio Bembo, Stefano de' Fedeli, Costantino Vaprio, Pietro Marchesi, Cristoforo de Motis, Giacomino Vismara, Gottardo de' Scoti ed altri ancora.

Alla prima obbliezione rispondo che sinora non si conosce altro grande artista che abbia recato in Lombardia la maniera padovana. Avemmo, è vero, Carlo Braccesco, detto Carlo del Mantegna perchè si era assimilato la maniera di quel sommo maestro, e il suo frammento di affresco nel Museo di Verona (n. 561, proveniente da quel convento degli Angioli), rappresentante San Giacomo minore fra i Santi Gerolamo e Stefano sotto un loggiato in prospettiva dal sotto in su, conferma la tradizione pur palesando un artista alquanto floscio; ma nei nostri affreschi noi non abbiamo trovato il solo ed esclusivo carattere mantegnesco, bensì il carattere complessivo della scuola padovana dalla quale escì pure il Mantegna. Avemmo inoltre due pittori che dipinsero in Mantova pel Gonzaga, tra gli anni 1469 e 1473, Michele ed Anselmo dei Liombeni, i quali erano oriundi di Pavia; ma anch'essi erano allievi diretti, esclusivi del Mantegna.

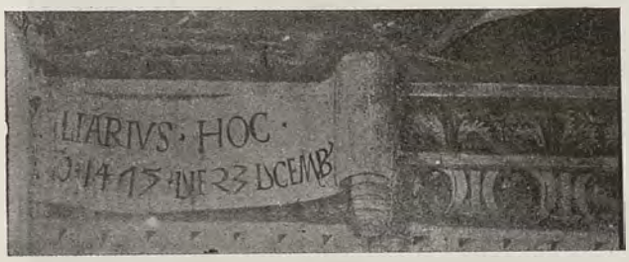


Fig. 8ª.

Alla seconda obbiezione non posso rispondere che con una induzione, che è molto plausibile ma che rimane pur sempre un'induzione: i grandi intelligenti e scrittori d'arte che ci vennero dalla vera sorgente dell'arte, dalla Toscana, il Filarete (libro IX e libro XXV) ed il Vasari non ebbero lodi, non ebbero entusiasmo che per Bonifazio Bembo ed il Foppa, e sinora le opere certe del Foppa giustificano pienamente quelle lodi.

Ad ogni modo faccio voto che il rev. Don Pietro Moiraghi, che è appunto addetto all'archivio notarile di Pavia, nel quale ha già con indefesso lavoro scoperto documenti molto importanti per ricostituire la storia dell'arte in Pavia, si accinga alla ricerca degli atti dei notai che in quel turno di tempo prestavano l'opera loro pel collegio Castiglioni. Ne ho rinvenuto un elenco antico e lo pubblico in appendice con gli altri *materiali*. Chissà che non trovi il patto con cui il cardinal Branda iuniore od il rettore di quel tempo affidava la decorazione dell'oratorio ad una compagnia di pittori! ed allora, quali si siano i nomi, si sarà fatto un passo più avanti nella storia dell'arte lombarda.

IV.

La decorazione della parete dell'altare.

Ritengo che l'altare del nostro oratorio sorgesse dinanzi alla parete rivolta ad oriente. Infatti, non poteva essere collocato nella parete d'ingresso, che abbiamo già studiata, neppure in quella che le stava di fronte che studieremo in seguito e che aveva un grande ed unico affresco. La occidentale, verso la strada, aveva tre finestre. Necessariamente, mi pare adunque che l'altare dovesse stare al muro orientale, che rispondeva al cortile interno del collegio. La decorazione del resto si riduce a poco. In alto abbiamo gli avanzi di un affresco

rappresentante la mezza figura del Padre Eterno sorretto da una gloria di teste di cherubini in terra rossa, disposta a semicerchio. Tutt'attorno gira una corona di squame verdi, gialle e rosse. Dal poco che rimane del Padre Eterno e dalle teste dei cherubini si rileva che l'opera aveva caratteri grandiosi, larghi, degni dell'autore della Resurrezione e pienamente corrispondenti per lo stile e la tecnica.

Il rimanente della decorazione, a paesaggio con figure d'uomini e di animali, è troppo ridipinto per poter attualmente darne un giudizio. Probabilmente simulava la continuazione della scena dell'affresco della parete seguente.

Dell'ancona o trittico dell'altare non abbiamo più traccia, sarà stata venduta nel 1804,

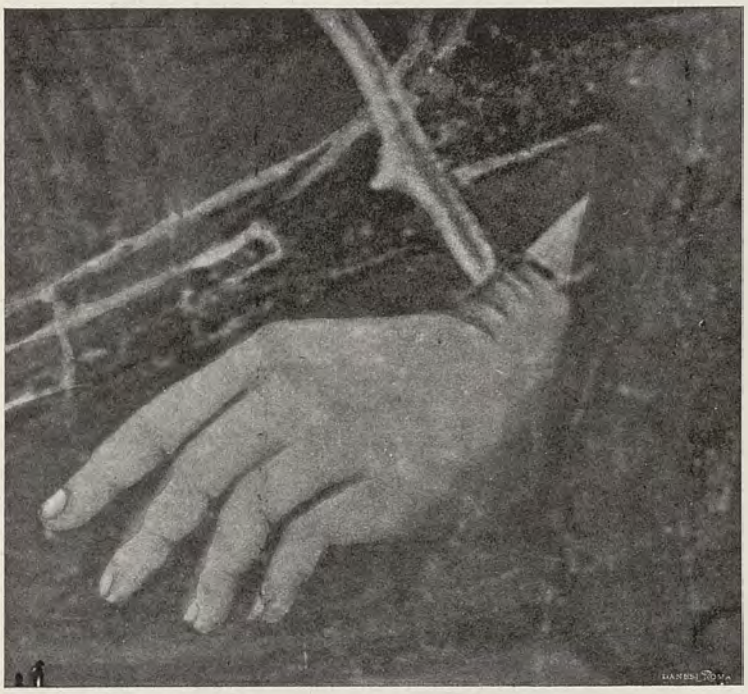


Fig. 9ª. - UNA MANO DEL PRIMO DEI SOLDATI CADUTI A DESTRA

quando la sede del collegio venne chiusa e questo venne trasfuso nel collegio Nazionale (Ghislieri).

V.

La decorazione della volta.

Nel descrivere le nostre pitture, più che all'ordine architettonico mi attengo alla loro importanza. Ora è il turno della decorazione della volta, la quale, come invenzione, progresso dell'arte e ricchezza, ed altresì per ottima conservazione, è opera di molto pregio e di grande importanza (fig. 11ª).

A metà altezza dell'oratorio — e quindi poco al disopra del pavimento che lo seziona in due piani — sporgono, nei quattro angoli, dei capitelli o mensole a forma di piramide rovesciata, molto simili alle mensole che si veggono negli angoli della cappella Portinari (nei triangoli delle arcate a sostegno delle figure di angioli colle grandi targhe). Al loro fianco, a destra e sinistra, son dipinti dei magnifici capitelli (fig. 10ª) dai quali si dipartono gli archi dipinti che incorniciano gli affreschi. Dalle mensole invece si dipartono le quattro

rappresentante la cordonature, in rilievo, a sezione prismatica, le quali costituiscono l'armatura o crociera della volta, al cui centro vengono a riunirsi nella serraglia, o chiave, che reca il leone rampante d'argento su fondo rosso col castello a due torri, e sopra il cappello cardinalizio su fondo azzurro.

Coteste cordonature sono rivestite, mercè la pittura, di foglie verdi, disposte a squame, e di mele gialle, riunite, sì le une che le altre, ad intervalli, da nastri bianchi.

Ogni cordonatura è fiancheggiata, tanto a destra che a sinistra, da un bellissimo filare di melagrane colle loro foglie, che formano tanti mazzetti che col loro gambo si collegano alla cordonatura.

I quattro campi triangolari lasciati dall'incrociarsi delle cordonature sono occupati ciascuno da un gran finestrone finto. Abbiamo quindi quattro grandi finestroni dipinti che simulano alternativamente un finestrone cieco col fondo di porfido ed uno vero colla sua vetrata a grossi dischi. La finta profonda strombatura imita un rivestimento a blocchi alternati di marmo bianco (venato di giallo e di rosso) e di verde antico. Circonda ancora ogni finestra una corona di foglie verdi con mele e grappoli d'uva, legati con nastri bianchi svolazzanti sul fondo rosso cupo della volta e formanti degl'intrecci molto piacevoli.

Infine ciascuna finestra contiene uno dei quattro animali simbolici degli evangelisti, anche questi, al pari della vegetazione, dipinti coi colori del vero (fig. 12ª), e sono la sola parte della decorazione che non sia perfetta.

Dinanzi a così magnifico complesso decorativo non so se debbasi ammirare maggiormente la ricchezza inventiva, l'imponenza congiunta alla festosità di tante bellezze attinte direttamente al vero, o l'accordo vigoroso e bellissimo dell'effetto dei colori sapientemente armonizzati.

Per buona sorte, anzi per grande fortuna, la conservazione è buonissima, tant'è che in conclusione io credo che questa decorazione di volta, dopo la cupola della cappella Portinari, sia lo *specimen* più bello e più completo che si sia salvato sino ai tempi nostri, o che per lo meno oggi conosciamo, dell'arte del rinascimento in Lombardia, prima della venuta di Bramante e di Leonardo.

Chi avrà dato un'occhiata alla figura 11ª, avrà già ravvisata tutta l'analogia che esiste colla decorazione della volta della cappella degli Eremitani, ed avrà pur notata la concordanza della cornice di marmo a profonda strombatura delle finestre con quelle delle quattro figure dei Padri della Chiesa, sia nell'abside della stessa cappella, sia nei pennacchi della cappella Portinari a Sant'Eustorgio in Milano.

Non temo quindi di esagerare, ammettendo che anche qui possa aver contribuito il talento del Foppa, ma con una restrizione. Egli avrebbe dato la composizione, anzi lo stesso cartone colorato, ed avrebbe lasciato ai suoi allievi o collaboratori la cura dell'esecuzione. Vi troviamo il suo stile, la sua potenza artistica, ma se l'avesse eseguita lui stesso avrebbe condotto con maggior perfezione tre dei simboli degli evangelisti. Invero, se l'aquila è di un bell'effetto di selvaggio cipiglio, il leone ed il bue lasciano a desiderare qualche cosa dal lato della verità e sono trattati troppo araldicamente; l'angelo poi ha una certa gamba che sembra slogata e una fisonomia insulsa e brontolona, che ricorda le opere di Ambrogio Bevilacqua e del Fasolo, due pavesi allievi del Foppa. Queste deficienze, in un complesso così splendido, sono un peccato, ma, ciò non ostante, ripeto, la bellezza dell'assieme decorativo vince e stravince.

Ebbi già occasione, parlando più sopra delle pitture della cappella terrena del castello di Milano, di ricordare l'usanza che in quel tempo perdurava ancora in Lombardia delle associazioni dei pittori, a gruppi or numerosi, or di due o tre solamente, per intraprendere sia delle grandi decorazioni, sia pure un affresco o un'ancona sola. Si aggregavano, si disgregavano, si accrescevano o si diminuivano di numero, secondo il loro proprio capriccio od interesse e secondo le vicissitudini. Quella di due allievi o forse antichi compagni del Foppa, lo Zenale ed il Butinone; quell'altra dei due fratelli, Ambrogio e Bernardino Bergognone

pare abbiano durato per tutta la loro carriera artistica, senza impedire che ciascuno degli artisti stessi conducesse da solo una qualche opera.

E senza discostarci dai grandi centri di Pavia e di Milano, e senza abbandonare il Foppa, mi contenterò di rammentare nuovamente che nel 1472 due compagnie di artisti aspiravano a dipingere la cappella del castello di Pavia: una era composta di tre pittori,

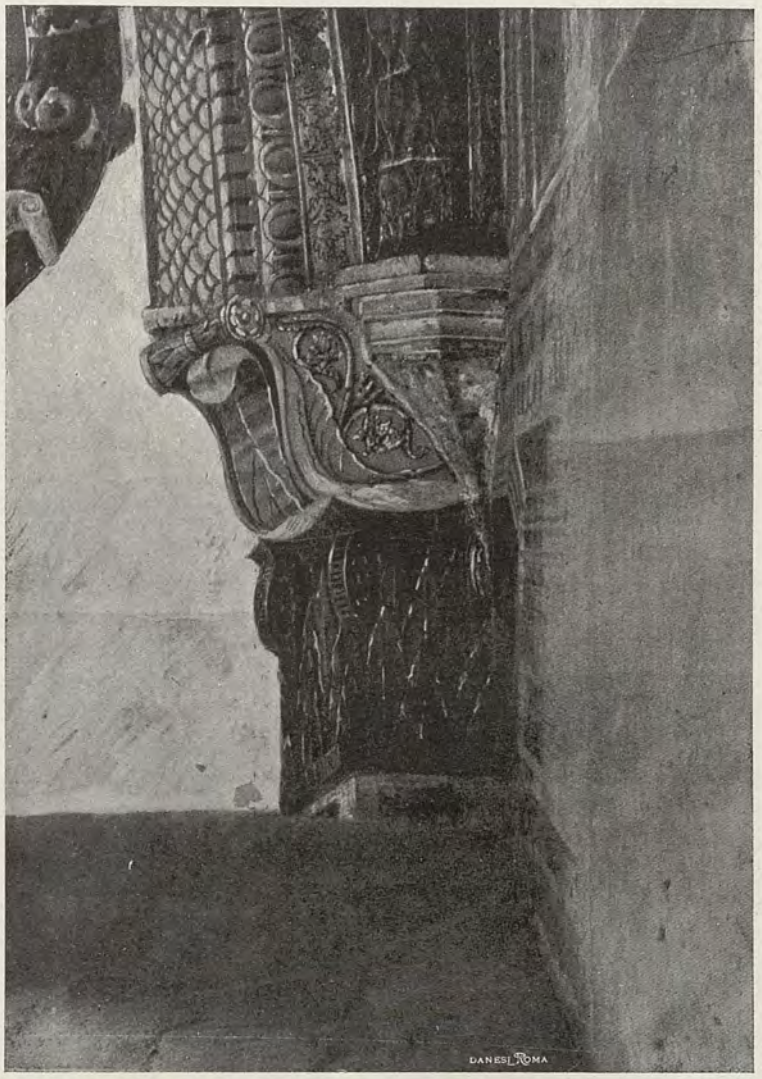


Fig. 10ª. - UNA DELLE QUATTRO MENSOLE ANGOLARI, A PIRAMIDE ROVESCIA ED UNO DEI CAPITELLONI DIPINTI

Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto e Vincenzo Foppa; l'altra, di Giovanni Pietro da Corte, Melchiorre da Lampugnano, Stefano de' Fedeli, Gottardo de' Scotti e Pietro Marchesi.

Dal Magenta (*Il castello di Pavia,* documenti, 375 e seguenti) apprendiamo che l'opera fu allogata alla seconda compagnia; ma che la prima (modificata bentosto coll'escita e l'entrata di alcuni artisti, talchè risultò poi di Giacomino Vismara, Costantino da Vaprio, Bonifacio Bembo e Vincenzo Foppa) ebbe l'incarico di dipingere l'ancona per la stessa cappella.

In Pavia ancora, il Foppa ebbe a compagni i predetti Costantino da Vaprio e Giacomino Vismara nel decorare la cappella dei Beccaria in San Giacomo fuori le mura.

Siamo alle stesse annate; sarebbe adunque più che probabile che il Foppa avesse seco alcuni di quegli artisti per la decorazione del nostro oratorio. Questa ipotesi di una compagnia, che ci vien imposta dalla storia dell'arte di quel tempo e dall'esame della volta del nostro oratorio, acquista ancora maggiore evidenza dinanzi alla grande storia della parete meridionale.

VI.

L'Adorazione dei Magi.

La parete a mezzodì non ci presenta più che i due terzi dell'antica sua decorazione. Oggi noi vediamo un vasto paesaggio di monti e colli, attraversati da un fiume, una città cinta di mura merlate e popolata di molte torri. Da questa è uscita e scende al piano per una strada serpeggiante una comitiva di numerosi cavalieri in ricchi e svariati costumi, un misto di fogge orientali e di abiti ed armature del quattrocento. Cavalcano a due, a quattro, e anche isolati: ogni tanto sono preceduti da trombettieri o sono seguìti da paggi.

In un oratorio, cotesto non poteva essere un tema di pittura; manca adunque la parte principale. Ed infatti, smovendo uno dei letti di questo camerone o dormitorio, in cui è stata trasformata la metà superiore della cappella, verso l'angolo di destra, ravvisai un tetto di capanna; sceso poi nei locali sottostanti, in quello della piccola stalla, un po' in alto, in un punto che veniva a trovarsi dinanzi allo spazio che avrebbe dovuto occupare la capanna, intravidi un cavallo e due figure virili in costume del quattrocento e a piedi, le quali figure erano più grandi delle altre ancora conservate sopra e costituenti la cavalcata. L'artista, con una ben intesa degradazione delle dimensioni dei suoi personaggi, aveva dato l'illusione della vastità e profondità della scena, la quale rappresentava adunque un'Adorazione dei Magi.

Potremmo farci un'idea dell'aspetto generale di questa storia quand'era completa anzitutto coll'aiuto di qualunque adorazione dei Magi di quel tempo, cominciando da quella di Gentile da Fabriano, conservata in Firenze nella Galleria dell'Accademia, o con quella di Stefano da Zevio, nella R. Pinacoteca di Brera. Ma pel caso nostro gioverà di più la tavola del Foppa, della Galleria Nazionale di Londra, una volta attribuita al Bramantino e riconosciuta del Foppa dopo le osservazioni del dottor Gustavo Frizzoni. Qui ritroviamo pure nel fondo una veduta di paesaggio, con una città cinta di mura merlate e popolata di torri, colli degradati, in mezzo ai quali serpeggia una strada e passa un fiume e poi tutta una cavalcata, che scende al piano.

In questa tavola però si sente un'arte più perfetta; è ben vero che il paesaggio e le figure del nostro affresco sono stati scioccamente ritoccati da un inesperto profanatore, ciò non ostante vi si discerne minor finezza e sovrattutto minor disinvoltura nelle figure dei cavalieri e delle loro cavalcature, e poi vi si sente una maggiore reminiscenza della maniera del Pisanello. È vero altresì che anche nelle ancone del Foppa vagamente traspare la stessa reminiscenza, la quale si fa poi assai maggiore nelle sue predelle: così nella predella della gran pala di Savona della quale ho presentato uno studio in questo stesso *Archivio,* due anni sono; in quella dell'ancona di Jacopo Bellini rappresentante l'Annunciazione, in Sant'Alessandro di Brescia, la quale predella mi pare da classificarsi con quelle delle ancone del Foppa; nei frammenti di predelle sparsi nella Pinacoteca di Milano e nel Museo Correr a Venezia; tuttavia, chi ci assicura che queste predelle anzichè essere un lavoro ritardatario del Foppa, non siano piuttosto di mano dei suoi collaboratori?

Nella nostra Adorazione dei Magi, per quanto monca e alterata, non ravviso adunque la creazione e l'opera del maestro che ha fatto nel lunettone di fronte la gran Resurrezione, e nella parete vicina il Padre Eterno, bensì di un suo collaboratore od associato.

Fig. 11ª. - LA DECORAZIONE DELLA VOLTA

Ho preso a modello la tavola di Londra per completare il nostro affresco; però nell'opera del Foppa il fondo di paese e la cavalcata formano soltanto un accessorio e nulla più. Qui invece acquistano un'importanza grandissima e potrebbe darsi che la pittura sia dovuta ad uno di quegli artisti che assecondavano il gusto del tempo con grandi storie festose di cacce, cavalcate, entrate trionfali, ecc.

A Pavia stessa, nel castello, Bonifacio Bembo, che noi leggiamo di frequente associato al Foppa e a Costantino da Vaprio, aveva dipinto in certe sale le immagini a cavallo del duca e della duchessa e dei loro consiglieri e cortigiani in una gran scena di caccia; e anche l'immagine della duchessa Bona e di tutto il suo seguito nel suo viaggio da Amboise in Italia, ove veniva sposa a Galeazzo Maria Sforza (Rosmini, *Storia di Milano,* IV, pag. 147 e seg.).

Anche il programma dato nel 1474 dallo stesso Galeazzo Maria Sforza per la decorazione della sala della Balla nel castello di Milano, comprendeva nel primo quadro lui medesimo, il duca che usciva a cavallo dal castello, seguìto da tutti i suoi uomini d'arme (Beltrami, *Il castello di Milano,* pag. 364).

VII.

La decorazione della parete occidentale.

Eccoci alla quarta, all'ultima parete che guarda verso occidente, ossia verso strada. La gran finestra ad occhio è stata otturata, lasciando nel mezzo una stretta finestra a balcone, e così inferiormente, nello spazio che oggi forma la cucina a pian terreno, le due finestre ad arco compresso sono state chiuse e tra di esse fu aperta una finestra rettangolare.

Nello spazio superiore di questa parete, che forma uno dei lati dell'odierno camerone superiore, a destra e a sinistra della finestra antica, che aveva una fascia dipinta a blocchi di marmo bianco venato e di porfido, come nelle finte finestre della volta, vediamo due stemmi, il che conferma sempre maggiormente che questa era la parete di minor importanza, che faceva fronte a quella dell'altare. Lo stemma a destra ci presenta il solito leone rampante, ma rivolto a sinistra, ed il cappello cardinalizio; quello di sinistra il leone rampante, ma rivolto a destra, onde far fronte all'altro, e ciò per maggiore armonia decorativa; al disopra, invece del cappello cardinalizio, abbiamo la mitra di vescovo e sotto un nastro colle lettere A.D· V.R E.E· Entrambi questi stemmi sono racchiusi in una bella corona di foglie e frutti, dipinti dal vero come nella volta.

Nello spazio a sinistra, sotto allo stemma ed al finestrone, intravedesi ancora per metà, nel senso dell'altezza, la figura di un angelo volante con un gran nastro o fascia, che reca le parole:

anozio (annuntio) *gaudiom*
maignom

Probabilmente qui continuava la storia dell'affresco che abbiamo studiato or ora e nello spazio inferiore (rispondente all'odierna cucina) si trovavano le figure dei pastori.

VIII.

Conclusione.

Gli affreschi dell'oratorio del collegio fondato dal cardinal Branda Castiglioni, ordinati dal suo nipote, il cardinal Branda iuniore, non ostante le disastrose condizioni in cui ci pervennero, sono ancora, per valore d'arte e per importanza storica, un monumento prezioso.

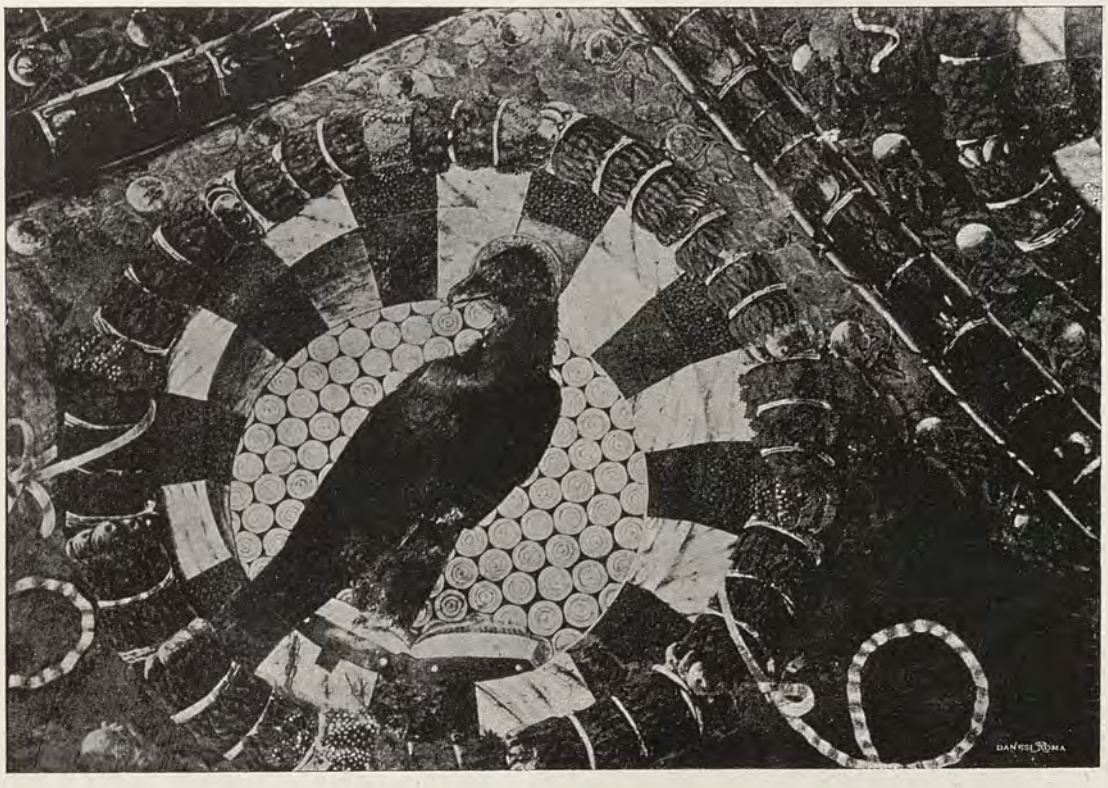


Fig. 12ª. - PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE DELLA VOLTA

Anche nel loro stato presente continuano ad attestare che l'arte è l'espressione più viva ed imperitura della civiltà e della cultura delle varie epoche.

Ridotta a due soli posti, l'istituzione del collegio è pur sempre una fondazione benefica e di alto significato civile; ma la cerchia degli uomini che hanno ancora occasione di conoscerne l'esistenza o di provarne i vantaggi si è ristretta in limiti molto angusti. Questo ciclo di pitture, all'incontro, ridonato a condizioni tali che il pubblico possa apprezzarlo, restituito cioè all'onore che il suo pregio ed il suo significato esigono, sarà la più viva ricordanza di una fondazione insigne, la quale forse fu la più utile istituzione lasciata da una delle maggiori individualità lombarde del periodo visconteo; questo ciclo è e sarà un monumento vivo ed eloquente dei fasti della cultura e della civiltà lombarda del rinascimento.

Nè minore è l'interesse di questi affreschi nel campo della storia dell'arte nella Lombardia. Dai medesimi ci è dato desumere un concetto abbastanza chiaro e completo di un

ciclo decorativo al principio dell'ultimo quarto del XV secolo; nella pittura della volta abbiamo uno specimen forse unico per conservazione e rara bellezza.

Contemplandoli, noi possiamo formarci un'idea approssimativa della decorazione completa anche delle sale e delle cappelle dei castelli di Pavia e di Milano: e vediamo in atto una delle imprese assunte da quelle compagnie di artisti, delle quali ci conservano così frequente testimonianza i documenti dell'epoca.

Il loro carattere predominante ci riconduce alla così detta *vecchia scuola lombarda,* anteriore alla venuta in Milano di Bramante e di Leonardo, la quale, pur conservando ricordanza dell'arte del Pisanello, si era vivificata e trasformata per virtù della grande scuola squarcionesca o padovana, e per lo appunto le opere che al presente conosciamo di questa *vecchia scuola lombarda* c'inducono ad ammirare nella cappella del collegio Castiglioni una delle creazioni più preziose e pregevoli che essa ci abbia lasciato. Lo stato degli studi, per ora non ci consente che di pronunciare un nome solo, quale capo dell'associazione che l'adornò, il nome di Vincenzo Foppa.

GIULIO CAROTTI.

APPENDICE

MATERIALI E NOTE.

Il cardinal Branda Castiglione:

1350. Nasce nella Terra di Castiglione il 4 febbraio.
1374. Ascritto al Collegio dei nobili giureconsulti.
1389. Chiamato nell'Università di Pavia in qualità di lettore dei Canoni (come lo fu poi il futuro Pontefice Sisto IV).
..... Il Duca Gian Galeazzo lo manda a Roma, ov'egli ottiene da Bonifazio IX la Bolla di conferma dello studio generale di Pavia.
1404. Vescovo di Piacenza, da Papa Bonifacio IX o 1407 da Papa Gregorio XII. (Umberto Locati, Cronaca di Piacenza).
1410. Legato per la Lombardia, è arrestato da Orlando Pallavicino e trattenuto prigioniero in Busseto.
1411. Eletto cardinale da Giovanni XXIII col titolo di San Clemente, e Conte di Vesprim da Sigismondo Re d'Ungheria.
1412. Riceve privilegio dall'Imperatore Sigismondo.
1413. Legato in Germania.
1415. Va al Concilio di Costanza.
1417. Riceve ancora privilegio dall'Imperatore Sigismondo.
1419. Procura ai suoi nipoti la donazione da Papa Martino V delle due case in Pavia, ove egli fonderà il Collegio.
1420. Vescovo di Lisieux.
1421. Legato in Boemia contro gli Ussiti, poscia in Ungheria.
1422. Istituisce la collegiale di Castiglione d'Olona.
1424. Legato in Polonia.
1426. Fonda in Pavia il celebre suo Collegio per mantenervi 24 studenti poveri. Bolla di Papa Martino V.
1429. Suo testamento con disposizioni a favore del predetto Collegio.
1431. Cardinale vescovo di Porto, indi al Concilio di Basilea.
d. a. Nel Conclave fa eleggere il Pontefice Eugenio IV.

1433. Al Congresso di Ferrara delegato del Pontefice per concludere la pace tra Niccolò d'Este e Filippo Maria Visconti.
1435. Al Concilio di Firenze.
1437. Bolla di Papa Eugenio IV che conferma le regole della compiuta fondazione del Collegio.
1439. Costituzione in perpetuo della scuola in Castiglione d'Olona.
1440. Vescovo di Sabina, Commendatario di Sant'Ambrogio dei Benedettini. Tenta d'introdurre in Milano il rito romano.
1443. 3 febbraio. Muore di 93 anni in Castiglion d'Olona, ov'è sep lto nella chiesa collegiale.

Consultare Litta, *Famiglie celebri d'Italia.* Milano, 1819. Castiglioni di Milano, Tav. IV. — Moriggia, *Nobiltà di Milano.* — Corio, *Historiae,* parte V. — Beffa Negrini, *Elogi historici,* ecc. Mantova, MDCVI.

Oltre l'effigie del cardinal Branda, ricordata nel testo, si conserva pure il busto in terra cotta sulla fronte delle scuole che esso aveva fondate in Castiglione d'Olona, ma è molto guasto. Il ritratto che esiste nell'avito palazzo del conte avvocato Castiglioni, nello stesso borgo, è simile a quello oggi nella sala del Collegio Ghislieri in Pavia. L'effigie e l'arma che i frati domenicani gli avevan dedicato in Sant'Apollinare fuori le mura di Pavia andaron probabilmente distrutte durante l'assedio del 1524, come avrò ancor occasione di ricordarlo citando gl'inventari.

Il cardinal Branda iuniore.

Del cardinal Branda iuniore scrisse l'elogio il predetto Antonio Beffa Negrini, il Castillioneo, Benedetto Giovio nella Storia dei vescovi di Como, Donato Bosco, il Corio, il Bugati ed il Litta:

Nacque in Milano intorno al 1415.
Aveva circa 28 anni quando morì lo zio, il celebre cardinal Branda.
Nel 1466 fu vescovo di Como, poi ebbe l'investitura della ricca abbazia di Morimondo.
» 1467 fu consigliere alla corte ducale.
» 1476 ambasciatore in Francia, collettore apostolico nel Ducato di Milano.

Era il canonico che la mattina di Santo Stefano doveva celebrare la messa in Santo Stefano (Milano) quando fu ucciso il duca Galeazzo Maria sulla soglia della chiesa.

» 1480 ambasciatore a Sisto IV per trattar la lega dei principi italiani contro il Turco.
» 1483 comanda la flotta pontificia contro i Veneziani.

Governatore di Roma.

Ritorna a Como.

» 1486 inviato a Roma da Lodovico il Moro per complimentar Innocenzo VIII della sua assunzione al pontificato; vi muore ed è tumulato in San Pietro alla sepoltura di Papa Marcello.

Il Castillioneo ci dà il vero commento dell'epigrafe sottostante all'affresco della Resurrezione, laddove dice: « Branda... in Sacra Thiara Episcopatus Comensium refulgens, opimoque Morimondi Sacerdotio ditatus... » Op. cit., pag. 29.

L'archivio del Collegio Castiglioni.

Nell'archivio del Collegio Ghislieri un grande armadio contiene esclusivamente documenti, carte e registri pertinenti all'archivio del Collegio Castiglioni. Molti documenti sono divisi per possessioni, vale a dire si riferiscono ai fondi che anticamente formavano la dotazione di quell'istituzione. Probabilmente saranno questi i documenti di cui si valse il Litta per le notizie ch'egli diede su questa fondazione nella nota biografica del cardinal Branda Castiglioni.

Grande cartella voluminosa intitolata:

Amministrazione Ghislieri
Cartella
Collegio Castiglioni
Anno 18...
dal N°... al N°...

In occasione di un qualche recente lavoro storico sul Collegio Castiglioni, probabilmente di quello manoscritto o dell'a stampa della *fondiaria,* furono distratti dalle loro cartelle, in cui erano classificati le Bolle antiche, i diplomi e gli atti più importanti e riuniti in questa cartella; ritengo però bene darne notizia secondo la loro antica classificazione:

Cartella J. C. J.

Anno 1419, 2 febbraio. Bolla di Martino V Sommo Pontefice, dell'anno secondo del suo pontificato, colla quale fa donazione e spontanea liberalità alli nobilissimi signori Baldassare, Francesco, Bartolomeo e Giacomo Castiglioni chierici milanesi, attesi li di loro buoni costumi e meriti, e come nipoti del revdmo signor cardinale Branda Castiglioni, di due case, una di dietro alli PP. Minori di San Francesco di Pavia fabbricata di nuovo e l'altra vicina alla suddetta comperata dalla felice memoria di Alessandro V Sommo Pontefice, le quali case erano rimaste a disposizione dello stesso Pontefice ed alla sua morte erano rimaste devolute alla Santa Sede, ecc.

Cartella J. C. 2.

Anno 1419, 8 maggio. Bolla di conferma del predetto Pontefice Martino V.

Cartella J. C. 4.

Anno 1426, 2 settembre. Bolla originale di Eugenio IV Sommo Pontefice, colla quale a supplica del cardinale Branda Castiglioni, fondatore dell'almo Collegio di Pavia, concede alli scolari e ministri di detto almo Collegio di avere un altare portatile sopra del quale nella cappella fabbricata in detto Collegio ma non ancor consacrata potessero far celebrare da suo o da altro sacerdote idoneo la messa ed altri uffici.

Cartella J. A. J.

Sommario del testamento delli 10 aprile 1429 del cardinal Branda Castiglioni, contenente gli ordini e le istituzioni fatti e fatte dal predetto reverendissimo signor Branda Castiglione cardinal Piacentino del titolo di San Clemente circa l'erezione e fondazione del venerando Collegio nella città di Pavia sotto il nome di Sant'Agostino, qual sommario è stato ricavato da un esemplare il quale si trova presso il reverendo Capitolo di San Nazaro Maggiore della città di Milano con annesse copie di privilegi concessi da Sigismondo Imperatore a favore del medesimo venerando Collegio e confirmatione de' medesimi fatta da Carlo V Imperatore risguardanti all'immunità dei beni del medemo almo Collegio, il tutto per copia semplice.

[Il Capitolo di San Nazaro aveva il diritto di scegliere e designare un allievo o scolaro del Collegio, e così il monastero Benedettino di San Giovanni di Parma, ed altri ancora].

Cartella J. C. 5.

Anno 1429, 10 aprile. Bolla del Pontefice Martino V che concede licenza e facoltà a Branda « Episcopo Portuensi tunc tituli Sancti Clementis presbitero Cardinali in propriis domibus nepotum suorum Papiae consistentibus unum Collegium pro usu et habitatione nonnullorum pauperum scholarium in studio Papiensi in Theologia, Jure Canonico et Civili, alijsq. licitis facultatibus studere et proficere cupientum, erigere, instituere, et ordinare, ac pro decenti substentatione scholarium hujusmodi sufficiente dotare... », e gli dava altresì libera licenza di fissare le ordinazioni e statuti coi quali il Collegio doveva essere retto.

Cartella J. B. J.

Anno 1433, 2 ottobre. Testamento del Dottor in leggi Pietro Besozzo, che lega beni suoi a favore del Collegio.

Cartella J. B. J.

Anno 1434, 6 gennaio. Privilegio dell'Imperatore Sigismondo a favore del Collegio.

Cartella J. C. 5.

Anno 1437, 4 dicembre. Bolla del Pontefice Eugenio IV, la quale ripetendo il testo della Bolla di Papa Martino V riconosce che il cardinal Branda ha occupate in Pavia le due case site nella par-

rocchia di Santa Maria in Pertica dietro al convento dei Frati minori e vi ha istituito un Collegio per ventiquattro poveri scolari che nella Università di Pavia compiano i loro studi di teologia, di diritto canonico e civile o di medicina, *vel artibus, aliisque licitis facultatibus perpetuis futuris temporibus,* il quale Collegio è sotto il nome del Santo Dottore della Chiesa, l'egregio vescovo Agostino, sotto al qual nome ha pur aggiunto una cappella per due cappellani al servizio divino, che vi ha pur fatto costrurre un locale capace e ben chiuso per i libri utili allo studio con libreria ossia armadio e banchi sui quali i libri sono assicurati con catene. La Bolla approva pure il diritto di scelta dei ventiquattro allievi o scolari: « *de dictis viginti quatuor scholaribus Reverendo in Christi Patri et Dño Episcopo Papiensi, ac venerabilibus et religiosis viris papiensibus et prope Papiam Fratrum Heremitarum S. Augustini et Chartusiensis ordinum domorum Prioribus pro tempore existentibus, sive duobus ex eis communiter praesentabuntur de Lombardia, per Episcopum Placentinum unus, et per Sancti Celsi extra muros mediolani alius et per S^ti Joannis Parmensis ordinis S^ti Benedicti Monasterium abbates et Conventus alius, nec non per majoris alius, et per S^ti Ambrosii alius, et per S^ti Nazari Mediolani ecclesiarum Capitula alius, de aliis vero nationibus per Rhotomagenses alius, per Leodocenses alius, per Baiocenses alius, per Lexonienses alius, per Chartaginenses alius, per Vesprimienses Eclesiarum Capitula alius. Reliqui namque scholares, per nepotes et affines nostros, ac de domo Castilliono existentes et alios modo, forma et ordine inferius annotatis, videlicet, per Majorem, et si plures fuerint in simile dignitatem per ser seniorem Prelatum* ». Gli scolari non potevano stare nel Collegio più di sette anni. Tutto poi nelle disposizioni confermate dalla Bolla è stato previsto dal fondatore, sono fissate persino la foggia degli abiti tanto per l'interno del Collegio che per escir fuori, il vitto giornaliero e quello festivo, l'orario, gli uffici divini ai quali deve assistere, l'elezione dei consiglieri, del rettore, la scelta ed il cómpito dei due cappellani, dell'amministrazione, degl'inventari, dei documenti, della cassa forte, delle pene contro gli scolari trasgressori delle discipline, e finalmente, ammettendo in avvenire quelle modificazioni al suo statuto che fossero state ritenute necessarie, chiudeva prescrivendo che, alla sua morte, fosse collocata in luogo notevole del Collegio una memoria perpetua epigrafica del giorno del suo decesso. [1]

Cartella J. C. 5.

Anno 1438, 22 maggio. Bolla di Eugenio IV per la designazione dei delegati alla custodia dei beni del Collegio e della cappella di S. Agostino.

Anno 1442. Altra Bolla per la istituzione nel Collegio stesso di una cattedra di teologia.

Cartelle varie.

Documenti incompleti concernenti parte della ricchissima dotazione fatta al suo Collegio dal cardinal Branda, ed altri concernenti i vasti fondi assegnatigli nei territori di Barona, Calignano, Cassina de' Mensi, Stezzago, Ligo, ecc., nel Pavese.

Cartella F.

Anno 1443, 7 luglio. Bolla del Pontefice Eugenio IV, che concede di già una *moderatio* ai troppo rigidi statuti o regole del Collegio che aveva istituito il fondatore, morto in quello stesso anno il 3 febbraio, di 93 anni. [2]

[1] La lapide collo stemma fu apposta, ed è quella che oggi è murata nel corridoio al primo piano dell'amministrazione del Collegio Ghislieri.

[2] Il Mattheus Castillioneus, nella sua opera *De origine, rebus gestis, ac privilegiis gentis Castilionae* (Venetiis, apud Johannem Baptista Ugulinum, MDXCVI) riproduce le Bolle di fondazione del Collegio e la *moderatio,* le quali furono pure ristampate a cura del ch.^mo signor avvocato Giuseppe Dopelli, segretario del consiglio d'amministrazione del Collegio Ghislieri, sotto il titolo di Fondiaria del Collegio Castiglioni (Pavia, tip. Bizzoni).

A proposito della *moderatio,* è bene ricordare la notizia data dal Beffa Negrini nei suoi *Elogi historici* di alcuni personaggi della famiglia Castigliona (pubblicazione posteriore di Francesco Osanna, Mantova, MDCVI): « Il cardinale Francesco Abbondio Castiglioni, che viveva dal 1523 al 1568, riformò con leggi i costumi delli scolari del Collegio ch'erano divenuti insolenti e col quarto del suo patrimonio lo ristorò, essendo in gran parte rovinato ». (Il suo testamento fu pur pubblicato dal Castillioneo).

Un sunto manoscritto della storia e vicende del Collegio fece anni sono il ragioniere Rinaldo Granato, ms. che si conserva nell'archivio del Collegio.

Cartelle 2. H. J. e 2. H. 4.

Inventari di tutti i beni del Collegio eretti in occasione delle nuove investiture dall'anno 1477 al 1539, inventari che comprendono pure i beni del Monastero di S. Apollinare fuori le mura di Pavia, che il cardinale aveva fatto aggregare alle proprietà del Collegio, coll'obbligo di mantenervi i Domenicani che egli vi aveva fatto sostituire ai Benedettini. I Domenicani in gratitudine al loro benefattore avevano posto in chiesa l'effigie e l'arma sua. La chiesa ed il monastero furono atterrati nel 1524 dall'armata del Re di Francia che assediava Pavia. Le reliquie sacre furono salve ed erano state trasportate nella chiesa di San Tomaso, e forse vi era stata trasportata anche quell'effigie. [1]

Cartelle H ed X (la cartella segnata con *X* rossa non reca dicitura alcuna.

Inventari.

Mi limito ad accennare i passi d'inventari che concernono l'oratorio.

Atto di visita del 1576, 4 novembre, di una Commissione apostolica. Nel passo risguardante l'oratorio è detto: *in eam [capellam] abetur unum altarem lateritium... bene ornatum anchona pulchra, munitum cruce argentea...*

Inventario del 1631... « *notta di quello si trova nel oratorio:*

« *Primo sopra l'altare vi è le infrascritte robbe:*

« *Una croce d'argento.*

« . . . . . .

« *Un ancona per l'altare adorata con la figura della B. V. M. et altri varij santi guarnita d'oro* ».

Inventario del 1638...

« *Prima nella Cappella di detto collegio una croce d'argento quale pesa oncie 936 incirca* ».

Gl'inventari degli anni 1641, 1652, 1666 e 1678 fanno ancora menzione di questa croce.

L'inventario del 1678 dice pure che « *avanti l'ancona vi è la sua tenda di tela* ».

L'inventario del 1721: « *nell'oratorio vicino alla porta* [s'intende al portone d'ingresso nel Collegio dalla strada pubblica] *l'altare con un ancona* », ma non si parla più della croce d'argento.

L'inventario del 1770 è il più particolareggiato:

« *Nella sala grande superiore:*

« *Un ritratto grande dell'Emño Cardinale fondatore.* [2]

« *Nell'oratorio:*

« *Una ferrata a rabeschi con sua portina e catenaccio alla genovese.*

« *Detto oratorio è posto in figura quadrata col suo altare nel mezzo e due scalini dipinti alla chinese con paglio, modiglioni e latterali eguali con bradella di noce di un solo gradino sopra il quale si rialza un'ancona a tre archi divisa da una cornice d'architettura dorata a oro fino con sua cimasa ben lavorata, e parimenti dorata, dentro de quali archi tre tavole dipinte di buona mano; — detto oratorio è tutto dipinto, e resta circondato da un sedile al muro con suo appoggio di noce lavorato, ed intagliato da bravo ebanista a uso di chiaro e scuro da pitore; — numero cinque bradelle, una delle quali per il signor Rettore con due cuscini, e panno verde per tapeto; cinque cassette per sputare, un scaletto di due gradini; un campanello appeso al muro con suo bendello ed altro piccolo sopra la bradella. Una mocarola di latta, una bachetta di ferro propriamente lavorata a rabeschi con cornice a oglio color d'aria, ed oro fino, la quale pende dal volto in mezzo dell'oratorio per la lampana con il suo giuoco di piombo coperto e corona dorata a oro fino per alzare e sbassare la sudetta lampana. Un ferro, ossia bachetta al finestrone dell'oratorio con tenda: tenda* [sarà stata per il finestrone ad est]; *due brazzetti su l'ancona dell'altare, di ferro, ben lavorati e dorati di due candele cadauno per accendere avanti il gran quadro di San Biaggio.* [3]

[1] *Istoria delle antichità, nobiltà et delle cose notabili della città di Pavia*, raccolta da M. Stefano Breventano, cittadino pavese. Pavia, Hier. Bartoli, 1570.

[2] Il ritratto salvato dalla dispersione è nella sala delle adunanze del consiglio del Collegio Ghislieri. È lavoro del XVII secolo e sembra che di questo sia copia il ritratto che trovasi nella sala d'onore del palazzo Castiglioni in Castiglion d'Olona. I lineamenti rispondono a quelli del ritratto nel bassorilievo del timpano della porta di Castiglion d'Olona e nell'Adorazione del Presepio di Masolino nell'abside della stessa chiesa.

[3] Come si vedrà, questo quadro era conservato in

Un tavolo di peccia coperto con tapeto di panno verde, e seccieta ad opera a canto dell'altare... il quadro di San Biagio nella stanza alla scala con finestra verso il giardino.

« *Nuova sagrestia:*

« *Pianete, camicie, calice con piede d'ottone lavorato d'orato con coppa d'argento e pattena pure d'argento dorato; altro calice d'argento dorato; ostensorio d'argento per le reliquie di San Biagio — missale ambrosiano, altro romano, due missali da morto uno ambrosiano, l'altro romano.*

« *Cucina:*

« *Un camino grande.*

« *Giardino:*

« *Una prospettiva fatta da buon autore.*

« *Sito sopra il portico:*

« *Una scaletta con tre gradini fissata nel muro con viti di ferro ma movibile per cui si ascende ad una tribuna con sua gelosia per udire la messa in oratorio* ».

In questa stessa cartella, segnata soltanto da una *X* rossa, si conserva pure l'inventario delle carte consegnate dal dottor Pio Casati.

Cartella 2. H. S.

Anno 1524, 17 febbraio. Istrumento di consegna delle carte del Collegio, al venerando Capitolo della Chiesa Maggiore di Pavia.

Elenco manoscritto molto vecchio dei notai del Collegio Castiglioni. Per la seconda metà del xv secolo troviamo: Bernar linus Sachetus penes D. Honorium Scotum — Dominicus de Tonsis penes Jo. Bapt. Costam — Silvester de Tonsis rogatus de Fonsor... — Jo. Antonius de Oliariis.[1]

Cartella X.

Anno 1804, 20 giugno. Dispaccio n. 8262 del ministro degli affari interni al prof. Tamburini, direttore del Collegio Nazionale di Pavia (collegio Ghislieri), annunciante che con decreto del giorno 15 il vicepresidente si è compiaciuto di approvare la transazione coi patroni del Collegio Castiglioni di Pavia in forza degli appuntamenti stipulati il giorno 5 in concorso della Commissione delegata a conciliare la divisata concentrazione del suddetto Collegio col Collegio Nazionale di Pavia, ed allega la transazione originale.

Anno 1805, 1° maggio. Lettera ministeriale della 4ª divisione, n. 4869, che ordina l'asta pubblica dei mobili del Collegio Castiglioni.

Per ulteriori ricerche consultare ancora gli archivi del Duomo di Pavia, l'archivio notarile di Pavia e l'archivio di Stato in Milano [quivi nella divisione Collegi — Pavia — A - Z].

altro locale del Collegio e, nel giorno della solennità di quel Santo, veniva esposto sull'altare, mascherando tutta o parte dell'ancona.

[1] Le ricerche di notizie sulle pitture a fresco e sull'ancona dell'oratorio dovrebbero adunque essere spinte nell'archivio del Duomo di Pavia e nell'archivio notarile.

CHI ERA IL PADRE DI MATTEO SANMICHELI

In un mio articolo intorno a *Matteo Sanmicheli,* inserto nell'*Archivio storico dell'Arte* del 1895, misi in dubbio, perchè destituita di qualsiasi prova documentaria, l'asserzione del Temanza, del Bernasconi, del Milanesi e del Bertoldi, che quel valente scultore ed architetto fosse figlio di un Bartolomeo, e dichiarai che ancor mancavano gli elementi per stabilire il grado di parentela di esso Matteo con Michele e gli altri Sanmicheli ricordati dagli storici dell'arte.

Son lieto che un documento testè scoperto venga a rimuovere il mio dubbio e a dimostrare che i suddetti scrittori non erano punto in errore.

Il cav. dottor Giuseppe Giorcelli, di Casale, dotto ricercatore delle antiche memorie monferrine, esaminando alcuni mazzi di scritture provenienti dalla famiglia Cervis, trovò un quadernetto manoscritto nel quale il padre Alessandro Cervis, guardiano dei Minori Conventuali di Casale dal l'anno 1790 sino alla loro soppressione nel 1801, copiò molte iscrizioni state lese o distrutte nei rimaneggiamenti e nelle riparazioni della chiesa di S. Francesco. Quella segnata col n. XXV dice:

BARTHOLOMEO EX CLARISSIMA EQVITVM
SANCTI MICHAELIS FAMILIA ORIVNDO
PORLECIE INSVBRVM NATO
MORIBVS VIRTVTIBVSQVE ORNATO
MATHEVS FILIVS BENEMERITO POSVIT
VIXIT ANNOS LXXXVI
OBIIT ANNO MDXII DIE X SEPTEMBRIS.

Quantunque la lapide originale sia andata perduta, non si deve ammetter dubbio sull'autenticità del riferito epitafio, poichè avendo il Giorcelli avuto cura di raffrontare molte altre iscrizioni del quadernetto con i loro originali tuttora in essere, potè convincersi che il padre Cervis le aveva fedelmente copiate.

I primi tre versi di questa iscrizione, mutato un nome di persona ed un caso grammaticale, sono perfettamente identici a quelli d'un'altra iscrizione che ho fatto conoscere nel succitato mio articolo, e che qui riproduco affinchè se ne possa fare il riscontro con quella novamente scoperta:

MATHEVS EX CLARISSIMA EQVITVM
SANCTI MICHAELIS FAMILIA ORIVNDVS
PORLECIE INSVBRVM NATVS
ARCHITECTVRA STATVARIAQ. ARTE CELEBERRIMVS
. . . . . AC EFFIGIE SVA
. . . . . MDXX.....

ICONA DEL SS. SACRAMENTO

(Nel Duomo di Chieri)

L'epigrafe ritrovata dal Giorcelli ci rivela che il nobile Bartolomeo Sanmicheli, o da San Michele, nacque in Porlezza sul lago di Lugano l'anno 1426 e morì in Casale il 10 settembre 1512, ch'egli fu padre del nostro Matteo, e che, almeno a detta del figlio, era dotato di virtuose qualità d'animo; ma tace affatto della sua professione. Ora, questo silenzio — ove si ponga mente che nell'altra iscrizione Matteo non dubitò di qualificar sè stesso « architectura statuariaque arte celeberrimus » — fa sospettare o che Bartolomeo non esercitasse alcun ramo dell'arti belle, oppure che la sua bravura fosse così scarsa da non meritare che ne fosse fatta menzione, sia pure dall'amorevole indulgenza di un figlio, nella scritta sepolcrale. Un documento che vedremo or ora prova insussistente la prima di queste due ipotesi; rimane dunque la seconda.

In qual tempo ed in quali circostanze Bartolomeo Sanmicheli siasi trasferito a Casale, non è conosciuto. Tuttavia il non essersi rinvenuto il suo nome nelle scritture monferrine della fine del XV e del principio del XVI secolo m'induce a ritenere ch'egli sia andato a stabilirsi in Monferrato in età molto avanzata e congiuntamente al figlio Matteo, la cui presenza in quella regione è segnalata per la prima volta da un atto del 30 aprile 1510.

Renderò ora di pubblica ragione alcune preziose notizie inedite sulla famiglia dei Sanmicheli contenute in una lettera dal cav. Giuseppe Biadego, archivista e bibliotecario civico di Verona, indirizzata il 6 novembre 1893 al prof. Giuseppe Roberti, il quale me ne favorì la comunicazione.

Al Biadego sembra poco probabile che gli artisti Sanmicheli appartenessero alla famiglia *de Sancto Michaele,* aggregata al Consiglio del Comune di Verona ed abitante nel XV secolo nella contrada S. Vitale. Quel Bartolomeo « scapizator », che già era consigliere e patrizio veronese nel 1409, morì nel 1425, o poco prima, e quindi non può essere il padre di « Polo speza prea da Porleza », il quale nel 1517 non aveva che trent'anni. [1] Pare invece che i due fratelli Giovanni e Bartolomeo abbiano emigrato da Porlezza a Verona nell'ultimo quarto del secolo XV. In un atto d'incanto di lavori per la fabbrica del palazzo del Consiglio (30 maggio 1486) si legge: « Item el friso negro che va sovra il sovrascritto architravo che sì ben lavorado batendolo de menudo fo levado per m.° Zuanno quondam ser Matheo de Proleza de S. Benedeto per soldi sete el pe »; [2] e in una distinta di pietre mandate alla stessa fabbrica (1486 circa) da un certo Gabriele *speza preda* da Mantova, abitante a S. Ambrogio di Valpolicella, sta scritto: « Al tempo de m.° Bartolome da Porleza per una colona fornida con capitello e basse (*sic*), longa in tutto pedi 7 $^1/_2$, a soldi 22 el pe, L. 8.5 ». [3] Questi due porlezzini erano certamente i Sanmicheli. Per contro, è dubbio se debbasi intendere Bartolomeo Sanmicheli nella persona così designata nel campione dell'estimo del 1492: « Bartholomeus Pasini de Proleza », inscritto nella contrada di S. Benedetto. È da avvertirsi che nei successivi campioni del 1502 e 1515 non figurano più i nomi nè di Giovanni nè di Bartolomeo.

In Verona Paolo abitò, almeno dal 1517 sino al 1559, anno in cui morì, una casa dipendente da un feudo d'investitura vescovile, nella contrada d'Isolo di sotto, nella strada detta Binastrova. [4] In un atto del 5 marzo 1534 egli è nominato « magister Paulus lapicida quondam Bartholomei de contracta Insuli inferioris Verone ».

Secondo queste nuove informazioni una parte dell'albero genealogico dei Sanmicheli dovrebb'esser emendato nel seguente modo:

[1] V. Archivio di Verona, *Anagrafi.*

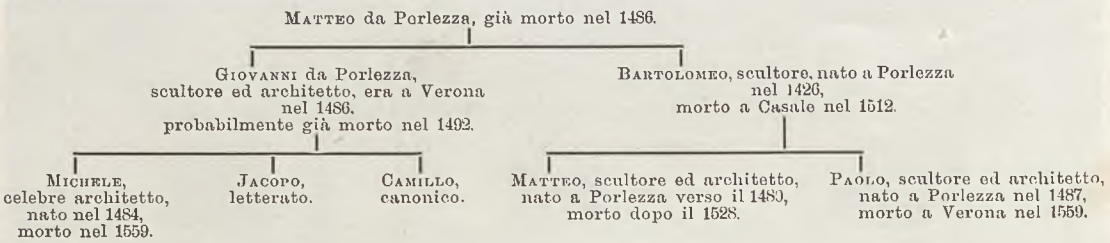
[2] V. Archivio di Verona, *Ospitale, Varietà,* A 4.

[3] V. Archivio di Verona, *Ospitale, Varietà,* A 4.

[4] Poi Sanmicheli. I lavori d'Adige l'hanno fatta scomparire. Al suo posto v'è il Lungadige Sanmicheli.

LAPIDE DI ANNA LIGOTTI

(Nel Duomo di Moncalieri)



Colgo quest'occasione per presentare ai lettori dell'*Archivio* le tavole di due lavori di Matteo Sanmicheli, cioè l'icona del Sacramento nel duomo di Chieri, della quale parlai a lungo nel mio più volte citato articolo, ed una lapide ornata, da me recentemente scoperta nella sacrestia del duomo di Moncalieri. Questa lapide contiene l'iscrizione funebre di Anna Ligotti (o Lingotti), morta nel 1528. L'uso delle piastrelle tonde e quadre di marmi colorati, la forma della mensola a squame di pesce, la disposizione degli ornati di frutti e fiori che costeggiano lo stemma, e sopratutto il tono generale del lavoro non possono lasciare incerti intorno all'autore di questo modesto ma grazioso monumento.

Alessandro Vesme.

VAN DYCK A GENOVA [1]

Capitolo I.

Arrivo del Van Dyck a Genova — Van Dick a ventidue anni — Van Balen e Rubens.

ANTONIO VAN DYCK

Era da lungo tempo vivissimo nel Van Dyck il desiderio di visitare l'Italia, nato là nel magnifico studio del Rubens, che tanti sovrani invidiavano e dove tutto parlava dell'Italia e di Roma.

Sulle basi marmoree si ergevano fiere della loro potenza esuberante, delle muscolature atletiche, le creazioni di Michelangelo, care al Rubens, perchè riflettevano nella scultura le audacie del suo proprio temperamento. Il paganesimo, tanto caro ad essi, bello e lascivo appariva in grandi anfore e piatti ceselati, sui quali artisti fiorentini avevano istoriato amori di nereidi e di tritoni fra le allegorie. Sulle ricche pareti sorridevano soavemente le inimitabili figure del Correggio, presso vigorosi guerrieri del Tintoretto; ed il Veronese non lungi raggruppava biblicamente allegre comitive di nobili e spensierati veneziani dei suoi tempi con grandi sfondi d'architettura e ricchi accessorî: dalla profonda espressione poi di alcuni ritratti, in cui brillava il sentimento della vita, si rivelava Tiziano. Tutta la scuola veneta, più delle altre abbondantemente rappresentata, manifestava il fascino irresistibile, ch'essa esercitava sull'anima del vigoroso Fiammingo.

Grandi drappeggi di sete e velluti genovesi si travolgevano ampi in pesanti pieghe; busti di scavo occupavano le nicchie, bassorilievi e frammenti di sculture di greco scalpello erano sparse nelle sale fra colonne scanalate e contorte; da per tutto, bronzi, camei, mosaici ed altre antichità romane. Magnifici arazzi ricordavano i fasti di quest'arte tutta fiamminga, ma il disegno dei quali però proveniva da Roma, splendida concezione della scuola raffaellesca.

[1] Per questo lavoro ho consultato tutte le opere scritte sul Van Dyck, e molte delle opere nelle quali per incidenza l'autore si occupa del pittore d'Anversa, ma mi sono particolarmente giovato delle pregevolissime monografie del Giuffrey e del Michiels.

(*L'Autore*).

Alla più viva ammirazione per l'Italia, ad un amore riconoscente erano ispirati i discorsi del Rubens, come quelli di quanti avevano fatto nella penisola un più o meno lungo soggiorno, ed il maestro con vive istanze lo andava confortando a questo viaggio, con la convinzione che ciò non sarebbe stato meno utile all'allievo di quanto era stato per lui stesso. [1]

Possiamo dunque ritenere che il Van Dyck venne in Italia non solo perchè da oltre un secolo anche nella Fiandra tal'era la moda, ma perchè la sua natura, come l'educazione, ve lo chiamavano, e sopra tutto per l'insistente consiglio del Rubens.

Il grande maestro, che aveva potuto affrontare, senza nulla perdere della propria personalità, le seduzioni delle scuole del mezzogiorno, non pensava che un temperamento più impressionabile avrebbe potuto anche essere sopraffatto e seguire una corrente che l'avrebbe reso un servile imitatore, come i nostri manieristi: se ciò non avvenne al Van Dyck fu solo perchè egli seppe a tempo sottrarsi ad un fascino ammaliatore, che avrebbe compromesso tutto il suo avvenire.

Tolse dunque commiato dall'amato maestro, facendogli dono di cinque suoi lavori, fra i quali un ritratto dello stesso Rubens ed uno della moglie, Isabella Brandt, ed il maestro allora, scelto nelle sue scuderie il più bel cavallo, glielo offerse in contraccambio per il viaggio, il robusto brabanzone grigio, che vedremo apparire in più d'un lavoro del Van Dyck.

Era per caso ad Anversa in quei giorni un Italiano, il cavaliere Gian Battista Nani, uomo intelligente d'arte, cortese e di gentili costumi, legato a Pietro Paolo da intima e vecchia amicizia.

Desideroso di ritornare in patria e conosciuto nello studio del Rubens il suo valente allievo, è probabile che si siano accordati di fare il viaggio insieme: non mi pare esatto che il Rubens avesse dato l'amico come guida e mentore ad Antonio, come afferma il Guiffrey, perchè da nessun documento risulta che essi stessero insieme, arrivati in Italia, anzi pare si dividessero subito: mi par piuttosto probabile, che ambedue cari al Rubens, di gusti uguali, di uguale educazione, abbiano presto concepito della simpatia reciproca ed abbiano pensato di farsi compagni di viaggio, per rompere la monotonia di un lungo e malagevole cammino. [2]

Partirono dunque a cavallo il 3 ottobre 1621 e s'avviarono direttamente verso Bruxelles.

Quale fosse allora il Van Dyck noi lo vediamo nell'autoritratto ch'egli eseguì verso questo tempo e che la Pinacoteca di Monaco possiede oggidì.

L'aspetto è quello di un adolescente: l'espressione soave e serena alita sul viso delicato e sulla bianchezza del volto scendono ad onde i capelli dai riflessi intensi: sopra le labbra nessun vestigio di baffi. Con naturale eleganza porta un ampio giustacuore scuro con mantello di raso e ricca catena d'oro.

Lavoro delicato, che nel complesso riflette più che le linee i sentimenti, che animavano in quel tempo il giovane pittore.

In altra tela, che si conserva oggi alla *National Gallery,* appare ancora la giovanile figura di Antonio da sè stesso ritratta.

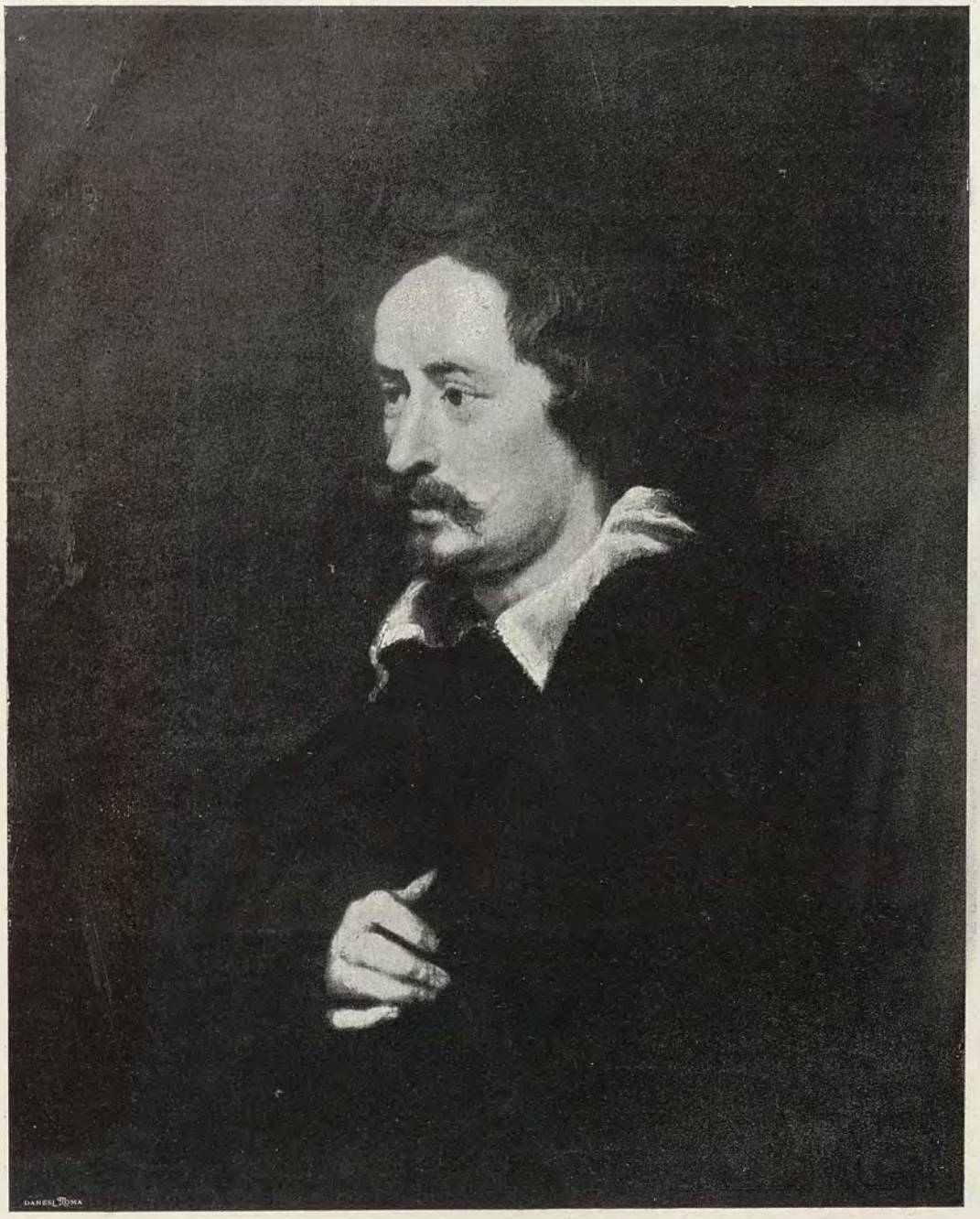
La freschezza del volto, appena ombrata dalla barba incipiente, un'aria d'infantile

[1] Furono queste istanze che suggerirono a qualche malevolo il pensiero che il Rubens, geloso di Antonio, facesse di tutto per allontanarlo.

[2] Nel Guiffrey troviamo Vanni, in altri Nanni; io ho preferita l'opinione del Michiels, perchè mentre il primo è un nome sconosciuto, nella prima metà del secolo XVII era a Venezia un cavaliere Gian Battista Nani (appartenente alla patrizia famiglia, che possiede anche oggidì il palazzo Nani, sulle fondamenta Nani), appassionato amatore di oggetti d'arte, storico ed amico di tutti gli artisti più insigni del suo tempo.

Notevole era a Venezia la galleria Nani, ne parla anche il Lanzi (riferendosi alla fine del secolo scorso).

Oggi alla famiglia Nani vediamo innestata un ramo dei Mocenigo ed uno dei conti Nani Mocenigo ripete appunto il nome del cavaliere Gian Battista, del quale ci occorse di parlare.



VAN DYCK - AUTORITRATTO - Windsor

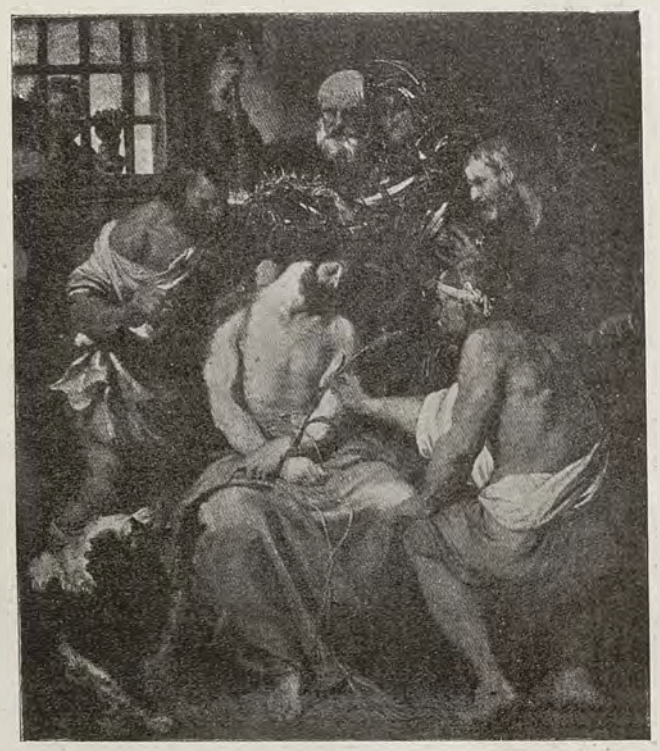
(Fotografia Braun, Parigi)

ingenuità e la gioia di vivere, che si riflette nei vivaci occhi scuri, ci mostrano l'artista alla conquista dell'avvenire: nello scintillar dello sguardo, nella fronte ampia e spaziosa, nel complesso dei tratti si rispecchia una grande e vigorosa intelligenza.

Il naso è dritto, elegante, la bocca piccola e rosea, il labbro inferiore sporge lievemente: gli occhi fortemente tagliati a mandorla, gli danno un carattere spiccatamente fiammingo.

I capelli ricciuti, di un castano fulvo, hanno intensi riflessi dorati; mal divisi sulla fronte cadono in ricci disordinati di qua e di là e fanno risaltare la carnagione morbida e pallida.

L'insieme ha qualcosa di gracile, di femmineo, ma i lineamenti nobili rendono il viso



VAN DYCK - ECCE HOMO - Museo del Prado, Madrid

simpatico ed originale. Inoltre sappiamo che non era molto alto, piuttosto magro, e le membra aveva ben proporzionate.

In nessuno dei vari autoritratti, che conosciamo dell'artista, egli fu tanto severo con sè medesimo.

Il desiderio di riprodurre con la maggior fedeltà la sua immagine, fece sì ch'egli esagerasse i tratti più caratteristici della sua fisonomia; ecco perchè tutti gli altri ritratti ci mostrano un Van Dyck più avvenente, più delicato ed elegante, il vero Van Dyck.

Nella tela di Londra egli appoggia mollemente il braccio destro su qualche cosa che non si vede e la mano cade abbandonata.

Anche come dipinto il ritratto non va esente da mende; vi si nota povertà di particolari, che potrebbe parere difetto di fantasia e d'esperienza, mentre il colorito è energico e la figura è messa in rilievo da ombre calde e vigorose, senza essere violente.

So che sir Charles Robinson, *surveyor of pictures of the Queen,* [1] alla custodia del quale è

[1] Debbo questa notizia alla cortesia del conte Ugo Balzani, dell'Accademia dei Lincei, amico del Robinson.

affidata quest'opera, lo ritiene un meschinissimo lavoro e non autentico, ma ogni dubbio cade quando sappiamo che Cornelis de Bic, prima del 1661, lo sceglie per il suo *Het gulden cabinet,* e l'incisione è di Paolo Pontius, amico dello stesso Van Dyck.

*
* *

Nessuna circostanza ci dice con sicurezza perchè Genova fu la fortunata, che ospitò per prima e più a lungo il Van Dyck; ciò non ostante questo non mi par difficile a spiegare.

PIETRO PAOLO RUBENS

Incisione di Paolo Pontius, da Van Dyck

Roma, Firenze e Venezia erano allora, come oggi, la meta dei pellegrinaggi degli artisti: queste erano certamente anche la meta del Van Dyck; fu ventura per Genova di trovarsi sul cammino che il giovane Fiammingo doveva percorrere: in essa abitavano inoltre i fratelli De Wael, di Anversa, che l'allievo del Rubens certamente conosceva; il Rubens, infine, non aveva avuto che a lodarsi della città commerciale, allora ricca, splendida ed amante dell'arte.

Dopo ventitrè giorni di cammino, il 20 novembre 1621, il Van Dyck arrivava in Genova col suo compagno di viaggio.

Quivi era ancor viva assai la memoria del Rubens.

I Balbi, i Lercari, gli Spinola, gl'Imperiale, i Carrega, gli Adorno e le altre famiglie con desiderio ancora pensavano al fecondo soggiorno del grande Fiammingo nella loro città, e la traccia luminosa del suo passaggio era cagione di permanente rammarico in quelli che non si erano potuti procurare qualche suo lavoro.

Tutti ne ricordavano l'arte meravigliosa, la elevatezza dei modi e del linguaggio, il viso onesto e franco: si può facilmente immaginare con quanta festa accogliessero il migliore, il preferito suo allievo.

La fama alata aveva in breve riempito Genova del suo nome, e superflue dovettero divenire le commendatizie del maestro, che egli certamente recava ai patrizi genovesi, così pure superflue dovettero riuscire le presentazioni dei fratelli De Wael, che gli avevano aperto la loro casa ospitale.

L'aspetto delicato e fine, la nobiltà del tratto, del sentire, gli conquistarono subito l'animo di tutti.

Non vi è alcuno dei suoi contemporanei che, parlando di lui, non vanti l'elevatezza del suo spirito, il fascino della parola, secondo il gusto del tempo, ricercata ma efficace, la suprema eleganza dell'insieme.

Nelle vaste sale dei monumentali palazzi di Via Balbi, nelle ricche gallerie di quelli sulla Via Nuova, egli respirava quel lusso e quella raffinatezza ch'erano divenuti elementi indispensabili di vita per lui, cresciuto nella sontuosa dimora del Rubens.

Le famiglie patrizie di Genova volentieri dimenticavano per il perfetto cavaliere, per il gentiluomo squisito, l'artista che uno sciocco pregiudizio dell'epoca avrebbe voluto negletto, quasichè ignobile fosse l'esercizio dell'arte.

Assai caro egli doveva essere soprattutto alle giovani dame di null'altro vaghe se non d'amore e di piaceri, in un secolo qual'era il decimosettimo.

Molto bene parlavano alle fervide fantasie, oltre alle preziose doti della mente e del carattere, il fine profilo, quasi muliebre, l'occhio scintillante e le pallide e morbidi gote, accarezzate dalla fine capigliatura inanellata e dorata. Egli perfettamente incarnava il tipo spesso ideale delle brune figlie del mezzogiorno; non è quindi a stupirsi se frequenti dovessero essere le avventure.

Per ingannare il tempo per divertirsi, ogni sorta di feste andavano ideando i giovani patrizi. Un giorno erano tornei e giostre, un altro solenni banchetti, nei quali (triste eredità del lontano Trecento), ai cibi semplici e sani, si preferivano carni nuotanti nelle salse più aspre e pepate, intingoli piccanti, sepolti sotto le spezie e le droghe più forti, specialmente nelle mense più sontuose, mentre i preziosi vasellami finamente cesellati, sovente di secolare possesso, sfilavano, recanti le pietanze più strane ed indigeste che si potessero escogitare.

Frequenti poi gli splendidi balli, i pomposi ricevimenti, sfoggio clamoroso di magnificenza, all'arrivo di qualche alto personaggio.

Di tali feste può darci un'idea un quadro, di cui ci occuperemo in seguito, conservato alla galleria Durazzo.

Altre volte invece s'improvvisavano serenate, e più raramente una comitiva di giovani, scelti nelle più illustri famiglie della città, davano delle recite di soggetto eroico, mitologico ed allegorico, come fu quella bellissima ideata dagli Spinola, e della quale si parlava ancora molti anni dopo. Alternate con l'esercizio dei traffici, occupazioni d'ogni giorno poi erano: gite, partite di caccia e tutto quanto può rendere più piacevole e gradito il vivere.

*
* *

Dolce, melanconico, impressionabile, natura sensibile ed irrequieta, talvolta incoerente, delicato, quasi femmineo, vi era nel Van Dyck qualcosa del Byron.

Facile al dubbio, alle apprensioni, fatto di passioni tumultuose e di poesia, sul suo temperamento non ebbe poca influenza la costituzione delicatissima, che aveva avuto dalla madre Maria Cuypers.

I tratti più salienti del suo carattere spiccano nelle varie tele, in cui si compiacque di ritrarre sè medesimo. Attraverso quello sguardo penetrante e svegliato brilla il lampo di un'intelligenza pronta ed aperta, unita ad un temperamento febbrile; carattere a scatti, è in lui un fondo di melanconia fatalista. Nell'espressione e nel tratto si legge una noncuranza ambiziosa, il disdegno, una leggera sfumatura di fatuità muliebre e di affettazione.

Poco capace di profondità, veramente buono, la sua natura si era accordata, nei primi anni della giovinezza, con quella buona, mite ed onesta del Van Balen; con lo studio intelligente ed assiduo ben presto acquistò da lui quel colorito morbido e pastoso proprio del secolo antecedente, e che il Van Balen conservò in tutte le sue opere. I suoi consigli ed insegnamenti appresero ad Antonio quella grazia e freschezza nel riprodurre i fanciulli, ch'egli eseguiva con arte tanto squisita; soprattutto da lui venne al Van Dyck quell'amore all'esattezza del disegno nelle teste specialmente, che tanto in seguito doveva giovargli.

ENRICO VAN BALEN
Incisione di Paolo Pontius, da Van Dyck

Ma Rubens fu il fuoco vivificatore che lo temprò.

Già si era reso padrone di quanto il paziente e scrupoloso Van Balen poteva insegnargli.

Pietro Paolo, che al primo sguardo aveva riconosciuto l'ingegno del giovinetto, pure avendo rifiutato molti parenti suoi e della moglie Isabella Brandt, subito l'accolse nella sua scuola.

Un conti nuo contatto col maestro più esuberante della vigorosa scuola fiamminga dovette suscitare in lui un'eccitazione di tutti i giorni, capace di elevare sovente la sua nervosa natura all'altezza dello spirito indomabile dal quale si sentiva trascinato, come tanto efficacemente dice il Baes. [1]

Ma ciò che suol avvenire nei giovani esordienti, che sperano raggiungere le qualità di un modello, esagerandone i caratteri, avvenne anche al Van Dyck; e nei lavori di quest'epoca, tutti improntati ad una violenza drammatica di atteggiamenti, ad una spesso sfrenata tonalità di colorazioni, all'esagerazione più spinta, si sente l'esaltazione nervosa, lo sforzo, che l'Italia sola calmerà. I difetti che a lui, inclinato alla grazia delicata, venivano dalla scuola del Rubens, diedero spesso alle produzioni di quel periodo della sua vita un carattere talora assolutamente privo di originalità; non solo, ma si sente in essi la mancanza di misura. Giunto in Italia però vediamo ben presto impallidire quasi del tutto la prepotente influenza del maestro. [2]

Il suo temperamento, alquanto debole per natura, sarebbe forse rimasto privo di una vera individualità, o si sarebbe corrotto senza una guida vivificatrice ed una robusta educazione, quale fu quella del Rubens.

Ma dove il suo ingegno già si affermava precoce e meraviglioso era nel ritratto.

Ogni esaltazione, ogni suggestione artificiale cessa quando egli deve riprodurre dei tratti nobili ed esprimenti sentimenti gentili ed elevati. E dal pennello non ancora perfettamente sicuro sbocciano freschi i visi delicati sopra vaghe figure di donna, le teste ardite e nobili di eleganti cavalieri. Questo suo speciale talento il Van Dyck aveva coltivato e nutrito

[1] Edgard Baes, *Mémoires couronnées de la Revue de Belgique*, 1878.

[2] « La natura del Van Dyck era così impressionabile che un'impronta in lui cancellava l'altra ». Michiels.

nella galleria del maestro con la contemplazione e lo studio delle teste di Holbein e nelle varie copie dei ritratti di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto, Luca di Leyda e Chranak, che si avvicendavano agli originali sulle pareti delle preziose sale nella casa del Rubens.[1]

Questi poi gli aveva insegnato l'insensibile passaggio graduale dall'ombra alla luce, *la cura diligente della prospettiva,* il sostituire con degli equivalenti, con effetti di chiaroscuro, quelli prodotti dalla differenza del colore; il metodo ch'egli doveva adottare nell'uso dei toni energici, morbidi, violenti, delicati, sordi, vivaci, per ottenere certi effetti;[2] un grande amore alla trasparenza ed alla lucidità dei colori. Il carattere sciolto, l'arditezza, la libertà di disegno e quel fare ampio e grandioso che, specialmente nei ritratti del giovane artista, tanto ci sorprendono e seducono, li deve al Rubens, il quale, col suo vasto o profondo sapere, dovette esercitare anche sulla coltura generale dell'allievo una grandissima influenza.

E non comune per i suoi tempi era la coltura, che, fra le altre doti, si ammirava nel Van Dyck; essa si estendeva anche alla conoscenza, non superficiale, delle lingue inglese, italiana e francese, della lingua latina, oltre al fiammingo e spagnuolo, che conosceva dall'infanzia.[3] Dai rarissimi suoi autografi non possiamo rilevare se egli conoscesse anche il tedesco.

Fu questo il patrimonio intellettuale col quale il giovane pittore giunse in Italia.

Capitolo II.

Primi lavori del Van Dyck a Genova.

Nelle prime composizioni ch'egli dipinse in Genova si riscontrano gli stessi caratteri della maniera presa nello studio del Rubens, e, pur non avendo alcuna notizia, alcun documento, ci è possibile assegnare alcuni di questi lavori a questa prima parte del soggiorno in Italia, tanto i caratteri di essi si differenziano da quelli della maniera adottata in seguito, dopo il viaggio di Venezia.

L'imitazione del maestro è tanto evidente, che qualche volta più che un'imitazione quei dipinti si direbbero una fedele pedissequa copia del Rubens, senza però che posseggano tutto il vigore di questo, e tale è il carattere principale dal quale possiamo riconoscere la mano dell'allievo, perchè non raramente egli si avvicina al modello in modo meraviglioso: anche in queste imitazioni non scompare il fare tutto personale del colorista: quei freddi che colpiscono il nostro occhio accanto al colore untuoso del Rubens, lasciano trasparire la mano del Van Dyck.

Argomento frequente è la mitologia, tanto cara al grande capo della scuola d'Anversa; anzi io ritengo che a questo periodo si debbano ascrivere tutte quelle scene mitologiche del Van Dyck, che rappresentano satiri e baccanali.

Con tale concorso di circostanze non si può fare una colpa a tutti quelli che confusero i due valenti pittori fiamminghi, attribuendo al Rubens le opere di Antonio, poichè anche un occhio sperimentato sarebbe tratto in inganno senza uno studio lungo e paziente, senza l'osservazione di alcune circostanze proprie ai due pittori e la conoscenza delle incisioni con le quali qualche ammiratore si dava premura di riprodurre il lavoro ammirato, oppure senza cogliere a volo qualche vaga indicazione degli autori contemporanei, cosa ancor più ardua, perchè i più, in cenni d'una irritante brevità, hanno saputo accumulare tanti errori da sviare chiunque abbia ricorso ad essi; fra questi si distingue il Soprani, quantunque probabilmente avesse conosciuto il Van Dyck.

[1] Vedi il S. Martino di Saventhem; il Cristo con la croce e l'Hecce Homo donati al Rubens e ripetuti a Genova.

[2] Michiels.

[3] Guiffrey.

Al principio del soggiorno in Italia, del nostro pittore, mi pare si debba ascrivere l'*Educazione di Bacco.*

Figurava alla fine del secolo scorso nella ricca Galleria dei marchesi Gentile a Genova come opera del Rubens, ed il Ratti, nella sua *Guida* del 1778, lo cita appunto fra i dipinti del palazzo Gentile, attribuendolo al Rubens: uscì poi dalla galleria Gentile allo smembrarsi di essa.[1] Un grosso Sileno dalle carni rosse e troppo nutrite sta accosciato con le grandi zampe caprine presso una tigre, che, sdraiata sul fianco, allatta i suoi piccoli. Ai piedi di Sileno un nudo bambino biondo e paffuto, Bacco, è tutto inteso nel ricevere in bocca il succo che Sileno va spremendo da un grappolo d'uva. Mirabilmente espresso è, dal gonfiarsi dei muscoli, lo sforzo delle mani che premono il grappolo: Bacco tiene fra le mani un vaso d'oro di forma greca, e dietro a lui un grazioso fanciullo mangia avidamente dell'uva.

La scena avviene all'ombra di una vigorosa pianta di vite, dalla quale, fra i pampini, pendono bei grappoli dorati: al suolo si vedono gettate alcune frutta.

Il colorito del viso, le orecchie acuminate, le carni accese, le corna contorte e lo sguardo pigro assai bene esprimono il carattere del dio beone.

La distribuzione della composizione viene direttamente dal Rubens, che la suggerì al Van Dyck col suo celebre lavoro della Galleria di Dresda, conosciuto sotto il nome del *Grappolo d'uva.* Ma vi sono notevoli varianti: il formato è assai differente, formando il lavoro del Van Dyck quasi un quadrato, e misurando m. 1 × 1.10, mentre quello del Rubens ha un formato di altezza quasi doppia della larghezza cioè m. 1.48 × 2.23; il tipo dei bambini è più grazioso nel lavoro del Van Dick e diversi sono gli accessorî ed il fondo.

L'*Educazione di Bacco* ha qualcosa di più calmo, di meno sfrenato nell'espressione di Sileno; all'armonia irreprensibile delle linee si allea la grande armonia, risultante dalla perfetta e morbida fusione delle tinte ambrate e dorate del Rubens, con i freddi argentei ed azzurrognoli della gamma del Van Dyck.

Pregio notevole di questa imitazione del Rubens è oggi un ammirabile stato di conservazione: il colorito serba ancora tutta la morbida freschezza e le brillanti colorazioni della tavolozza del celebre Fiammingo. Pregio poi, tanto del lavoro del Rubens come di quello del Van Dyck, è l'assoluta mancanza di volgarità in un soggetto dove non è facile evitarla.

Dell'*Educazione di Bacco* è noto il bellissimo disegno, non finito, che si ammira fra gli altri del Van Dyck alla Galleria di Weimar.[2]

A questa categoria di dipinti appartengono altre composizioni di Antonio, per esempio il *Bacco fanciullo che spreme un grappolo d'uva nella gola d'una tigre* (composizione che dal Waagen sappiamo appartenere a M. Wynn) ed il *Bacco a tavola con fauni e ninfe:* questo lavoro figura al n. 400 del catalogo dello Smith, citato anche dal Guiffrey.

Nella collezione del conte Caylus, a Parigi, si può vedere il disegno di un fauno e ninfe con tigre: il quale, analogo nel concetto e nell'esecuzione all'*Educazione di Bacco,* fu probabilmente eseguito a Genova sotto l'immediata influenza del Rubens.

Altro dipinto del genere è un *Bacco ebbro,* che si conosce solo per una stampa di un calcografo genovese poco noto. Sempre grassoccio e ben nutrito, Bacco monta una pantera, seguìto da una turba di piccoli amorini danzanti. Tien dietro il vecchio Sileno con un vaso contenente delle frutta.

Sotto l'incisione si legge: « All'illustrissimo e nobile sig. Francesco Grimaldo, patrizio genovese, ammiratore della pittura e di tutte le arti liberali, suo onorabilissimo signore e padrone, Cornelio de Wael offre e dedica, come umile omaggio, questa imagine di Sileno, incisa in rame, simbolo di gioia.[3] Genova, novembre 1628 »; ed in caratteri minuti, sotto

[1] In questi ultimi anni il dipinto si trovava fra i quadri del marchese Donghi, alla famiglia del quale era pervenuto nel 1822 con una parte dell'eredità Imperiale Lercari. E la stessa eredità, dalla quale pervennero ai marchesi Coccapani Imperiale Lercari di Modena i due ritratti del Van Dyck.

[2] Disegno riprodotto anche nella splendida opera del Guiffrey.

[3] « Perill^tri ac nobili viro Francisco Grimaldo, Patrizio Genuensi, Picturae et omnium artium admiratori,

VAN DYCK - EDUCAZIONE DI BACCO - Proprietà Mario Menotti, Roma

(Fotografia Anderson)

VAN DYCK - EDUCAZIONE DI BACCO - Disegno, Galleria di Weimar

(Fotografia Braun, Parigi)

l'incisione: « Ant. van Dyc inv. — Di. Brunn Argentoratensis sculp. ». Questo lavoro, con una Vergine che tiene fra le braccia il Bambino, volle il pittore lasciare, come ricordo, a Luca e Cornelio de Wael.

Opera di maggior importanza, e nella quale più che mai vive il ricordo del Rubens, è il *Sileno ebbro,* eseguito, credo, per i Pallavicini, ora alla galleria Durazzo.

Vedendolo, il nome che subito si presenta alle labbra è quello del Rubens; tutti infatti i cataloghi e guide della città, lo stesso catalogo della Galleria ed i custodi ce lo mostrano per tale, ma alla Pinacoteca di Bruxelles ve n'è una ripetizione sotto il suo vero nome, quello di Antonio Van Dyck.

Il dio ubriacone e pingue si mostra, in tutta la sua animalesca brutalità, fino alla cintura; dietro a lui un giovine satiro, con le mani frementi di concupiscenza, cerca attirare a sè una formosa baccante fiamminga, che sostiene il dio, e che si schermisce infastidita; una testa di pantera spunta nel basso del dipinto, meravigliosa di evidenza. La corpulenta figura di Sileno non ci lascia vedere che la testa della baccante e del satiro.

Questo lavoro è quasi una copia di un altro dipinto del Rubens, eseguito per gli Spinola, ora al Palazzo Bianco: il giovine satiro e la baccante sono identici, muta solo il tipo e la testa di Sileno, che nel Van Dyck mostra una quarantina d'anni, mentre nel lavoro del Rubens ha varcato la sessantina.[1]

Occupandosi della ripetizione di Bruxelles, il Leclercq[2] afferma essere Tiziano che inspira al Van Dyck quel colorito rossastro delle carni, quella pelle color del sole che sta per tramontare, e crede che abbia eseguito questo lavoro dopo lo studio dei Veneziani. Io non sono di tale opinione; l'influenza di Tiziano mi pare affatto secondaria di fronte a quella prepotente del Rubens; così pure la *Crocifissione di San Pietro* del Van Dyck al Museo di Bruxelles, è non meno del Sileno ispirata quasi unicamente dal Rubens; il Leclercq, scrivendo, non aveva certo presente la *Crocifissione di San Pietro* del vigoroso maestro, al Museo di Colonia.

Ritengo dunque che il Sileno sia stato fra le prime opere dipinte in Genova, quando anche l'influenza del Van Balen era ancora viva nella sua mente, lo si vede nella quasi eccessiva accuratezza e finitezza dell'esecuzione.

Il colorito del Van Dyck si animava al pensiero del Rubens, qualche volta del Jordaens, e sulle fine tonalità madreperlacee si sovrapponevano carni color di mattone a riflessi di rame e quelle gradazioni rosee, estranee alla sua tavolozza grigiastra ed argentata. Solo più tardi Tiziano, il Caliari e gli altri Veneziani, doteranno la sua gamma del tenero incarnato, coloriranno di carmino i suoi impasti pallidi, gli presteranno i loro verdi oltremarini per indicare la sconfinata vastità del cielo, nel quale si riflettono le lussureggianti campagne di Verona, di Treviso e del Cadore; gli suggeriranno di far più intensi e brillanti gli azzurri ed i rossi nelle vesti, vivificando le carni nordiche.

Nel Sileno ci sentiamo fuori della naturalezza veneziana, ci troviamo in un ambito assai più ristretto; qui l'analisi più minuta dell'organismo, lo studio dei fenomeni della vita animale, lo direi quasi più scientifico, ed in esso non son certo le parti più brute della vita che sono trascurate; in una parola, più analitico è lo studio della natura.

L'artista è qui riuscito nell'intento? Tali soggetti riescono a commoverci d'ammirazione se chi li tratta ha un temperamento naturalmente esuberante di sangue, di energia, di salute; allora egli può comprendere il trasporto della carne e della vitalità incomposta, la forza sfrenata degl'istinti, che tendono impetuosi al loro soddisfacimento, e riprodurli con quella spontaneità che ne è il loro pregio migliore.

D^no^ et patrono suo colendis^mo^, hanc Sileni historiam aeri incisam, hilaritatis symbolum, C. de Wael, Henioli ergo D. Dedicatque. Genuae Novembris 1628 ».

[1] Non mi è mai riuscito di poter osservare da vicino il lavoro di Palazzo Bianco, ma non mi sembrano infondati i dubbi sollevati da alcuni sull'autenticità del dipinto.

[2] *Revue de Belgique,* 1871: *Deux tableaux de la Galerie de Bruxelles.*

È per questo che alla vista di tanti lavori che il Rubens colorì in questo genere, li ammiriamo, comprendendone tutta la freschezza dell'ispirazione, penetrando tutta l'eloquenza della polpa sanguigna, sentendo, nell'insieme, che l'anima dell'artista è là dentro trasfusa, che ci troviamo davanti all'espressione immediata di un temperamento, meravigliosa di fedeltà e di efficacia suggestiva.

Ben differente era la natura del Van Dyck: sensibile, soave, aristocratica e delicata: egli poteva forse sentire tutta la poesia della forza, non mai esprimerla col vigore che le è indispensabile, e mentre le concezioni del colosso di Anversa producono spesso in noi un'am-

VAN DYCK - SATIRI E NINFE

Disegno a penna, collezione del conte Caylus, Parigi

mirazione, non disgiunta da una specie di sgomento per l'audacia mai più veduta, ci sentiamo freddi davanti a composizioni analoghe, trattate dal Van Dyck.

Nel Sileno della galleria Durazzo noi ammiriamo, oltre alla finitezza, alla diligenza, oltre al disegno corretto ed accurato, il colorito armonico, il tratto pastoso e morbido del pennello, l'elasticità della carne solida e ben nutrita, il vigore col quale le figure sono staccate dal fondo neutro, la freschezza del volto nella baccante, leggermente soffuso di sangue, e la lucentezza de' bei capelli biondi; ma l'insieme, benchè armonico, non parla alla nostra mente. Nel corpo e nel volto insipido del vecchio dio, non emerge che la parte più ignobile e ripulsiva dell'animale.

Il Van Dyck, rifuggente sopra ogni altro dalla volgarità, incapace di essere volgare anche volendolo, lo è quasi in questa imitazione del maestro, ed il pensiero corre involontariamente, con rimpianto, ai due satiri del Rubens della Galleria di Monaco, analoga composizione per somiglianza del soggetto, delle proporzioni e per la distribuzione.

Pochi furono i Sileni o baccanali eseguiti dal nostro pittore, e fu cosa buona ch'egli non si ostinasse in un genere che non ben s'accordava con la sua natura. La sua delicata sensibilità, la tenera malinconia, era chiamata a riprodurre dal vivo tratti nobili, graziosi,

teneri, dei quali l'anima generosa e fina ha delle dolcezze e delle tristezze, che il maestro non conobbe mai, per servirmi delle parole del Taine.[1]

In una sala della galleria Durazzo, di fronte ad un'ampia finestra, per la quale (cosa tanto rara negli antichi palazzi di Genova!) fasci di luce si precipitano, diffondendosi sulle suppellettili sontuose, si presenta allo sguardo un quadro di famiglia, che attira subito tutta la nostra attenzione, per la maestà e la grazia che ne sono la dote principale.

Quanta dignità in quella dama che siede solenne nell'ampio seggiolone! che profonda nobiltà di espressione e di gesto! la si direbbe nata sui gradini di un trono, mentre non

VAN DYCK - ANTONIA DEMARINI LERCARI

Proprietà del marchese Paolo Coccapani Imperiale Lercari, Modena

è che figlia e moglie di trafficanti: Caterina Durazzo, a quanto si pretende. Che fascino irresistibile esercitano su chi guarda quei due graziosi bambini, nei quali non si sa se più ammirare il bel volto sano e fresco o l'espressione calma e soave!

La luce si riflette sulle ondulature dei lunghi capelli bruni nel maggiore, che non può avere più di quattro o cinque anni; con espressione di preghiera pare dica alla madre di accettare quella rosa che le offre con tanta grazia, levandosi sulla piccola persona e strisciando col braccio teso sulle ginocchia materne.

Rappresentata di faccia, la madre tiene una delle sue mani sottili e bianche fra i morbidi capelli inanellati del suo primogenito, e l'altro, più piccolo, sta ritto volgendosi indietro e guardando fissamente, come distratto da qualche rumore. Ha una carnagione di una bianchezza diafana, bei capelli di un biondo chiaro morbidissimo e due occhietti neri e vispi.

[1] *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas.*

VAN DYCK - RITRATTO DI ANTONIA DEMARINI LERCARI, MOGLIE DEL DOGE FRANCO LERCARI

PALAZZO REALE, GENOVA

(Fotografia Noach)

Ambedue i figli di Caterina portano una pesante veste di velluto azzurro-cupo, listata d'oro, che cade dritta fino ai piedi. Nella giovane madre il pieno rigoglio dei venticinque anni si rivela nella tenera freschezza delle gote tondeggianti, sulle quali una pelle bianchissima a riflessi lattei è leggermente tinta di sangue nelle parti più salienti del viso, ricordandoci quelle bianche camelie che un lievissimo incarnato appena sfiora.

Due grandi occhi neri, dallo sguardo fermo ed altero, spiccano con grande efficacia sul pallore diafano, ed una morbida massa di capelli fulvi, rutilanti d'oro, forma una degna cornice a questa vaga opera della natura.

Una fina ed ampia gorgiera inamidata di pizzo fiammingo, con le sue onde larghe, le cinge il collo tenue; sul busto è tutto uno scintillar di galloni e collane gemmate, e sopra una veste bianca dalle grandi pieghe è un continuo scherzo, un inseguirsi fitto di arabeschi dorati.

A correggere le tinte fredde che predominano nel dipinto vengono gli accessorî: un tappeto turco ed un panneggio di seta rossa, agitato dal vento dietro la testa della patrizia genovese.

Vi è in questa tela un vivo sentimento della natura, un'immensa intelligenza delle sue diverse armonie, un'esecuzione facile, spontanea, benchè in qualche parte il tono sia piuttosto crudo e la luce non circoli in misura sufficiente, penetrando bene gli oggetti.

Nel complesso però è un ottimo lavoro, che ci mostra che cosa fosse il Van Dyck a ventidue anni, poichè il lavoro fu eseguito, senza dubbio, nei primi tempi del suo soggiorno a Genova; il colorito ha ancora tutte le iridescenze nordiche della Fiandra nativa. Il Caravaggio ed il Ribera non l'hanno ancora sedotto col loro colorito potente e tenebroso, con le violente opposizioni di ombre; il Giorgione non ha ancora accesa la tavolozza di lui del suo anelito ardente; Paolo ed il Robusti ancora non hanno iniettato nell'impasto soave delle sue carni il sangue impetuoso ed abbondante del loro temperamento meridionale.

L'influenza più o menò sensibile in quasi tutte le sue opere, quella di Tiziano, manca nel dipinto della galleria Durazzo.

All'umidore dell'atmosfera si unisce il tipo settentrionale dei personaggi; sulle tinte neutre dello sfondo le figure non hanno quel risalto che osserviamo nelle opere posteriori, e la scelta del colorito, nell'abito bianco della dama, che un vapore umido, assai sensibile, corregge in grigio perla, dimostrano che ancora manca ogni influenza italiana; è ancora il Van Dyck, ispirato dalla luce mite del sole tiepido, che rischiara i canali ed i *polders*.

Strana è la rassomiglianza della patrizia genovese con la dama incognita di Rembradt, a Brera.

Ma oltre alle ragioni addotte, ve n'è una che non ci lascia più alcun dubbio sull'epoca nella quale il gruppo dei Durazzo fu eseguito. Lì presso in due tele, che meritamente godono fama di essere fra i più bei lavori del pittore fiammingo, ci appaiono i figli di Caterina, già grandicelli. L'artista li dovette ritrarre tre o quattro anni dopo aver eseguito il gruppo, che appartiene quindi certamente al primo soggiorno del Van Dyck nella città.

Non so come sia nata nella famiglia Durazzo l'opinione che la dama ripeta i tratti di Caterina Durazzo, cosa della quale dubito fortemente.

Sappiamo che Caterina andò sposa a Gian Battista Adorno e che dal matrimonio nacquero due femmine ed i due maschi, che continuarono la famiglia; nella famiglia Adorno dunque avrebbero dovuto rimanere i ritratti: altre circostanze sono pure contro la detta opinione.

Naturalmente nulla di positivo si potrà sapere su questi personaggi, prima che siano pubblicati i documenti, concernenti la famiglia che certamente vi debbono essere nell'archivio Durazzo.

Allo stesso periodo del gruppo Durazzo io attribuirei un altro ritratto, che conserva presso di sè, a Modena, il marchese Paolo Coccapani Imperiale Lercari.

AUTORE IGNOTO - RITRATTO DI ANNA BOLENA, MOGLIE DI ENRICO VIII D'INGHILTERRA

Galleria Spinola di Pellicceria, Genova

(Fotografia Noach)

È una tela non vasta e riproduce in busto Antonia Demarini moglie di Franco Lercari, che fu poi doge di Genova nel 1683 (28 agosto).[1]

Nata il 28 aprile 1603, Antonia aveva dunque circa vent'anni, quando il pittore la ritrasse: tale è infatti l'età che nel dipinto essa dimostra.[2]

Sopra un fondo purpureo, formato da un pesante panneggio, si rileva con forte contrasto il pallido e freschissimo viso di rossa, nel quale dominano due brillanti occhi neri.

La mano, sull'indice della quale brilla un diamante in castone quadrangolare, è grande, ma di forma elegante.

Nell'abbigliamento si nota una grande sobrietà di accessori: una lunga catena d'oro sul semplice abito nero ed un'ampia gorgiera trinata; assai curioso è però il vedere rosseggiare sopra l'orecchio una rosa vermiglia, stranezza che non mi venne fatto di riscontrare nel ritratto di alcun'altra dama dell'epoca. In altro ritratto di Antonia, che ora esamineremo, ecco di nuovo la rosa vermiglia sull'orecchio; confesso che sarei tentato di attribuire questa anomalia della moda al desiderio, legittimo in una donna, di celare un'imperfezione dell'orecchio. (È noto che Anna Bolena soleva nascondere con un medaglione o con un'argantiglia l'imperfezione del collo).

Senonchè nel grande pianerottolo del palazzo Parodi, già Lercari, si vedono due grandi busti di marmo, che rappresentano Franco ed Antonia senza alcuna imperfezione.

L'idea della rosa fu dunque un capriccio della dama? dell'artista? o fu piuttosto lo scultore che adulò il modello, dotandolo di ciò che gli mancava?

Il lavoro, alquanto freddo, si rivela al primo vederlo per opera di gioventù; il volto poi disgraziatamente subì cattivi ristauri ed oggi sono anche visibili inconsulti ritocchi; notevole è però l'espressione degli occhi, è poi fuori dubbio che il Van Dyck sia autore del ritratto, tale è anche l'opinione dell'illustre prof. Bode di Berlino.[3]

Insieme ad altro pregevole dipinto dell'allievo del Rubens, di cui parleremo più avanti, il ritratto di Antonia Demarini Lercari rimase nella famiglia Lercari[4] sino al 1822, nel quale anno gli Imperiale Lercari si estinsero con Luigi Antonio. Una sorella di questo era entrata nella famiglia Coccapani e fu con essa appunto che i due dipinti del Van Dyck abbandonarono Genova per Modena. Un'altra parte della stessa eredità passò nella famiglia Donghi; lo abbiamo visto parlando dell'*Educazione di Bacco,* che di quell'eredità faceva parte.

Tanto Franco Lercari che Antonia Demarini ed il loro figlio Franco Maria furono sepolti nella cattedrale di S. Lorenzo, nella splendida cappella Lercari, dove sono i capolavori di Luca Cambiaso.

Al Palazzo Reale, già dimora dei Durazzo, acquistato nel nostro secolo da re Carlo Alberto, ecco apparire nuovamente la moglie di Franco. Il tempo non è passato invano per lei: la troviamo alquanto ingrassata e la carnagione non ha più quella freschezza così morbida; le linee si sono un poco accentuate, e non certo a suo vantaggio: così come la vediamo, essa mostra di aver passati i venticinque anni. Questa volta è in piedi e ci si presenta di tre quarti, posizione assai poco favorevole, per l'irregolarità delle linee, per le labbra sporgenti ed il naso puntuto e volpino. Il volto è più sano e colorito, l'occhio scuro ha

[1] Debbo alla cortesia del marchese Paolo Coccapani la riproduzione fotografica del ritratto di Antonia Demarini.

[2] Parlando di questo ritratto l'Alizeri, ci presenta nella dama Caterina Durazzo.

Certo sarebbe impossibile, senza dati, stabilire l'identità della geltildonna ritratta dal Van Dyck, se un cartellino incollato, forse nel secolo scorso, dietro il ritratto di Modena non recasse: « Ritratto di A. Demarini, moglie del doge Franco Lercaro » Van Dyck. I caratteri più spiccati della dama di palazzo Reale li ritroviamo poi nel busto del palazzo Lercari e ciascuno noterà la grande rassomiglianza fra la dama nel ritratto in piedi di Genova e quella nel ritratto in busto del marchese Coccapani.

[3] Un'altra imagine della moglie di Francesco Lercari, analoga, quasi identica al dipinto del palazzo Coccapani, e pure originale si può tuttora vedere al palazzo Cattaneo della Volta, ma ne riparleremo occupandoci degli altri splendidi ritratti, che questa illustre famiglia possiede del Van Dyck.

[4] La famiglia Lercari era originaria di Taggia.

CORNELIO DE WAEL - INTERNO DI BETTOLA - Disegno a penna, Museo di Lilla

(Fotografia Braun, Parigi)

qualcosa di più soddisfatto, esprime il calmo e placido trascorrere di una vita tranquilla in un temperamento già calmo per sè stesso. Come nel ritratto di Modena porta una rosa sopra l'orecchio destro, e col lobo roseo dell'orecchio si confondono i petali sanguigni e cadenti.

Come le parti secondarie anche la testa della dama mostra le traccie di ripetuti ritocchi, che ne alterano alquanto la fisonomia.

Un rosso drappeggio impedisce al nostro sguardo di spaziare sul vasto orizzonte del mare ligure, del quale se ne intravede una parte; forse con quel lembo di mare calmo il pittore volle alludere al sereno corso della vita di Caterina. La mano destra, disegnata con insolita scorrettezza ed inesperienza, temo sia stata rifatta più tardi. Assai danneggiato è il colorito dello sfondo e dell'abito nero a maniche bianche fregiate d'oro, come pure i risvolti delle soprammaniche. Notevoli le arricciature di pizzo all'imboccatura delle maniche che qui sono nere, mentre in quasi tutti gli altri ritratti di dame genovesi sono bianche. La sola dama in piedi, delle famiglia Cattaneo, li ha rossi.

Nella parte più alta del capo Antonia porta una calotta di velluto riccamente ornata di perle, di guarnizioni e di piccolo pennacchio: al collo, un largo e quadruplice ordine di perle sostiene sul petto un medaglione gemmato, in una mano essa ha un ventaglio di forma moderna, appoggia l'altra sul margine del bacino di una graziosa fontana di pietra scolpita. Un piccolo angelo che piomba dall'alto, pure scolpito nella pietra, spalanca le fauci di un massiccio delfino, e l'acqua ne sgorga precipitandosi nel bacino.

Tutta la scoltura è appena accennata; la trasparenza cristallina dell'acqua, la leggerezza, la permeabilità alla luce mancano completamente, perdendosi tutto in una tinta grigiastra, fredda ed incerta, ciò che dimostra quanto poco il pittore si curasse degli accessorî.

Il sovraccarico, l'esagerato, che costituiscono il gusto dell'epoca, si palesano qui in tutto quell'oro, in tutti quei fregi di cui è contesta la chiara stoffa delle maniche ed in tutte quelle bordure di galloni dorati, che allora costituivano la più grande eleganza.

L'abito è attilato ed il corpo ben fatto, e messo in rilievo mediante il busto con le stecche d'ossi di balena, del quale non era molto antico l'uso, essendosi cominciati a portare dalle dame più eleganti della corte di Francia solo nella seconda metà del secolo precedente, epoca memorabile nella storia della moda, perchè fu precisamente allora che Enrico II portò per il primo le calze di seta fatte a maglia. Durante il regno di Enrico IV, poi, le dame francesi, per meglio stringere la vita, preferirono imprigionarla con ingegni di legno, che presero il nome di *Eclissi;* le dame genovesi però, seguendo la moda spagnola, continuarono l'uso più pratico del busto.

La Francia, anche allora arbitra della moda femminile, aveva comunicato alle terre vicine l'uso del *Vertugadin* (Gardien de la vertu) ch'era l'ampiezza tonda delle vesti muliebri nella parte più bassa; esso accennava a prendere delle proporzioni spaventose, tanto che Carlo IX credette opportuno d'intervenire nel 1565 con una legge che prescriveva il massimo dei *vertugadins* ad un'auna e mezzo. Genova anche in questo seguì la moda spagnola più carica e pesante, ma più seria e dignitosa.

Anche nel Seicento le vesti continuano ampie, ma senza esagerazione. I ventagli più usati hanno la forma che conservano oggidì, assai più comoda degli antichi ventagli fissi veneziani; e tale è quello, che ha nella mano sinistra Antonia Demarini Lercari. I ventagli a banderuola (origine forse del nome genovese *bandeta*), tanto usati a Venezia e che vediamo nei ritratti di Tiziano, Paris Bordone e Paolo Veronese, non sono più usati a Genova.

Capitolo III.

Cornelio e Luca De Wael.

I fratelli De Wael, che l'aspettavano, accolsero il Van Dych con tali dimostrazioni di amicizia ed affetto, che egli, vinto dalle loro insistenti preghiere, accettò di andare ad abitare con loro, e durante tutta la sua dimora in Genova fu loro ospite.

Secondo tutte le probabilità egli si separò dal cavaliere Nani.

Sappiamo che l'abitazione dei due fratelli era sulla marina, ma le mie più pazienti inda-

VAN DYCK - SCHIZZO DEL RITRATTO DI LUCA E CORNELIO DE WAEL (grisaille)
Museo di Cassel
(Fotografia Hanfstaengl, Monaco)

gini, per stabilire esattamente la località, riuscirono infruttuose per la mancanza assoluta di documenti: a mio credere dovrebb'essere una di quelle vecchie case prospicenti il mare sulla moderna via Carlo Alberto, nel secolo decimosettimo appartenenti agli Spinola.

Là, mercè le cortesie di Cornelio e Luca De Wael, si sentì presto come in casa sua.

I De Wael, di cui pochissimi si occuparono, non ostante la grande riputazione che godettero al loro tempo, erano figli di quel pittore Giovanni De Wael, che se non giunse a segnalarsi molto nell'arte sua, fu assai stimato come insegnante, e ripetutamente coprì l'alta carica di decano nella Corporazione di San Luca in Anversa. Quattordici allievi erano andati a porsi sotto la sua direzione in 29 anni, cioè dal 1591 al 1620 (come risulta dai Liggeren), e fra essi, nel 1605, Giovanni Roosen, del quale avremo ad occuparci.

Il Van Dyck dovette avere una grande stima di Giovanni De Wael, perchè più d'una volta lo ritrasse: ad immortalare il severo decano di San Luca, basterebbe la splendida tela di Monaco, nella quale esso è accanto a quella buona vecchietta di sua moglie Geltrude De Jode, appartenente alla celebre famiglia d'incisori.

Il Michiels crede che anche il Van Dyck probabilmente frequentasse le lezioni del vecchio De Wael, ma non esistono documenti o testimonianze in proposito.

Altri allievi di Giovanni furono appunto i due suoi figli Luca, nato nel 1591, e Cornelio, nell'anno seguente.

Luca, dopo alcuni anni di scuola paterna, passò a perfezionarsi da Breughel des Velours, ed i suoi paesaggi (di questo genere unicamente si occupava) piacquero assai, se dobbiamo credere agli antichi storici. Cornelio De Bie [1] così parla delle sue opere: « I suoi quadri sono molto pregiati e ricercati per la loro libera fattura, per la libera ed accurata prospettiva; le sue montagne e le sue roccie dalle cime coperte di foreste, le sue cascate, i piani avanzati vigorosi, quelli lontani abilmente degradanti, le sue campagne ora dorate dal sole, ora illuminate dai lampi, non potrebbero essere meglio rappresentate, poichè l'autore è un attento osservatore della natura e si studia di rendersi illustre ».

Le lodi del De Bie sono in gran parte meritate, benchè gli manchino non raramente vari fra i pregi del maestro e non raggiunga l'eccellenza del suo compatriota Paolo Bril. [2] La sapiente degradazione di tinte non si ammira in tutti i suoi lavori, il colorito non è sempre brillante, ed alcuni suoi paesaggi sono freddi.

Spesso, nei paesaggi del fratello, Cornelio aggiungeva delle figurine e li animava con greggi, armenti o scene villerecce. In un quadretto che io posseggo, mentre si manifestano alcune delle qualità più spiccate di Cornelio in qualche suo pastore ed in un gruppo di pecore, il paesaggio è scialbo e debole nel disegno, benchè il suo colorito fiammingo sia nella gamma delicata, vera e naturale di Giovanni Breughel.

Altri suoi lavori ci danno una migliore opinione di lui; l'Houbraken [3] dice che l'allievo seguiva la maniera di Giovanni Breughel, variando assai più i motivi e le distribuzioni.

Anche in Italia, per lungo tratto di tempo, gli vediamo conservare il suo nitido e fino colorito fiammingo; più tardi assume delle tinte più illuminate, meglio penetra di luce le sue foreste ed i suoi orizzonti, ma l'impasto s'inasprisce leggermente e si avvicina di più alla maniera adottata dall'olandese Molyn sullo scorcio dello stesso secolo. Alcuni paesaggi di Luca sono di Roma in case di privati, altre non molte sono sparse in Genova.

Quei due paesaggi che alla galleria Durazzo sono giudicati di « scuola fiamminga », io li ascriverei a Luca De Wael. Eseguiti nella prima maniera, risentono molto dell'influenza del Breughel. Il colorito è smaltato e brillante, ma delicato nelle degradazioni. La distribuzione delle piante e di tutta la scena non sente meno della maniera del maestro; e quivi facilmente l'occhio l'avverte; così credo di Luca i due paesaggi, che si vedono nella parete di fronte, non solo ma a Luca pure ascrivo quel paesaggio di minori dimensioni nella stessa sala, che il catalogo della galleria attribuisce allo stesso Breughel.

Sotto i due lavori, ch'io ritengo del Wael, si stende un vasto dipinto che rappresenta una villa principesca del principio del Seicento. In un ampio giardino, che si stende davanti al castello, fra un gran numero di dame e cavalieri in ricchi abiti, coperti di perle e miniati con una finezza meravigliosa, una quadriglia sul verde tappeto si profonde in inchini, eseguendo una contraddanza.

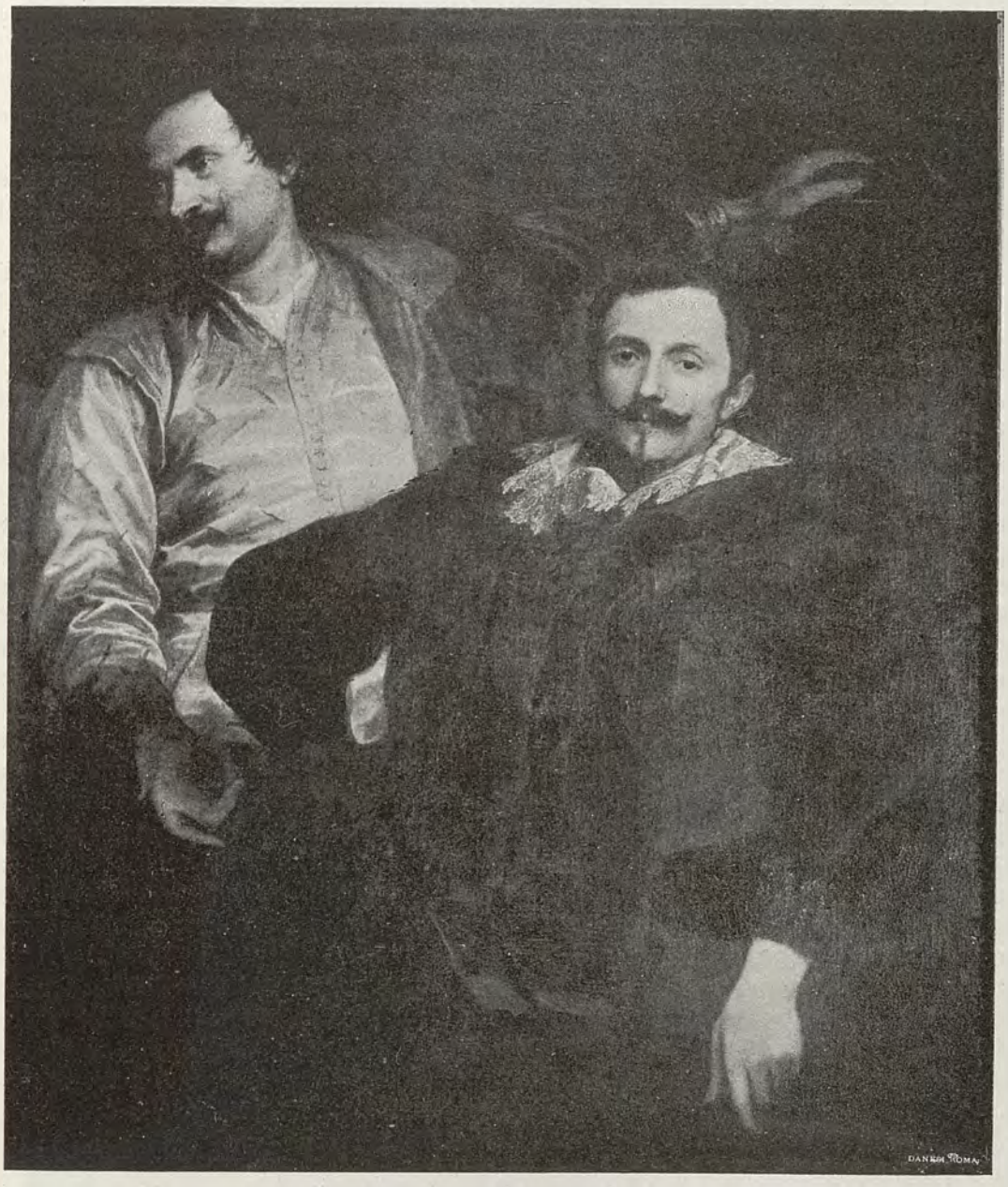
Questo dipinto doppiamente interessante, per l'arte cioè e per i costumi del tempo, porta l'indicazione: « Figure di F. Wouvermann in un paesaggio di Ruysdael ».

L'attribuzione è davvero stupefacente. Ascrivere al Ruysdael questo paesaggio, sarebbe come ritenere di Claudio Lorraine un paesaggio di Luca di Leyda, e così quelle figure di

[1] *Het Gulden Cabinet.*

[2] Si veda la Caccia del Bril alla Galleria Doria di via Nuova

[3] *Het groote Scouburgh.*



VAN DYCK - LUCA E CORNELIO DE WAEL - Museo del Campidoglio, Roma

(Fotografia Anderson)

dame e cavalieri, ognuna delle quali probabilmente è un ritratto, assomigliano alle figure del Wouvermann, quanto le figure del Metsys a quelle del Teniers.

Gli alberi, dal tronco di un'enorme altezza, si ergono allampanati e freddi sopra praterie verdeggianti, senza dirci assolutamente nulla; dov'è la fisonomia morale degli alberi del Ruysdael? Dove la poesia delicata delle sue selve, la dolce melanconia dei suoi boschi? Ogni disposizione di rami, ogni incurvatura di tronco è un poema nel grande olandese, mentre qui il paesaggio è convenzionale e semplicemente decorativo.

A giudicare dalla maniera di colorire e dai costumi dei personaggi, la composizione della Galleria Durazzo fu eseguita almeno cinquant'anni prima che il Ruysdal fiorisse.

Nello sfondo un altro gruppo di personaggi mangia allegramente sul prato; altri infine vanno a diporto in graziose barche sul laghetto e sui canali, che si alternano con i viali ombrosi ed i prati vellutati.

Quella vegetazione di un verde intenso nei piani anteriori e dalle luci azzurrine e deboli nei piani di sfondo, quelle tinte trasparenti e limpide sentono moltissimo la maniera del Breughel ed hanno tutti i caratteri degli altri lavori di Luca De Wael, come le figure ricordano in modo straordinario quelle di Cornelio, specialmente negli *Spinola in Fiandra*.

Senza alcuna esitazione io attribuisco dunque il dipinto, che rivela qualità eminenti specialmente nei gruppi di figure, ai fratelli De Wael.

Cornelio invece si occupò solamente dell'uomo, ritraendolo dal vero, di preferenza nella sua veste ordinaria, nella vita quotidiana. Erano fiere, scene campestri, interni di bettole alla maniera del Teniers, Van-Ostade e di altri della scuola olandese e fiamminga, non raggiungendo certamente il colorito smaltato e brillante, la finezza da miniatori di quegli illustri pennelli, ma dando alle sue concezioni un carattere assai meno volgare, pur ritraendo dal vero soggetti umili. Anche porti di mare, burrasche, navi, dipinse Cornelio con buon esito; questo genere doveva poi essere più tardi condotto quasi alla sua perfezione da quel valente olandese che ebbe il soprannome di *Tempesta*. Ma dove maggiormente Cornelio si segnalò fu nella rappresentazione di battaglie, scaramucce, assedi, duelli, assalti di fortezze.

Il movimento, il brio, il disegno spesso corretto, l'espressione dei volti profonda anche in piccole figurine, il colorito vivace ed armonioso di queste sue scene bellicose, fanno sì che non raramente esse vengano attribuite ad artisti più conosciuti, se non più valenti. Sotto l'incisione di Hollar si legge: «Lucas et Cornelius de Wael Antv.^{es} fratres germani, Ioannis filii, qui pictoriam artem haereditario jure consecuti, hic ruralium, ille omnigenum precipueque conflictuum repraesentator», ovvero: «Di Luca e Cornelio de Wael d'Anversa, fratelli germani, figli di Giovanni, che per diritto di nascita hanno raggiunto l'eccellenza dell'arte, l'uno riproduce scene campestri, l'altro ogni genere di argomenti e specialmente battaglie»; ed Houbraken: « Il suo talento consiste nel rappresentare, in piccolo, ogni sorta di lotte violente, combattimenti sulla terra ferma, battaglie navali, fughe scompigliate di eserciti con le loro conseguenze, Vidi nel 1715 ad Amsterdam, in una vendita in seguito di morte, una bella composizione di sua mano dipinta con la massima abilità; rappresentava l'assalto dato da numerosi soldati ad un forte. Gli uni salivano sopra scale a piuoli; gli altri, avendo ricevuto delle ferite, precipitavano di qua e di là. La fortezza pareva stesse per esser presa e la bandiera dei nemici era già piantata sugli spalti. Sul davanti il generale a cavallo dava degli ordini ».

Il Michiels, che di Cornelio non riuscì a vedere se non scene pacifiche, sostiene le scene militari non essere nel lavoro del pittore fiammingo, che rare eccezioni ed insiste nel ritenere falsa la credenza che la fama di lui consistesse nella riproduzione di scene militari. A chi conosca meglio le gallerie e le collezioni di Genova parrà più che giustificata la riputazione di Cornelio nelle scene di guerra. Un accanito combattimento si può ancora vedere oggi, se la memoria non m'inganna, nel palazzo Giustiniani, sulla piazza omonima; una zuffa sanguinosa, lavoro assai curato, ed un saccheggio, sono forse le opere migliori ch'io conosca in questo genere del De Wael e fanno parte della collezione Del Vecchio di Fossatello. Una scaramuccia è nella Galleria Balbi, e così in Genova sonvene pure molte altre.

VAN DYCK - RITRATTO DI VECCHIA DAMA SCONOSCIUTA - Palazzo Reale, Genova

(Fotografia Noach)

Fra esse sono notevoli quattro composizioni che il Soprani loda con queste parole: « Alcune tavole, che egli dipinse appena ritornato di Roma, furono certe militari imprese, avvenute nelle Fiandre, sotto la condotta del marchese Ambrogio Spinola; pitture, che per verità riuscirono singolari ». Il Michiels cercò invano questi dipinti; egli così esprime il cattivo esito delle sue ricerche: « Mi sembrava che una città come Genova, dove per tanto tempo abitarono i due fratelli, avesse dovuto conservare un grande numero delle loro opere. L'ignoranza profonda degli Italiani in ciò che concerne l'arte settentrionale e più ancora l'indifferenza, con la quale essi hanno lasciato perire od hanno venduto in tutti i tempi le opere fiamminghe ed olandesi, mi preparava una disillusione. Come un cacciatore sfortunato, ho fatto un magro bottino »; e più avanti: « Il palazzo Spinola conteneva alcuni lavori attribuiti al De Wael; ma dopo averli invano cercati, un custode mi disse che sono stati venduti circa una cinquantina d'anni or sono, ma non seppe dirmi il nome del compratore ». Questi dipinti non erano altro che le *imprese* militari, delle quali parla il Soprani e che io, più del Michiels fortunato, riuscii a scovare in una vecchia casa, ancora proprietà degli Spinola al principio del nostro secolo. Avremo occasione di parlarne più sotto, quando ci occuperemo dei lavori eseguiti dal Van Dyck per gli Spinola.

Molte altre scene si vedono sparse nei palazzi di Via Nuova, cioè nei palazzi Adorno, Doria e Brignole, Sale, per non parlare dei dipinti eseguiti per i Grimaldi, ora alla Galleria Durazzo, delle battaglie navali, del San Pietro liberato dal carcere, [1] e delle altre scene, che già descrive il Michiels. Cornelio è anche rappresentato alla Galleria Doria di Roma, la quale, come è noto, fu cominciata a Genova.

Quale valore si annettesse ai lavori di Cornelio possiamo rilevare da un processo per furto, ch'ebbe luogo in Roma, citato dal Bertolotti. [2] Nel processo si parla del quadro delle Tre Grazie, comperato nel 1630 a Cornelio De Vael e pagatogli venti doppie. (Protocolli, processo n. 305, fol. 1159). [3]

Come gli autori, le circostanze vanno concordi nel mostrarci il carattere generoso ed affettuose dei due fratelli. Non vi è artista fiammingo che passi per Genova, ch'essi non ricevano nella loro casa, come si trattasse d'un caro congiunto, sia egli il Van Dyck, il Malò, l'Hovart, trova presso i fratelli un'accoglienza fraterna e liberale. Cornelio e Luca, veri fiamminghi, avevano il segreto di quell'affabile cordialità ed indulgenza, che accattiva gli animi; e gli ospiti, che qualche tempo sostavano nella loro casa, prolungavano col maggior piacere un tanto gradevole soggiorno; questa è probabilmente un'altra ragione della lunga permanenza del Van Dyck nella città di S. Giorgio. Anche per questo titolo dunque i De Wael hanno diritto al ricordo ed alla riconoscenza di Genova.

Cornelio in ispecie, più del fratello ricco d'intelligenza, possedeva anche maggiori doti per conquistare l'affezione degli amici che, devoti, poteva vantare in gran numero.

Una splendida tela, che forma oggi l'orgoglio del Museo Capitolino, ci mostra i due fratelli con le loro nature, col loro carattere.

Nulla di più fresco e di più spontaneo; un amore speciale ed insolito anche negli accessorî, un profumo di poesia famigliare, che subito seduce chi la vede, ci prova quanto il Van Dyck sentisse le cortesie ricevute dai suoi due compatriotti, come è testimonio della sua arte elevatissima.

Nessun dubbio vi è sulla paternità del quadro e sull'identità delle due figure rappresentate, perchè il dipinto fu riprodotto in incisione nel 1646 da Hollar. Uno schizzo del gruppo in *grisaille* è alla Galleria di Cassel.

Le immagini di Cornelio e Luca non dimostrano più di 29 o 30 anni; dunque possiamo affermare, senza tema di cadere in errore, che dobbiamo ascrivere questa tavola ai

[1] Oggi ridotto ad una placca nera.

[2] Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII.* (Notizie e documenti trovati negli archivi romani).

[3] Bertolotti, Idid.

primi tempi, non agli ultimi giorni del soggiorno del Van Dyck nella città, quando per sempre egli era per abbandonare Genova e l'Italia, come ritengano tutti i biografi dell'artista, fra essi il Michiels ed il Guiffrey, tratti in errore dal Bellori, e dal Soprani.

Ma oltre al criterio dell'età, abbiamo un'altra circostanza, la quale ci conforta in questa opinione. Tutto nella tavola del Campidoglio ricorda la Fiandra e nessun'altra influenza, benchè minima, vi si affaccia. Venezia, che in quasi tutte le opere posteriori si rivela in più o meno lontani ricordi, non è qui ricordata da alcun carattere.

Il disegno, il colorito più che mai pastoso e smaltato; la minuziosità del lavoro, la

VAN DYCK - VERGINE E BAMBINO COL PICCOLO SAN GIOVANNI
PINACOTECA DI MONACO

diligenza paziente con la quale si studiò di finire il lavoro in tutte le sue parti, ci avvertono che la tecnica del Van Balen è ancora fresca nella sua mente e la tavola evoca nella nostra mente i limpidi ed ambrati lavori del Mirevelt e di Geritz Cuyp.

La meravigliosa trasparenza di tinte, il fare più libero e sciolto, la nitidezza untuosa, grassa, vengono alla tavola del Campidoglio direttamente dal Rubens.

L'alto ingegno, che si afferma maturo, se non completo, in così fresca età dell'artista, fonde tutte queste qualità e vi aggiunge una rassomiglianza ed un sentimento incomparabile della natura, penetrando, animando tutta la composizione del suo caldo anelito, del soffio della vita.

Il lavoro costituisce poi un'ottima pittura morale e questo è il suo maggior pregio.

La bontà, la benevolenza alita sulle loro franche ed aperte fisonomie. La testa vigorosa di Luca, piuttosto volgare nell'espressione, ha qualcosa di meno aperto, di meno intelligente che in Cornelio, e ciò infatti dimostrò nella sua vita. Piuttosto pallida, simpatica, la

testa di Cornelio, vera testa d'artista, respira la lealtà e la rettitudine, la squisitezza di sentire e la facilità all'ammirazione di quanto vi ha di bello e di generoso nella vita. Nell'insieme dell'espressione e dell'atteggiamento sciolto, vi si scorge il buon camerata, sempre pronto ad allietare del suo carattere allegro e schietto una partita di piacere. Lo sguardo penetrante e due bei baffi neri rialzati aggiungono qualche cosa di marziale a tutto il viso; il tipo lo si direbbe italiano. Luca, in piedi dietro il fratello, porta un ricco giustacuore di raso bianco, a crepacci, che lasciano vedere la camicia, nella foggia del secolo XVI, e sulla spalla ha una *clozola* o piccolo mantello di raso nero. Cornelio veste di scuro a guarnizioni di velluto più scuro: sulla stoffa risalta l'ampio collo trinato, molle e rovesciato; di pizzo sono anche i risvolti delle maniche.

Come è naturale in un ritratto intimo, nelle attitudini vi è molta libertà.

Le tinte ambrate e degradanti insensibilmente con opposizioni di ombre non violente, si aggirano in un'armonia di toni di un bruno caldo, che ricorda alcuni dei misteriosi dipinti di Rembrandt. L'aria circola, isola Cornelio, stacca dal fondo la figura di Luca; tutto è in rilievo, i minimi valori di tono sono espressi con sapienza; ancora oggi in ottimo stato di conservazione, questo lavoro comincia a mettere nella sua vera luce il grande ritrattista.

(Continua)

MARIO MENOTTI.

NUOVI DOCUMENTI

L'arte dei pittori a Bologna

nel secolo XVI.

Notizie di Giulio Francia,
Amico Aspertini, Lodovico Carracci, Tiarini, Guido Reni, *ecc.*

L'arte dei pittori in Bologna, fin dal XIII secolo, faceva parte della società *delle quattro arti* (pittori, spadari, sellari e guainari), della quale rimangono gli antichi statuti e le matricole: essa, come le altre corporazioni, eleggeva tra i suoi membri il *sindaco,* che regolava l'andamento della società, ne riscoteva le quote e ne tutelava i diritti. Nel 1569 i pittori si staccarono da quella società e furono incorporati all'arte dei bombasari.

I documenti che pubblichiamo si riferiscono al periodo che va dal 1535 al 1632 e ci mostrano, diremo così, l'interno di quella società, sempre in lotta con le arti a cui per forza era stata incorporata e alla quale si sentiva superiore, « perchè l'arte della Pittura merita et è solita ad essere abbracciata et favorita da Prencipi, ecc. » (doc. V).

Questi documenti, che appartengono tutti all'*Assunteria d'Arti,* presso l'Archivio di Stato di Bologna, son tolti da una serie che abbiam raccolta negli archivi e che si riferisce all'arte bolognese dal tempo del Francia in avanti. Riservando a uno studio speciale gli altri, rendiam noti intanto questi, che stanno a sè e ci ricordano parecchi pittori, dei quali si hanno poche notizie.

F. Malaguzzi Valeri.

I.

« Havendo la Compagnia delle quattro arti esposto al R.^mo^ S. Governatore et M.^co^ Reggimento che in quella compagnia si ritrova esser gran confusione et disordine nel suo governo, et più nel ponere gli loro partiti, et etiam suoi ufficiagli, et altro, come occorre alla giornata il bisogno, et questo è perchè indifferentemente et giovani et vecchi, senza ordine di limitare numero di consiglio ognuno pone fave, dove ogni zorno nascono controversie, scandali et discordie fra loro, perho hanno supplicato a loro SS. si vogliano fare opportuna provigione. Alle quali supplicationi inchinate lor SS. hanno commesso ali Magnifici m. Filippo Guastavillani, m. Bonaparte Ghisilieri, m. Giovanni Battista Bianchini et m. Antonio Maria Campeggio, suoi collegi, assonti a darli forma et ritrovar modo conveniente al lor governo, li quali prima interogati alcuni homini di detta Compagnia, pratici et di fede et essi più volte uditi et essaminati con la presenza dello Ill. S. Confaloniero di Giustizia et diligentemente considerato il tutto, hanno di volontà et scienza del predetto S. Confaloniero et magnifico Reggimento fatto li capitoli regole et ordinationi ordinano et creano uno Consiglio di vintiotto homini zoe 7 per membro: (seguono 4 righe cancellate) li quali habbino da governare il tutto di detta compagnia, et chè altri non habbi da metter fave ne manco intervenire ne suoi consigli, che essi XXVIIJ. Et che al parer delli partiti non possano mancho che li duj terzi congregati de gli huomini del ditto consiglio, et non si possa ottener partito se non per li dui terzi delli congregati. Item Ordinano niuno possa essere del consiglio se non sia de Bologna de origine propria paterna et a vita o al mancho de due di quelli. Item non possa esser niun de ditto consiglio non sia al mancho de eta de annj 25. Item non possa esser de consiglio chi non sia mastro di botega et cum effetto exerciti una de ditte 4 arte.

Item quando acadera mancare alcuno del conseglio o per morte o per privazione, se ne abbi da ellegere uno in luogo di (quello) che manchera in questo modo: in luogo del vachante si ellegga il

figliuolo et non vi essendo, il fratello, et mancando il fratello, si ellegga il Nipote intendendo sempre che habino condicione e qualità supradicta, per partito legittimamente ottenuto et in caso che non vi fosse alcuno delli predetti ellegano dui et più altri, che siano habili et idonei, et scrutiniarli, ognuno da se. Et quello havera più fave di Compagnia, pur che passino li duo terzi, sia surrogato in luogo del mancante. Item che nel Consiglio non possi esser più d'uno di una famiglia ad un tempo medemo. Item che qualunque forestiero vorra essercitare una delle dette quattr'arti et levar botega in Bologna, sia tenuto dar prima una idonea securitade al Massaro di detta Compagnia in buona forma et exercitare l'arte sua legalmente et senza fraude et inganno. Et acciò che alcuno non possi pretendere ignoranza di questo Capitolo sia tenuto il Massaro, che sara in tal tempo, inviarlo a quel tale che havesse levato o fosse per levare bottega in scritto et in persona. Et non volendo ubedire caschi in pena delli statuti di detta Compagnia, tante volte quanto havera contrafato et disobedito. Et se alchuno massaro de detta compagnia obmittesse de far dar tal sigurta o per negligentia o per qualunque altra causa, la compagnia sia obligata a restaurare ogni danno tocasse a qualunque persona per colpa impericia o fraude o negligentia de esso maestro di botega et soi garzoni. Item che alcuno maestro di Bottega non possa dare da lavorare ad alcuno lavorante ne garzone, se al lavorante o garzone non sara prima daccordo con la compagnia della obedienza havra da pagare.

Li nomi delli xxviij del Consiglio sono questi:

Depintori

M^ro^ Amico di Spartini (Aspertini)
Claudio Sanuti (cancellato)
M^ro^ Biasio Pipino
M^ro^ Felippo Astesan
Giovan Battista di Pasini
Iulio Franza (Francia = Raibolini) il quale è nella compagnia degli orefici (cancellato)
Gabriel di Zoane Cartaro
m^ro^ Vincenzo di m^ro^ Domenico di Nigri
Iulio Franza (cancellato)

1535

aggionto per al S. Conf.^re^ Iulio Franza ».

(Seguono i nomi delle altre 3 arti: de' spadari, sellari e guainari).

(Arch.° di Stato di Bologna - Pontificio - Arti - *Notizie attinenti alle quattro arti*).

II.

— « 1546. alli VIIJ ottobre.

Lista delli homini del Consiglio della Compagnia delle Quattro arte per fare li loro Massari di Collegio.

Amico de li Aspertini pictor al presente massaro de l arte . . .	b.[1]	16,	n.[2] 4
Iacomo de merca selaro)	b.	18,	n. 2
Ieronimo da le lame } offitiali.	b.	20,	n. 0
Zoannefrancesco de li cinsi) . . .	b.	20,	n. 0
Vincenzo de Pomello	b.	15,	n. 5
Zoanne Maria de latim.	b.	16,	n. 4
Iacomo Franza.	b.	16,	n. 4
Antonio Spala	b.	17,	n. 3
Alexandro marchesino	b.	13,	n. 7
Zoanne in dal mangino.	b.	14,	n. 6
Friam di Coltelini.	b.	20,	n. 0
Cosme di Castoldi.	b.	13,	n. 7
Benincha di Benincha	b.	19,	n. 1
Vincenzo di nigri.	b.	10,	n. 10
Zoanne Baptista de pasini. . . .	b.	15,	n. 5
Zoanne Burgese	b.	17,	n. 3
Leonardo di Antonio Scarsella . .	b.	15,	n. 5
Bernardino di Rodulphi.	b.	18,	n. 2
Francesco Corgiaro	b.	18,	n. 2
Blasio dipintor.	b.	16,	n. 4
Filippo di Astesani	b.	17,	n. 3
Bartolomeo bonnesino	b.	18,	n. 2
Andrea Cavalero	b.	17,	n. 3
Iulio da le forbesine.	b.	16,	n. 4

Baptista Benazzo notaro.

Visti dalli S.^ri^ Assonti alli 16 ottobre 1546 ».

(Arch. cit., id., id.).

III.

— « Ill.^mo^ S^or^ Confaloniere.

Hogi si sono posti li partiti nella compagnia de bombasari e pittori di quelli che adimandano d'essere posti e surogati nel luoco vacante del già Gio. Francesco Bezzi pittore morto et tra quelli che sono stati proposti, gli infrascritti hanno ottenuti li più belli partiti et sono li infrascritti cioè:

— M° Stephano dalla torre pittore (fave = voti) bianche 14. negre —.

1. — M° Gio. Paulo bonhora pittore, bianche 12. negre 9.

— M° Domenico Tibaldi pittore et architettore bianche 13. negre 8., li nomi de quali si presen-

[1] Fave bianche.

[2] Fave nere.

tano a V. S. accio che siano proposti nel'Illustre Reggimento et fatta la ellettione et confirmatione d'uno d'essi in detto luoco vacante secondo la forma delli capitoli e statuti dati a essa compagnia dal Illustre Regimento.

Datum Bononiae in sala dicte Societatis. die 23 Iulij 1571.

Io Giacomo Peracchini Massaro de detta compagnia.

Io Filipi ostisani uno di li compaie (*sic*) afermo quanto di sopra.

Io Domenico Landinellj uno di li conpagni afermo quanto di sopra.

Lud. hoste. dicte societatis notarius ».

(Arch. cit., *Notizie attinenti all'arte dei bombasari e pittori*).

IV.

« Ill^re S.^or Confaloniero.

Perchè vaccava nel conseglio della Compagnia de bombasari e pittori un luoco per la morte di *Giovan Battista Franza* pittore, li homini di detto conseglio congregati in numero sufficiente sotto il di 13 del presente posero quatro partiti di diversi che dimandavano essere aggregati a ditto luocho Dui de quali cioè *Biasio già di Sebastiano Pipino* citadino e pittore bolognese ottene il partito per fave n.° disdotto bianche et due negre et *Paulo Bonora* pittore similmente ottene per fave n.° tredici bianche et sette negre et perche hora resta che V. S. Ill.^re insieme con l'Ill.^re regimento suroghino quello di detti elletti che piu li piace, il massaro et homini di detta compagnia presentano la presente fede et la supplicano a fare detta elletione.

Datum Bononiae die 13. maij. 1575.

Humilissimus servus

Lud. Host. notarius dicte societatis ».

(Ibid.).

— « Consiglio de Bombasari et Pittori.

Lista delli Homini del Conseglio de Bombasari e Pittori sotto di primo d'ottobre 1581.

. . . . . Bombasari

(segue:)

M. Philippo Hostesani
M. Felice Pinarizzi
M. Hercule Percacini (Procaccini)
M. Gio. Battista de Fiorini
M. Gio. Antonio Mariani
} Pittori

M. Giovanni Latini
M. Gio. Battista Ramenghi
M. Girolamo Belatta
M. Giuliano Spinelli
M. Lorenzo Magnanini
M. Prospero Fontana
M. Giacomo dalle Lame
M. Paulo Zagnoni
M. Angelo Desegna
M. Domenico Tibaldi
} Pittori

Carolus Rabonus notarius societatis dictorum hominum ».

(Ibid.).

V.

— « Pittori, Ill.^mo R.^mo Sig.^re

L'arte de' Pittori ne i tempi adietro mentre non hebbe soggetti, ó in quantità ó qualità che la tenessero in quella riputatione, che merita, fu unita con l'arte de' Bombagiari, Guainari, et Sellari delle quali, come di questa erano pochi professori; onde niuna per se stessa ma tutte insieme potevano giungere a tal numero d'huomini che facessero una Compagnia intiera. In progresso di tempo cresciuto il numero et valore de Pittori, et conoscendosi la sproportione che e fra questa et quelle arti, ne furono levate due da tal unione, lasciandovi solamente quella de Bombagiari, per esser arte, che si perdeva, come già è quasi perduta, con speranza che mancando afatto vi rimanessero solo i Pittori; et per questo si fece un Capitolo nelli Statuti, che non dovessero esservi ammessi altri che Bombagiari: Ma avene che per Decreto de gli Ill.^mi Sig.^ri di Reggimento, et per gratia particolare vi sottentrorno alcuni spetiali, il che se bene fu fatto per quella volta et confirmato lo Statuto, che più non vi entrassero persone d'altra professione, che delle dette, nondimeno ad essempio di quelli dopo ne sono sottentrati molti, tal che hora la Compagnia per la poca convenienza che hanno fra di loro queste professioni, et per li dispareri, che vengono da quella causa si trova in confusione et talhora non senza qualche pericolo di tumulto. Onde per le dette ragioni et perchè l'arte della Pittura merita et è solita ad essere abbracciata et favorita da Prencipi, et perchè i Pittori sono tanti, che possono di vantaggio formar compagnia da loro, ricorrono alla somma auttorità (*sic*), et benignità di V. S. Ill.^ma supplicandola, che voglia degnarsi fare la divisione di queste due Arti. Il che tanto più sperano d'ottenere, quanto che ciò non è per

causare disordine ó pregiudizio à i Bombagiari, poiche prima si divideranno le robbe proportionatamente: et crediti della Compagnia et restando essi in numero di xv potranno essere uniti alli Varotari, che sono otto in circa, et così formaranno la Compagnia compita et parteciparanno del luogo de Massari di Collegio, come hanno fatto con li Pittori, poiche i Varotari l'hanno. Di tanto supplicano humilissimamente et instantissimamente i Pittori a V. S. Ill.ma per restarle, di tanta gratia che sarà sempre loro scolpita nel cuore, obligatissimi. Cosi Dio N. S.re sempre la conservi felicissimamente.

Die 3 Octobris 98. lectum in Senatu n.° 21.

Comesso agli Assonti della medesima Arte, che s'informino e riferiscano.

(Fuori:) Memoriale All'Ill.mo et R.mo Signore Il Sig. Cardinal Montalto Legato. — Per li Pittori ».

(Arch. di Stato di Bologna - Pontificio - Arti - *Notizie attinenti all'arte dei pittori*).

VI.

— « Prima Nota de' Pittori, che sono stati posti nella Bursa de' Massari di Collegio doppo che sono stati segregati da Bombasari per cominciare a Genaio 1600.

Nel nome di Dio, à di 5 di Decembre 1599. Nel tempo del Pontificato di N. S.or Papa Clemente ottavo.

Chiamati per polize secondo il solito, e congregati li magnifici et honorandi huominj del Conseglio della Compagnia de Pittori in n.° ix. nella saletta dove si seggono i Padri Predicatori nella fabrica di S. Petronio, luogo da loro eletto, e prestatoli per non haverne di presente altro ne proprio, nè più commodo; nella qual congregatione intervennero gl'infrascritti, cioe:

1. Li maestri m. Hercole Luchini
2. m. Ludovico Carracci
3. m. Bartolomeo Cesi

Assonti eletti e deputati da tutto il Consiglio a procurar' et ottener dai Superiori d'esser separati, e disuniti dalla Compagnia de' Bombagiari, et a far in cio tutte l'altre cose necessarie et opportune, come ne consta mandato rogato per s. Alessandro Mangini a 30 di Genaro del presente anno, al quale etc.

4. Et m. Tedoro Rossi
5. m. Cesare Baglioni
6. m. Giuliano Spinello
7. m. Angelo Disegna
8. m. Tiburtio Passerotti et
9. m. Gabriello Ferrantino

Nove di xv che sono in Consiglio, ma che rappresentano tutto il numero predetto, per essere di presente in Roma.

10. m. Ottavio Marchesini et
11. m. Paolo Zagnoni, ritenuto prigione
12. m. Gio. Battista Fiorini et
13. m. Lorenzo Magnanini alias Fiorini

Infermi et impotenti.

14. m. Romano Romani, in villa et
15. m. Paolo Cerva, fuori di questa congregatione, per non essere stato chiamato, essendosi mostrato in tutti i negotii di questa separatione troppo contrario e nemico di tutto il Conseglio.

Ai quali così congregati li detti tre Assonti, ragionando hor l'uno, hor l'altro, proposero ch'essendo piacciuto all'Ill.mo Senato di questa Città, di segregarli da i Bambagiari e conceder loro, che possano da se stessi formar una compagnia e conseglio da reggersi e mantenersi con le leggi e statuti, che tuttavia si formano e dovendo per parere dei S. S.ri Assonti di esso senato far questo nuovo Consiglio, numeroso e che arrivi al numero di trenta, era necessario d'aggregar quanto prima altri quindici Pittori, fra i quali havessero anco luogo alcuni Architetti, e scultori, come di professioni molto conformi e necessarie al buon Pittore.

Et a questo effetto nominarono molti, che domandaveno, sopra i quali fu fatto lungo e maturo discorso, et all'ultimo tutti di commun parere si risolsero con un partito solo d'aggregar nella compagnia gl'infrascritti dodici cioè: m. Floriano Ambrosini, m. Andrea Guerra, m. Francesco Albano, m. Guido Reni, m. Pietro Facino, m. Lucio Massaro, m. Adriano Turrino, m. Giovanni Maria Tamburino, m. Bertolomeo Baldi, m. Francesco Bricci, m. Gio. Battista Bunone (*sic*), m. Francesco Beccari. Et così posto il partito à fave bianche e nere fu ottenuto con tutti i voti favorevoli.

Fatto questo, fecero di nuovo lungo discorso sopra l'aggregargli nel consiglio e conchiusero che tutti i propositi si mettessero a partito ciascuno da per se e che i partiti fossero notati da me notaio infrascritto et tenuti secreti sino al fine di essa Congregazione. Così furono scruttiniati tutti gl'infrascritti, et hebbero il partito secondo il numero notato all'incontro del nome loro, cioè:

1. M. Girolamo Mattiolo . . bianche 7, negre 2
2. M. Andrea Guerra . . . . . b. 7, n. 2
3. M. Floriano Ambrosino architetto . b. 7, n. 2
4. M. Francesco Albani . . . . . b. 9, —
5. M. Guido Reni . . . . . b. 9, —
6. M. Pietro Facino . . . . . b. 9, —
7. M. Lucio Massari . . . . . b. 8, n. 1
8. M. Adriano Turrino . . . . . b. 7, n. 2
9. M. Gio. Antonio Tamburino. . . b. 6, n. 3
10. M. Bernardino Baldi . . . . . b. 8, n. 1
11. M. Francesco Bricci. . . . . b. 8, n. 1
12. M. Francesco Cavazzoni . . . . b. 6, n. 3
13. M. Vincenzo Zambonini . . . . b. 8, n. 1
— M. Giulio Savi. . . . . b. 5, n. 4
— M. Gio. Battista Felina . . . . b. 3, n. 6

Con dichiaratione fatta innanzi, che si ponessero à partito, che di tutti si pigliassero i xv, che avessero havuto più bel partito, e questi fossero del Consiglio e gli altri restassero esclusi.

14. M. Domenico Mirandola, il quale per un partito particolare fu accettato nella compagnia con tutte le fave bianche e poi posto a partito per il Consiglio hebbe . . . . . b. 6, n. 3
— M. Lorenzo Pisanello . . . . . b. 5, n. 4
— M. Bastiano Razali . . . . bianche 5, n. 4
— M. Gio. Battista Cremonini . . . b. 5, n. 4

Posti i partiti e publicati poi per me notaio si trovò che fra i sopranominati ve n'erano quattro che havevano partito eguale di 5 bianche e quattro negre; però si risolsero che notati i nomj loro in quattro polize, si cavassero à sorte, et il primo di loro, che uscisse del vaso, fosse del consiglio e compisse il numero de xv che mancavano. Così fu esseguito et uscì:

15. M. Gio. Battista Cremonini.

Fatto questo, proposero li detti Assonti, che per molte volte chiamati fuori à dipingere in altre città, i Pittori bolognesi e per esserne spesse volte de gl'infermi et impediti in villa et altre occorrenze pareva loro necessario l'haver sempre nella Compagnia alcuni sopranumerarij, i quali in difetto de i numerarij intervenessero alle congregationj e facessero quanto sarà ordinato per statuto particolare ne i nuovi, che tuttavia si formano; così di comun partito, a viva voce ordinarono, che i sopranumerarij fossero quattro,

M. Giulio Savi
M. Bastiano Razali
M. Lorenzo Pisanello et
M. Gio. Battista Felina. Sperando che l'Ill.mo Senato sia per confermare tutte le predette cose, e supplire con la molta autorità sua a qualunque cosa si potesse opporli in contrario.

In quorum fidem Ego Lucius Faberius q. D. Jacobi filius, Bon. Civis ac notarius publicus, apostolicus imperialis et comunis Bononie: ac dicte societatis Pictorum de predictis omnibus et singulis rogatus; presentes mea mea manu scripsi, subscripsi, et solito signo subsignavi, requisitus.

(L. S.).

(Registratum in libro Imbursationum Massariorum Artium, fol. 9) ».

(Ibid., *Notizie attinenti all'arte dei pittori*).

— « Pittori. Lista delli huomini del Conseglio della Congregazione de Pittori.

M. M. Hercule Luchini
Ludovico Carazzi
Bartolomeo Cesi
Guido Rheni
Lucio Massari
Francesco Brizzi
Annibal Castello
Gio. Maria Tamburini
Scipione Bagnacavallo
Andrea Guerra
Giovanni Todeschi
Alessandro Tiarini
Iacomo Cavedoni
Antonio Cerva
Bernardino S. Gioanni
Ventura Passeretti
Gio. Battista di Fabri
Francesco Maciroli
Friano (Floriano) Ambrosini
Gabriel Ferrantino.

Flam. Fabrius notarius
dicte societatis.

Die 21 Martij 1618. Congregatis D. D. Magistris ecc. ».

(Ibid.).

VII.

Bando per la compagnia de' Pittori.

Publicato in Bologna alli 21 di Gennaro 1632.
(Stemmi del Legato, del Pontefice, del Comune).

D'ordine dell'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. il Sig. Antonio del titolo de' Santi Nereo e Archileo Prete Cardinale Santacroce meritissimo Legato de Latere di Bologna e de gl'Illustri et Eccelsi S. S. Antiani, Consoli e Confaloniero di Giustizia e dell'Illustrissimo Senato di questa Città, si comanda

a tutti gl'infrascritti, quali non siano aggregati alla Compagnia de Pittori, che nell'avvenire debbano conforme alli Statuti di essa, pagare ogni semestre in mano dell'infrascritto Sindico di essa la debita obedienza, cioè Bolognini venti per semestre, sotto pena di pagare il doppio, se per tutto il Mese di Marzo e di Settembre rispettivamente ciascun'Anno non havranno pagato, nè possi allegare alcuno di non haver'esercitato per uno, ò più semestri, poiche chi una volta sarà descritto obediente, s'intenda obligato in perpetuo, se non farà legitimamente constare nelli Atti del Notaro di detta Compagnia innanzi a detti termini esso non esercitare; dichiarando nelli Atti de' medesimi non voler più esercitare alcuna delle infrascritte Arti, le quali prove fatte, s'intenda sgravato da detta obedienza, ma dopo queste cose essendo trovato essercitare in fraude in detta Compagnia, cada in pena di Lire dieci di quattrini d'applicarsi à essa Compagnia, e di non poter mai più esercitar la dett'Arte senza licenza del Conseglio d'essa, ottenuta per tutti li voti favorevoli.

Gli obbedienti sono:

Pittori, Scultori o intagliatori in marmo, pietra, legno, rame, lavoratori di avolio (*sic*), cera, gesso, musaico, terra e stucco, Architetti, Cartari che fanno carte da giocare, Indoratori. Quelli che fanno pelle d'oro, Venditori di disegni, figure dipinte ò stampate, maioliche, scatole dipinte et bussole, bambini, maschare, e ventarole dipinte o stampate, non compresi i Marzari per le Scatole, maschare, bambini e bussole forastieri (*sic*).

Et generalmente tutti quelli ò Maestri, ò Garzoni, che adoperano oro, penelli ò colori e tutte l'Arti che di ragione ò di consuetudine sono state, sono o devono essere sottoposte a detta Compagnia, e sopra la quale essa è solita haver giurisdittione.

Li pittori forastieri s'habilitano per trè Mesi, poi debbano pagar per l'avenire come di sopra, sotto le sudette pene.

Et in oltre debbano tutti li sudetti fra tempo e termine di giorni 15 dalla pubblicatione del presente, pagare, e con effetto haver pagato in mano del Sindico di detta Compagnia tutto quello che restano debitori per tutto l'Anno 1631, sotto pena di esser pignorati senz'altra citatione, non ostante qual si voglia impedimento impetrato, ò da impetrare, le quali per l'esecutione del presente s'intendano revocati, et annullati. In quorum etc.

Datum Bononiae die 19 Mensis Januarij 1632.

A. Card. Santacroce Leg.

Cyrus Marescottus Vex. Iust.

M. Gio. Battista Fabri Sindico.

Silvest. Crola Not. ».

(Ibid.).

RECENSIONI

Marcel Reymond. **Les Della Robbia.** — Florence, Alinari Frères éditeurs, 1897.

Mentre l'autore, d'accordo coi Fratelli Alinari, sta allestendo il secondo volume della sua importante opera intorno alla *Scultura fiorentina,* già da tempo ha dato alla luce quest'altro attraentissimo volumetto di 280 pagine in-8. Si può considerare effettivamente come un grato intermezzo rispetto al lavoro principale, e già consta ch'esso ha trovato nel pubblico una lusinghiera accoglienza. E come poteva essere altrimenti, quando un semplice colpo d'occhio dato al libro fa presentire la ricchezza e la preziosità del materiale artistico che n'è l'argomento? Che se per questo rispetto grande merito nella riescita spetta alla Ditta instancabile dei Fratelli Alinari, i quali seppero preparare all'uopo una copiosa raccolta di modelli fotografici eseguiti, per completare la serie, fino nei luoghi più remoti dell'Italia centrale, vuolsi in pari tempo riconoscere che tutte queste figure, a larga mano sparse nel volume, hanno trovato un commentatore eletto nello scrittore francese, che va dedicando tutto sè stesso allo studio dell'arte toscana in quello ch'essa ha di più puro e di più elevato.

Questo libro infatti ci trasporta in un mondo che ha un'impronta tutta sua particolare, in un ordine di cose specifico del genio fiorentino, e più specialmente di una famiglia che nel corso di un secolo (circa dal 1430 al 1530) si è data alla creazione di opere essenzialmente destinate a decoro del culto, con un materiale non impiegato da altri, se non da alcuni pochi loro aiuti o diretti scolari.

Un primo proposito, del quale deve saper grado al signor Reymond chiunque provi il desiderio di farsi dei concetti chiari e distinti intorno alla famiglia dei Della Robbia, è quello di applicarsi ad una classificazione, almeno approssimativa, delle loro opere in ragione di tempo, non meno che in ragione del genio peculiare di ciascuno de' suoi principali rappresentanti, Luca, Andrea e Giovanni.

Un simile studio, che ai profani può sembrare ozioso, ma che non lo è punto per chi è desideroso di conoscere ogni artista nella sua propria natura, nell'indole sua personale, non è poi in realtà la cosa più facile di questo mondo. Trattandosi nel caso concreto di una famiglia nella quale si è conservata per un secolo intero una data tradizione, un indirizzo e un genere di lavori analoghi, non è sempre agevole il determinare precisamente dove termina l'attività dell'uno de' suoi membri e dove incomincia quella dell'altro. Crediamo tuttavia che al signor Reymond sia riescito di disegnare, se non altro a grandi linee, la figura artistica di ciascuno dei plasticatori nominati nell'esame ch'egli fa delle loro opere.

Nel definire per questa via la natura peculiare del capo della famiglia egli a ragione ha posto il maggiore suo studio, riconoscendo in lui il genio più puro e più originale nelle tre generazioni dei Della Robbia. Confrontandolo co' suoi contemporanei (di pochi anni più vecchi di lui) Donatello e Ghiberti, egli trova che se Luca si accosta a Lorenzo dal lato spirituale, per quello della forma invece si attiene piuttosto a Donatello, pur manifestando nel tempo stesso una fisionomia sua propria, indipendente affatto dall'antichità classica. Quello che di lui si può dire, egli soggiunge, si è che nessuno ebbe nella stessa misura il desiderio di *esprimere i pensieri più puri in forme più belle,* conchiudendo poi che *vi sono bensì dei maestri più grandi di lui, ma non ve ne sono di quelli che si possono amare maggiormente.*

Nella rassegna delle di lui opere, egli, forte dell'esercizio del suo occhio, con la massima ur-

Fig. 1ª. - ALTARE DI LUCA DELLA ROBBIA, ALL'IMPRUNETA

(Fotografia Alinari)

Fig. 2ª. - ALTARE DI ANDREA DELLA ROBBIA, ALLA VERNA

(Fotografia Alinari)

banità contrappone più volte i propri criteri a quelli di altri giudici riputati, non escluso un egregio e benemerito direttore del regio Museo di Berlino, e con la scorta dei facsimili grafici rende vie più persuasivi i risultati a cui giunge.

Fra i punti culminanti delle sue descrizioni e de' suoi apprezzamenti vuolsi ritenere l'illustrazione di talune opere di Luca che da poco tempo in qua si sono rivelate al pubblico, a seconda della loro importanza, vale a dire quelle che si trovano nella chiesa collegiata dell'Impruneta, consistenti in decorazioni di tre altari e di due tabernacoli o baldacchini che dir si vogliano. Mercè il cortese consenso della Ditta Fratelli Alinari, siamo lieti di presentare qui al lettore la riproduzione dell'altare della Madonna con le figure dei Santi Pietro e Paolo, ove lo scrittore a ragione osserva che, oltre allo stile nobile delle figure stesse, merita una speciale considerazione la parte architettonica che v'intercede, per la sua grande somiglianza con altro noto tabernacolo, cioè con quello che racchiude il celebrato gruppo di Nostro Signore e di San Tommaso, del Verrocchio, a Or San Michele in Firenze, che egli ritiene del Michelozzo anzichè di Donatello, come altri vollero, mentre in quello dell'Impruneta ravviserebbe il lavoro di Luca in compagnia di Michelozzo, sostenendo la sua congettura con ben fondate riflessioni.

Così pure ci sembra degno di lode il ragionamento, tenuto nell'ultimo capitolo, concernente Luca, dove espone i criteri che possono servire a classificare le sue opere in ordine di tempo, e li rinviene essenzialmente nel graduale sviluppo dato alla parte ornamentale decorativa, poi anche nell'uso vie più accentuato della policromia nelle terre cotte invetriate.

Quale degno allievo di tanto maestro poi viene presentato il di lui nipote, Andrea, il vero continuatore dell'arte di Luca. Egli, più giovane di 35 anni, trova bensì mutate le disposizioni generali dell'arte fiorentina, e ne sente l'influenza. Dà quindi uno sviluppo più ampio al genere trattato dallo zio, slanciandosi in composizioni vie più ricche e più complesse, come si vedono nelle numerose sue pale da altare, piene della più dolce ed austera compunzione religiosa.

E in proposito si dà qui riprodotto il bellissimo suo altare nella chiesa delle Stimate, alla Verna, nel Casentino, rappresentante Nostro Signore in croce e parecchi angeli e santi, circondati da un doppio fregio di teste di cherubini e di festoni di frutta, veramente tipici come tali, mentre altre infinite cose sue di una delicatezza e di una grazia inesprimibili compariscono nella parte del libro che lo concerne. Basti rammentare, fra altro, le ingenue figurine degl'Innocenti in fasce, all'ospedale omonimo a Firenze, gli altri altari della Verna ed altri vie più noti, le Madonne del Museo Nazionale, di Santa Maria Nuova, quella deliziosa, quasi leonardesca, del palazzo comunale di Stia, nel Casentino, il bellissimo altare, eccezionalmente eseguito in marmo, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, di Arezzo, il timpano del portale del duomo di Pistoia e la volta a cassettoni del portico quivi, per venire fino ai classici medaglioni e alla lunetta coi Santi Francesco e Domenico che si abbracciano, coi quali negli anni più tardivi decorò la loggia di San Paolo in piazza Santa Maria Novella, a Firenze.

Alla sua volta poi si può considerare Giovanni della Robbia quale continuatore dell'opera del padre.

Quale primo suo lavoro accertato ci viene presentato il lavatoio dei monaci, tanto apprezzato, nella sagrestia di Santa Maria Novella. Le altre sue creazioni da servire di orientazione intorno al suo stile, come quelle di cui si conosce la data dell'origine, sarebbero: l'altare, alquanto complicato, di San Medardo, in Arcevia, del 1513; l'altare del Camposanto di Pisa (1520); la *Pietà*, del Museo Nazionale (1521); la *Natività*, quivi (1521); i medaglioni di santi alla Certosa fiorentina (1522). Nuove riesciranno certamente a molti amatori le sue opere in Bolsena, consistenti in una ideale figura di una Santa Cristina giacente sul suo letto di morte (che si dà qui riprodotta) e in un ornatissimo ciborio o comunicatorio quivi, con istorie della santa suddetta, che conviene osservare nell'originale fotografico dei Fratelli Alinari per rilevarne più distintamente il pregio artistico non comune.

Come ultima opera importante della scuola, infine, descrive ed illustra le celebri sculture che decorano l'ospedale del Ceppo a Pistoia.

E concludendo, così si esprime il signor Reymond:

« Nell'arte dei Della Robbia sono i sentimenti di bontà, di affabilità e d'amore quelli che predominano. Durante un secolo intero si direbbe che essi non avessero avuto altro pensiero che quello di scrivere un poema in onore di Maria Vergine. Senza fare dei grandi sforzi per trovar dei motivi

Fig. 3ª. – SANTA CRISTINA MARTIRE, DI GIOVANNI DELLA ROBBIA, IN BOLSENA

(Fotografia Alinari)

nuovi, essi hanno ripetuto, senza mai stancarsi, lo stesso inno d'amore; e veramente si può dire che fra tutte le creazioni immortali del genio italiano, le più dolci, le più seducenti sono le Litanie dei Della Robbia ».

Trattandosi di una edizione così nitida e così bene impressa, non sarà fuori di luogo il rilevare che il volume fu stampato dalla ditta G. Barbèra, di Firenze, nel febbraio 1897, mentre le accurate incisioni in zincotipia furono eseguite dalla Casa Angerer e Göschl, di Vienna, direttamente dagli ottimi modelli fotografici forniti dai Fratelli Alinari.

GUSTAVO FRIZZONI.

La battaglia di Pavia: XXIV febbraio MDXXV, illustrata negli arazzi del Marchese del Vasto, al Museo nazionale di Napoli. Cenni storici e descrittivi di LUCA BELTRAMI. — Milano, MDCCCXCVI.

Di questa bella pubblicazione venuta in luce, or è già qualche mese, e dedicata, con gentile pensiero, alla memoria del generale Giuseppe Arimondi, mi spiace di poter dare solo una breve notizia.

L'elegante fascicolo in folio contiene, prima delle VII tavole, riproducenti gli arazzi, alcuni ricordi storici molto particolareggiati, che ci richiamano all'episodio famoso delle lotte fra Carlo V e Francesco I, e che il Beltrami divide in tre capi:

1° Situazione politico-militare dal 1515 al 1524: nel quale sono esposte brevemente le vicende dell'occupazione del Milanese da parte dei Francesi dal 1499 al 1513;

2° La campagna 1524-25: che descrive le difficoltà incontrate da Francesco I, nella seconda discesa in Italia, e gli sforzi del suo esercito per impadronirsi di Pavia;

3° La battaglia del 24 febbraio 1525: che contiene la narrazione di quel combattimento *stesa in base ai documenti dell'epoca,* come dice lo stesso Beltrami; il quale, con fervore di catecumeno, s'è lasciato andare ad erudite e numerose citazioni, riportate in nota, dai volumi XXXVII e XXXVIII dei diari di Marin Sanuto.

L'illustrazione storica delle tavole si chiude con l'elenco dei principali personaggi, morti sul campo di battaglia e prigionieri. I sette arazzi seguenti, riprodotti in eliotipia dallo stabilimento Demarchi, rappresentano successivamente:

1° L'artiglieria di Galliot de Genouillac, all'ala destra dell'esercito francese, che viene assalita dai lanzichenecchi di Giorgio Trundsberg e dagli archibugieri spagnoli, guidati dal marchese di Pescara: morte di monsignor Fr. di Lorena e del duca di Suffolk (Rose Blanche), alla testa delle Bande nere;

2° Gli archibugieri spagnoli del Marchese del Vasto e la cavalleria, guidata dal Conestabile di Borbone, attaccano il centro dell'esercito francese; Francesco I uccide il marchese Civita di Sant'Angelo, e, assieme collo stato maggiore, muove all'attacco, piegando verso sinistra;

3° Sbandamento del campo francese: gli Svizzeri, malgrado gli eccitamenti del capo Gio. Diesbach e del marchese di Fleuranges, rifiutan di avanzare;

5° Francesco I, avendo il cavallo ferito dal conte di Salm, è fatto prigioniero: il vicerè scende da cavallo per ricevere la spada dal re;

6° Il duca d'Alençon si volge in fuga, passando il Ticino, inseguito dalla cavalleria ispano-napoletana;

7° Gli Svizzeri, alla retroguardia dell'esercito francese, presi alle spalle dalle truppe di Antonio De Leyva, che si trovavano assediate in Pavia, sono rigettati verso il Ticino, e vi annegano in gran parte.

Dal semplice elenco delle tavole, appare che gli arazzi, qui riprodotti, rappresentano, con i più importanti movimenti degli eserciti combattenti, tutta, intera, la giornata di Pavia.

Così essi contribuiranno non poco alla ricostruzione tattica del combattimento; come son documenti preziosi per la storia del costume e delle armi, in essi rappresentati con fedeltà non comune.

Almeno così è lecito credere dalle notizie che il Beltrami (pag. XI, n.) riporta dall'opera di Carlo Celano (ivi), secondo le quali questi sette arazzi, passati, dopo il 1860, per testamento, in proprietà del Governo, dalla famiglia dei Marchesi del Vasto, sarebbero stati donati da Carlo V a Ferdinando Francesco d'Avalos, in ricompensa del valore da questi dimostrato nella battaglia di Pavia e « per aver fatto prigioniero di guerra Francesco I re di Francia ».

Di questi arazzi l'imperatore avrebbe chiamato Tiziano a disegnare le figure, il Tintoretto a dirigere gli ornati, donne fiamminghe a eseguire il lavoro.

V. F.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA
DI SANDRO BOTTICELLI

SAGGIO DI UNA NUOVA INTERPRETAZIONE.

BBIAMO agli albori del rinascimento alcuni quadri, specialmente veneziani e fiorentini, i quali non solo con la magia della pittura, ma anche coi misteriosi legami che sono fra le loro figure e con la loro, non ancor chiarita, mistica sognatrice padroneggiano il pensiero dello spettatore, potentemente lo trattengono nel loro campo e gli domandano: Che cosa ha voluto l'artista-poeta significare? Ove cessa la realità di queste figure? Dove comincia l'allegoria? Di tali quadri ricordo l'« Allegoria sacra » di Giovanni Bellini nella Galleria degli Uffizi a Firenze; la così detta « Famiglia del Giorgione » del Giorgione stesso nel palazzo Giovanelli a Venezia; l'« Amore sacro e profano » del Tiziano giovane, nella Villa Borghese a Roma; sopra tutti poi l'« Allegoria della primavera » del Botticelli nell'Accademia a Firenze. Quest'ultima potente composizione, forse il quadro più famoso fra tutti quelli del principio del rinascimento italiano, sarà l'oggetto delle presenti ricerche. Per penetrare però nelle recondite intenzioni dell'artista-poeta è anzitutto necessario mandare innanzi alcune considerazioni storiche e critiche.

La celebre opera, che, com'è noto, si trova nella raccolta dell'Accademia o Galleria antica e moderna (così ufficialmente si chiama) a Firenze, appartiene ancora ai primi tempi del maestro e precisamente al periodo di transizione dalla sua prima alla sua seconda maniera.

I tipi, specialmente quello del personaggio principale della composizione, la donna cioè riccamente abbigliata posta in mezzo al quadro, e così pure del giovane con gli attributi di Mercurio, ricordano ancora i tipi del piccolo quadro di Giuditta negli Uffizi e della sua prima e bella Epifania, come anche quelli della Madonna in trono nell'Accademia (n. 88). Di quest'ultimo quadro, disgraziatamente assai ritoccato, rilevo soprattutto la figura di Santa Caterina, relativamente meglio conservata.[1] D'altra parte i tipi delle tre Grazie e molto più ancora quello della giovane figura che sparge fiori si accostano evidentemente ai suoi tipi posteriori, e nello stesso tempo segnano il passaggio dalle teste larghe sulla linea degli occhi e scendenti a punta nel mento a quelle posteriori di forma allungata ed ovale.

Si volle spacciare la « Primavera » per un riscontro della « Nascita di Venere » negli Uffizi. Ma devo, e certo per buone ragioni, notar ciò come affatto difettoso ed ingannevole.

[1] Il Morelli dubita che questo quadro non sia genuino; mi sembra tuttavia che non lo faccia con bastevole fondamento.

Anzitutto i due quadri non furono dipinti nello stesso periodo. La «Nascita di Venere» si accosta notevolmente di più al periodo posteriore del maestro. Ciò non risulta soltanto dai tipi che mostrano la forma ovale-allungata di questo periodo, ma anche dalla condotta generale del corpo, alquanto arbitraria. Nella «Primavera» invece il nudo appare maggiormente fedele alla natura e di lungo più studiato sul vivo. Quanto più giovane era l'artista, tanto più stava accosto ai grandi capiscuola della rinnovazione artistica dell'umana figura e tanto più potente si agitava in lui la vita propria di quell'epoca. Nella sua giovinezza ardeva egli quindi certamente di poter gareggiare con uomini come il Verrocchio, i fratelli Pollajuoli, il Signorelli: divenuto più vecchio trionfarono la potente soggettività e la lirica della sua natura.

In secondo luogo bisogna ancora aggiungere che i quadri sono nella forma e nella grandezza affatto differenti. In terzo luogo la «Primavera» è dipinta su legno e la «Nascita di Venere» invece su tela. Infine la tecnica è del tutto diversa; così potrei inoltre far notare che i due quadri tanto per l'effetto colorico come pel valore decorativo sono quasi opposti.

Al contrario le due opere hanno di comune solo che:

1° ambedue sono dei primi quadri di maggiori proporzioni che illustrano soggetti profani;

2° ambedue prendono le mosse dal motivo poetico contemporaneo, cioè dalla «Giostra» del Poliziano;

3° ambedue furono ordinati dai de' Medici e collocati a mezzo il XVI secolo nella villa di Castello del duca Cosimo.

In questa villa li vide il Vasari e li ricorda con le seguenti parole: «... oggi ancora a Castello, villa del duca Cosimo, sono due quadri figurati, l'uno, Venere che nasce, e quelle aure e venti che la fanno venire in terra con gli amori; e così un'altra Venere che le Grazie la fioriscono, dinotando la primavera».[1] Tuttavia non è affatto sicuro che siano stati originariamente commissionati per la villa di Castello.[2] Forse non vi sono arrivati ambedue che per caso e *tant mieux que mal* appesi come riscontri.

Essendovi nei quadri parecchi motivi tolti dal già citato poema del Poliziano, possiamo stabilire al 1478, anno nel quale il poema, certo in forma incompleta, venne alla luce, il limite più antico della loro comparsa. Per ragioni stilistiche la «Primavera» non dev'essere stata dipinta molto più tardi, mentre la «Nascita di Venere» può esserlo stata solo lungo tempo dopo.[3]

Abbiamo fatto nella «Primavera» risaltare il maggior naturalismo delle parti nude; con ciò non si deve però intendere che siano più rozze o grossolanamente materiali che non nelle sue opere posteriori. In tutto il campo dell'arte pittorica italiana si cercheranno invano figure più fine e svelte e d'una bellezza più ideale delle tre giovani Grazie che danzano, o una figura più elegante e svelta del giovane con gli attributi di Mercurio. Si osservi soltanto il fine contorno delle spalle, o in che modo leggiadro esse si tengono per mano, o con quanta eleganza e naturalezza le sottili dita s'intrecciano.

Ma non è solo rispetto alle ben intese e delicate forme del corpo che si deve collocare il quadro fra i migliori lavori del Botticelli; anche per ciò che riguarda il colorito esso è il suo capolavoro.

Il mistico boschetto d'aranci, ove si svolge la scena, coi suoi svelti e maestosi alberi nereggianti, che s'estollono in un'atmosfera azzurro-verdognola; col terreno a tinte cupe, benchè ricoperto d'un tappeto di fiori, forma il più efficace contrapposto alle giovani e nude

[1] VASARI, ed. Milanesi, III, pag. 312.

[2] «... innerlich wahrscheinlich wäre freilich Careggi, der Versammlungsort der platonisirenden Gesellschaft». A. WARBURG, *Sandro Botticelli, Geburt der Venus und Frühling*. Hamburg und Leipzig, 1892, pag. 23, nota.

[3] Anche Hermann Ulmann pensa che dev'essere trascorso un lungo intervallo di tempo fra la comparsa dell'uno e dell'altro quadro. Vedi la sua opera: *Sandro Botticelli*. München, 1893, pag. 104.

ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Fotografia Anderson. Roma)

figure di donna. Dal fosco assieme irraggiano a noi le delicate tinte giallognole e rossicce delle loro membra gentili con un soave, molle splendore.

Il colorito notevolmente serio riceve ancora maggior risalto da due folgoreggianti macchie d'un rosso vivo, delle quali una si trova nell'abbigliamento della principale figura femminile del quadro e l'altra nel panneggiamento del giovane rappresentante Mercurio. Il Botticelli ereditò il suo caratteristico colorito dal suo maestro, il grande colorista Fra Filippo, il quale, per ciò che riguarda la serenità del suo temperamento o il delicato splendore argenteo delle sue tinte, può essere chiamato il Paolo Veronese del quattrocento. Tutto il dipinto pare immerso in un bagno d'argento, e da tutte le sue tinte sgorgano e scintillano i più delicati toni argentini.

Paragonato con la «Nascita di Venere» ne risulta, come già fu detto, una differenza fondamentale nella maniera di colorire: mentre la Venere è luce nella luce, la Primavera (si direbbe forse oggi simbolicamente) è luce sull'ombra.

*
* *

Il notevole quadro ha dato luogo ai più diversi commenti, senza che uno solo di questi abbia veramente penetrate le fantasiose profondità sognanti di questa mistica composizione.

Il nome, che il quadro portò da secoli e porta tuttavia, deriva dal Vasari: «ancora a Castello... un'altra Venere, che le Grazie la fioriscono, dinotando la Primavera». Parecchi di ciò accontentandosi hanno chiamato il quadro un'allegoria sulla primavera e il personaggio principale, malgrado il suo carattere di ritratto, semplicemente Venere. Altri hanno del tutto insensatamente battezzato il quadro pel Giudizio di Paride.[1] Altri ancora hanno invece considerata la figura principale come un membro della Corte Medicea, e con ciò si accostano, secondo me, al vero; d'altra parte però se ne allontanano assai riguardando tutte le altre figure come altrettante allegorie delle qualità di questa persona o della sua famiglia.[2]

Più recenti investigatori di cose artistiche, come Adolfo Venturi in un dotto e profondo studio pubblicato nella *Nuova Antologia,*[3] A. Warburg nelle sue ingegnose ricerche sulla «Nascita di Venere» e sulla «Primavera»[4] ed Hermann Ulmann nella sua bell'opera già menzionata sul Botticelli considerano il quadro come una specie d'illustrazione della Giostra del Poliziano: l'Ulmann però lo fa una illustrazione solo di quella parte ov'è descritto il regno di Venere, mentre invece il Venturi l'estende pure a quella in cui si tratta dell'apparizione della ninfa Simonetta. Anche pel Warburg la ninfa Simonetta ha una parte principale nel dipinto, giacchè l'identifica con la figura che sparge fiori, da lui designata come Dea della primavera.

La Giostra del Poliziano fu composta negli anni 1476-77. Il poema, scritto per glorificare i tornei di Lorenzo e Giuliano de' Medici, è stato troncato alla 46ª stanza del secondo libro, così che la descrizione della giostra, mentre doveva formare il vero argomento dell'opera, vi manca completamente.[5] Ciò che descrive è una partita a caccia del bello e freddo giovinetto Giulio e l'amorosa avventura che durante questa gl'incontra. Continua poi a narrare come Amore, il quale adirato per la freddezza di Giulio era stato l'autore di tutto il male, compita l'opera, ritorna a Cipro presso sua madre, e ciò porge occasione per descrivere con magnificenza e minutezza il regno di Venere. Ma per Giulio s'intende il giovane fratello di Lorenzo, Giuliano de' Medici, e per la ninfa Simonetta la Simonetta Cattaneo di

[1] Cfr. Dr. J. Marcotti, *Guide-Souvenir de Florence.*

[2] W. J. Stillmann, *Century Magazine,* settembre 1890.

[3] A. Venturi, *La primavera nelle arti rappresentative. Nuova Antologia,* 1892, pag. 46.

[4] A. Warburg, *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling.* Hamburg und Leipzig, 1893.

[5] Cfr. Gaspary, *Geschichte der Italienischen Litteratur,* II, pag. 223.

GIUDITTA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, Galleria degli Uffizi. Fotografia Anderson, Roma)

in un fantastico vestimento di fiori, che pel suo rapido avanzarsi ondeggia nell'aria. Ha intorno al capo ed alla nuca corone di fiori campestri ed avvinto in giro al corpo un ramo di rose a guisa di cinto. « Come un seminatore, la donna s'avanza... »[1] e nella veste sollevata porta un'infinità di rose. Mentre con altero portamento solennemente procede, a profusione si sparge innanzi a lei la copia dei fiori; — « e com'essa s'affretta pel piano, sotto i suoi piedi tutto comincia a fiorire e a verdeggiare.

Mosse sovra l'erbetta i passi lenti
Con atto d'amorosa grazia adorna
. . . . . .
Ma l'erba verde sotto i dolci passi
Bianca, gialla, vermiglia, azzurra fassi.

(Poliziano, *Giostra,* ed. Carducci, pag. 155).

« Come per tutto germoglia e fiorisce, con qual ricco manto si coprono le zolle! Si vede colà vicino al giglio superbo la modesta mammoletta, presso il variopinto garofano la bianca margherita; sollevano i narcisi le lore testoline gialle e bianche dal molle verde e frammezzo fioriscono e maturano nascoste le fragole. E sempre la generosa dea sparge una nuova pioggia di fiori su questa magnificenza; la ricchezza di fiori del suo grembo pare che non possa aver fine.

Poi con la bianca man ripreso il lembo,
Levossi in piè con di fior pieno un grembo ».[2]

(*Giostra,* I, pag. 47).

Or viene il gruppo con le tre fanciulle che danzano. Le fine e svelte figure sono avvolte in un bianco e trasparente velo come di nebbia. Si tengono l'una l'altra per mano, mentre con grazia e leggiadria eseguiscono un ballo a tondo. Non v'ha alcun dubbio ch'esse rappresentano le tre Grazie.

L'ultima figura del primo piano è un bel giovinetto, il cui nudo corpo è a metà ricoperto da una rossa clamide. Egli porta in testa un elmo ed ha al fianco una spada. Si riconosce in lui Mercurio all'ali dei piedi ed al caduceo, col quale, come già fu notato, dissipa la nebbia tra le vette degli alberi.

Prima di rivolgermi alla figura isolata del secondo piano, ricordo l'amorino che vola in alto fra i due piani. La leggiadra figurina ha bendati gli occhi. Tiene l'arco teso e con una freccia fiammeggiante prende di mira il gruppo delle fanciulle.

Ci rivolgeremo ora all'unica figura del secondo piano, che già per la sua posizione isolata e centrale si dimostra il personaggio principale della composizione. È una giovane donna con lineamenti individuali e un po' malaticci. Una lunga veste bianca d'una fine ed abbondante stoffa e sopra questa un rosso manto di seta trapunta d'oro, ch' ella con la sinistra tien succinto all'anca, formano il suo fastoso abbigliamento, che appare simile alla sfarzosa moda fiorentina di quell'epoca. La sua testa si volge colla sua dolorosa espressione a sinistra, profondamente assorta o come in ascolto di lontani suoni; nello stesso tempo ella fa colla destra l'atto di difendersi. Perchè? Da che cosa è ella agitata questa giovane donna? Quali pensieri l'assalgono? Perchè solleva essa la mano a difendersi? Se noi possiamo indovinare il segreto di questa donna mesta, avremo nello stesso tempo sciolto l'enigma del quadro. Ma prima d'accostarci a questo problema dobbiamo ancora fare una distinzione nel contenuto della composizione, separare cioè la parte drammatica dall'idillica.

La parte drammatica consiste evidentemente dell'inseguimento da me prima ricordato,

[1] Ulmann, pag. 85.

[2] Queste citazioni sono tolte a prestito dalla bella descrizione dell'Ulmann (op. cit., pag. 85).

DETTAGLIO DELLA PRIMAVERA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Fotografia Alinari)

e poi della giovane donna, sopra menzionata, agitata da misteriosi affetti; per la parte idillica designeremo tutto il restante, cioè la fanciulla che sparge fiori, le Grazie che danzano, l'Ermete che dissipa la nebbia e l'Amore che scocca una freccia. Ma crediamo che la soluzione dell'enigma si deve cercare nel giusto raggruppamento dei fatti della parte drammatica.

L'appassionata scena dell'estrema parte a destra del primo piano è giudicata dal Warburg « un inseguimento erotico »; il selvaggio Dio del vento, Zefiro; la giovane fanciulla quasi nuda, Flora.[1] Posso benissimo accettare la prima designazione, qualora sia giustamente interpretata; ma il chiamare Zefiro lo spettro tempestoso e Flora la giovane fanciulla, sono spiegazioni alle quali, ad ogni modo, s'oppongono gravi difficoltà.

Si è cercato e trovato il punto d'appoggio per queste spiegazioni nella Giostra del Poliziano, poema dal quale, anche secondo il mio modo di pensare, il quadro nell'assieme prende le mosse.

Si va però certamente troppo lontano considerando la colossale pittura soltanto come una illustrazione dei versi del Poliziano. Non venne certamente mai in mente al maestro di darci una tal cosa, e d'altronde sarebbe, come già fu notato, troppo inverosimile da parte dei de' Medici una tale ordinazione. L'arte italiana del rinascimento si è appropriato molto della poesia e della scienza degli umanisti; essa però non fu mai l'« ancilla » della letteratura contemporanea.

È peraltro chiaro che il maestro è stato inspirato dal poema, che tolse da questo molte cose direttamente e che ad altre diede colla sua fantasia nuova forma. Tuttavia egli ricevette pure altri impulsi. Egli deve certamente la rappresentazione del ballo a tondo delle tre Grazie in sommo grado a Leon Battista Alberti, che nel suo « Libro de pictura » suggerisce insistentemente ai giovani artisti il bel motivo.[2] È noto che, per dir vero in un periodo posteriore, rifece a suo modo anche la « Calunnia d'Apelle », descritta e consigliata dall'Alberti.

Il dipinto colla « Nascita di Venere » s'avvicina molto alla descrizione del Poliziano, la quale, dal canto suo, non è che una variante dell'inno omerico. Ma qui l'artista non aveva evidentemente alcun altro scopo e poteva, quasi senza variazioni, rendere pittoricamente, secondo la copia del Poliziano, il motivo sacrato all'arte già nei tempi antichi.

Se ora noi guardiamo senza preconcetti il gruppo della tempestosa deità assalitrice e della fanciulla che fugge spaventata, non ci verrà certo in mente d'identificare questo spettro di sinistro aspetto col soave Zefiro. Noi potremmo certo domandarci: Che viene a fare questo selvaggio demone nel regno di Venere? Se potesse penetrare, vorrebb'egli certo finire, spazzar via, annientare tutto il bell'idillio con un sol soffio uscito dai suoi polmoni da gigante.[3] Che il Botticelli ci rappresenti Zefiro come tutti gli altri, lo ha già dimostrato abbastanza nella sua « Nascita di Venere ». La guardano essi (giacchè qui sono due) con una entusiastica espressione innamorata, mentre leggeri spirano soffi di vento pieni di rose per ispingere la sua piccola conchiglia alla riva di Cipro. Il soffio del vento è così molle, che le canne presso la spiaggia appena si muovono; mentre qui, al contrario, i robusti tronchi si piegano tanto profondamente che par si debbano spezzare.

Il corpo dell'alato demone è verde-turchino, un colore che ordinariamente vien dato al corpo umano, quand'esso deve figurare come cadavere o in istato di putrefazione. Che il Botticelli abbia voluto con questo terrorizzante colore della pelle simbolizzare il verde della

[1] Op. cit., pag. 27.

[2] Cfr. Warburg, op. cit., pag. 23.

[3] In realtà, almeno per quanto io so, prima che il Gaspary avesse nella sua *Storia della letteratura italiana* notato il legame tra il poema del Poliziano ed alcuni quadri del Botticelli, non si è mai pensato, riguardo a questo gruppo, a Zefiro e Flora. (Adolf Gaspary, *Geschichte der Italienischen Litteratur*. Berlin, 1888, II, pag. 232 e seg.). Nel catalogo della *Raccolta dell'Accademia* la figura è detta semplicemente: « Giovine nudo ed alato, di sinistro aspetto ».

DETTAGLIO DELLA PRIMAVERA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Fotografia Anderson, Roma)

natura, è appena pensabile; vi mancherebbe inoltre ogni analogia. Non si può affatto credere capace il fine Botticelli d'un simbolismo così grossolano, anzi scipito.

Zefiro il prato di rugiada bagna,
Spargendolo di mille vaghi odori:
Ovunque vola, veste la campagna
Di rose, gigli, violette e fiori:
L'erba di sue bellezze ha meraviglia
Bianca, cilestra, pallida e vermiglia.

(*Giostra*, I, pag. 77).

Qui non è certamente rappresentato un tal Zefiro. Egli ha intessuto nella sua fantasia la rappresentazione polizianesca del mito dell'amoroso giuoco del molle Zefiro che dal grembo di Flora, la quale certo non oppone resistenza, fa germogliare i fiori, con scene d'inseguimento, forse quelle di Plutone e Proserpina o di Apollo e Dafne.

Quest'ultima soprattutto è da prendersi ora in considerazione. L'inseguimento di Dafne fa parte dei bassorilievi che si trovano sulla porta del regno di Venere e sono descritti dal Poliziano. E come il Poliziano nella « Nascita di Venere » imita l'inno omerico, così qui imita i Fasti e le Metamorfosi d'Ovidio.

Pare che anche il Warburg creda che il gruppo « sia stato formato in esatta relazione alla descrizione ovidiana della fuga di Dafne da Apollo ».[1] Egli ha appunto tolto dalla descrizione di Dafne inseguita da Apollo la passione e la disperazione. Apollo non era soltanto il Dio del sole ed il corifeo delle Muse, ma pure l'autore della peste, ed il suo amore era mortifero. Non ho bisogno di dire che l'alato demone verde-turchino possiamo ancor meno chiamarlo Apollo che Zefiro; egli è certamente una particolare invenzione fantastica del Botticelli, alla quale non si può dare alcuno dei nomi mitologici.

Il chiamare la nuda fanciulla leggermente velata col nome di Flora va pure incontro a gravi difficoltà. Invece il nome di Flora s'adatta assai naturalmente alla fanciulla che sparge fiori.[2] Dir questa la primavera e quella Flora, sembra una inutile ripetizione della stessa cosa, o, almeno, una sottile distinzione che mitologicamente si può appena giustificare. La Flora dei Romani è tuttavia una fusione del Thallo greco e dell'Ora della primavera colla sposa di Zefiro, la ninfa Clori. L'arte romana rappresentava Flora come una florida vergine ornata di fiori; nello stesso modo si rappresentavano i Greci l'Ora della primavera.[3]

Nei Fasti d'Ovidio, Flora narra com'essa ricevesse qual dono di nozze la facoltà di cambiare in fiori tutto ciò ch'essa toccava.[4] Si posero in relazione con questo dono nuziale di Zefiro i fiori che sbocciano dalla bocca della fanciulla fuggente. In realtà questo fatto sembra pure l'unico solido punto d'appoggio a questa opinione, del resto poco sostenibile. Non è tuttavia un'ipotesi convincente. Il meraviglioso fatto può forse avere un significato tutto diverso.

Mi permetto d'inserire qui alcune osservazioni.

La maggior parte degli uomini pensa certamente che il vedere ciò che in un quadro è dipinto o non v'è dipinto, sia la cosa più semplice del mondo. Ma non è così; e forse i

[1] Op. cit., pag. 28 e seg. Anche nel poema di Lucrezio, *De Rerum Natura*, si trovano dei tratti che per mezzo del Poliziano possono aver fornito idee all'artista. Vedi il Karoly, *The painting of Florence*, e il Warburg, pag. 36 e seg.

[2] Così è pur chiamata dal Bayersdorfer nel testo al *Klassischen Bilderschatz*.

[3] Giustamente il Warburg rileva come probabile esemplare della figura che sparge fiori un'antica Flora della Galleria degli Uffizi (n. 74). Questa nel portamento e nel movimento s'accosta alla nostra figura, molto più del possibile esemplare citato dall'Ulmann, l'angelo cioè coi gigli nel noto « Tobia » dell'Accademia. Credo invece coll'Ulmann che la testa, che è moderna, della statua, appartenga al pieno cinquecento.

[4] *Fasti*, V, 193 e seg. Cfr. Warburg, op. cit. pag. 27.

DETTAGLIO DELLA PRIMAVERA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Fotografia Alinari)

miei gentili lettori si meraviglieranno forte leggendo ora che quasi tutti quelli i quali hanno descritto questo quadro, e fra essi si trovano alcuni dei più famosi e coscienziosi critici del mondo, ci videro qualche cosa che non c'era affatto o non videro qualche cosa che vi si trova assai evidente. Così, per esempio, i famosi istoriografi dell'arte italiana, Crowe e Cavalcaselle: « A destra si vede un genio che vola, il cui vestimento svolazza nell'aria e venta (wafts) la corrente contro una figura femminile che *tiene in mano un arco* e dalla cui bocca cadono ramoscelli di rose (sprigs of rose) *in grembo a una ninfa* che le sta a lato ». Ciò che è in corsivo non si trova nel quadro. D'altra parte non vedono ciò che vi si trova evidente. Così di Cupido dicono solo che scende con una fiaccola accesa e non ricordano che tiene l'arco teso e che è sul punto di scoccare una freccia: tuttavia è questa la sua azione principale e che determina non solo la posizione ed il movimento del suo corpo, ma anche il suo significato nel quadro. A primo sguardo non si nota poi affatto ch'egli porti anche una fiaccola.[1]

Adolfo Venturi, nel suo bellissimo studio già mentovato, dice che l'Amore prende di mira Mercurio. Probabilmente si lasciò guidare dalla sua ipotesi che sotto le apparenze di Mercurio sia rappresentato Giuliano de' Medici. Ma egli vede certamente male: l'Amore mira le tre Grazie.

Perfino il diligente ed acuto osservatore Hermann Ulmann sembra che si lasciasse sviare alquanto dal preconcetto che vi siano rappresentati Zefiro e Flora. Egli vede cioè nel quadro qualche cosa di più di ciò che v'è dipinto. Nella sua descrizione di questo gruppo dice: « ... Egli tiene la fuggitiva prendendola pel braccio e per la spallla, mentre fiori sbocciano dalla bocca di lei e *piante s'avviticchiano ai suoi piedi e alla sua veste* ».[2] Di ciò che è in corsivo non esiste nulla nel quadro. Dice pure del genio alato: « ... al suo avvicinarsi si piegano i robusti tronchi e *si versa sulla terra una pioggia di fiori* ».[3] Tuttavia, fuori dei fiori che sbocciano dalla bocca della stessa fanciulla fuggente e di quelli che sparge la cosiddetta Primavera, non cadono a terra altri fiori.[4]

Dopo aver espresse le mie riflessioni sull'interpretazione per Zefiro e Flora del gruppo a destra dolorosamente agitato, senza tuttavia giudicare le ragioni che hanno condotto a questa interpretazione, devo pur dichiarare che anche nel caso che questa ipotesi non soggiacesse ad alcun dubbio e dovesse essere mantenuta per certa, la mia interpretazione del quadro resterebbe tuttavia, come si vedrà, nella sua sostanza pienamente giustificata.

Mi rivolgo ora alla figura isolata del secondo piano.

Seguendo le vedute del Vasari, questa figura centrale del quadro è stata detta una Dea, e precisamente Venere. Se così si chiama, si crederà d'avere innanzi agli occhi la personificazione della mitologica Dea; ma si sbaglia, e la designazione non può in questo senso esser mantenuta per buona. Per la Dea Venere il Botticelli ha creato un tipo speciale i cui lineamenti si differenziano in tutto e per tutto da quelli della nostra figura. Conosco quattro Veneri del Botticelli. La prima è la già più volte ricordata « Nascita di Venere » negli Uffizi; la seconda è l'alto quadro colla Dea nuda, nel Museo berlinese, simile alla Venere degli Uffizi; la terza è il quadro da parete della villa Lemmi, ora al Louvre, nel quale la Dea d'amore accompagnata dalle tre Grazie si fa incontro a una giovane donna per salutarla e regalarla;[5] la quarta infine è il largo quadro con Marte e Venere, nella Galleria nazionale a Londra. Tutte queste Dee d'amore hanno lo stesso ben marcato tipo ideale. Il viso forma un ovale

[1] Crowe e Cavalcaselle, *History of painting in Italy*, II, 418.

[2] Op. cit., pag. 86. La verdura che si vede attraverso la veste di velo fu certamente la causa dell'erronea affermazione che s'avviticchiano piante al suo abito.

[3] Op. cit., pag. 86

[4] Al contrario nella « Nascita di Venere », dove si librano nell'aria due Zefiri veri e certi, i molli soffi d'aria da loro prodotti sono in realtà pieni di rose.

[5] Essa sarebbe, secondo Cos. Conti, Giovanna d'Albizi, la moglie di Lorenzo Tornabuoni. *L'Art*, 1881 e 1882. Cfr. Ulmann, op. cit., pag. 110.

PARTICOLARE DELLA NASCITA DI VENERE, DEL BOTTICELLI

(Firenze, Galleria degli Uffizi)

oblungo, il naso è leggermente ricurvo ed ha le alette inarcate, lo sguardo è perduto lontano, gli occhi sono chiari, la carnagione fresca. Sono affatto giovani e sembrano molto le Madonne del suo periodo maturo, differendone tuttavia per la turgida copia di capelli color dell'oro, che loro scendono sul collo e per la schiena.

La figura principale però del nostro quadro non rassembra minimamente al tipo sopra descritto. Il suo viso mostra marcati lineamenti di ritratto e la sua espressione non ha affatto l'impronta abituale al maestro. Le figure del Botticelli uniscono, anche quando il pittore non ha intenzione di creare un tipo ideale, alcunchè di raffinato e spirituale che profondamente lo distingue dai suoi contemporanei, con alcunchè di vivo nel movimento, di fresco e ardito nell'espressione e nello sguardo. Di tutto ciò, benchè si trovi a piena misura nelle altre figure, nulla si mostra nella così detta Venere del nostro quadro. Essa si presenta all'occhio appunto come avesse allora sostenuti gravi dolori. Giovane ancora, com'essa sembra, il primo giovanil fiore è già appassito.

Che fa ella in questo parco meraviglioso, ove i rigogliosi rami si piegano sotto il peso delle frutta color dell'oro, ove germogliano dal suolo con portentosa abbondanza i fiori? Sembra ch'ella non vi possa essere entrata che a guisa di sonnambula. Racchiusa in sè stessa, sprofondata in profondi pensieri, ella non vede nulla di ciò che avviene intorno a lei e sta là come in sogno. Perchè? Che cosa agita questa giovane donna? Quali sono i pensieri che l'assalgono? A che cosa porge l'orecchio? Perchè stende innanzi a sè la mano in atto di difesa? Qui non c'è nulla in verità della divina calma, di sè sicura; ella è del tutto umana.

L'Ulmann stesso deve confessare che questa Venere « non ha neppur uno dei lineamenti antichi » — « non è riuscito all'artista di esprimere in questa donna, vestita da capo a' piedi ancora del costume di quei tempi, il carattere della Dea d'amore ». Più innanzi riconosce pure il carattere di ritratto dei suoi lineamenti confrontandola col « ritratto di donna, di quello stesso tempo e giustamente attribuito a Leonardo, presso il Principe di Lichtenstein ».[1]

Se si ammette col Venturi e col Warburg che il Botticelli ricevette da uno dei de' Medici l'ordinazione di « perpetuare la memoria di Simonetta in un quadro simbolico »,[2] egli non poteva presentare ai dolenti per la sua morte un quadro simbolico più bello e consolante, che rappresentando lei che troppo presto era stata rapita, lei che era tanto amata, come viva, come risorta, come risvegliata ad una nuova vita nei Campi Elisi. Se noi potessimo ammettere ch'egli, togliendo, come tutti concedono, i motivi dal poema del Poliziano, si condusse in questo modo, le profondità misteriose del quadro sarebbero, dirò così, illuminate come da un lampo.

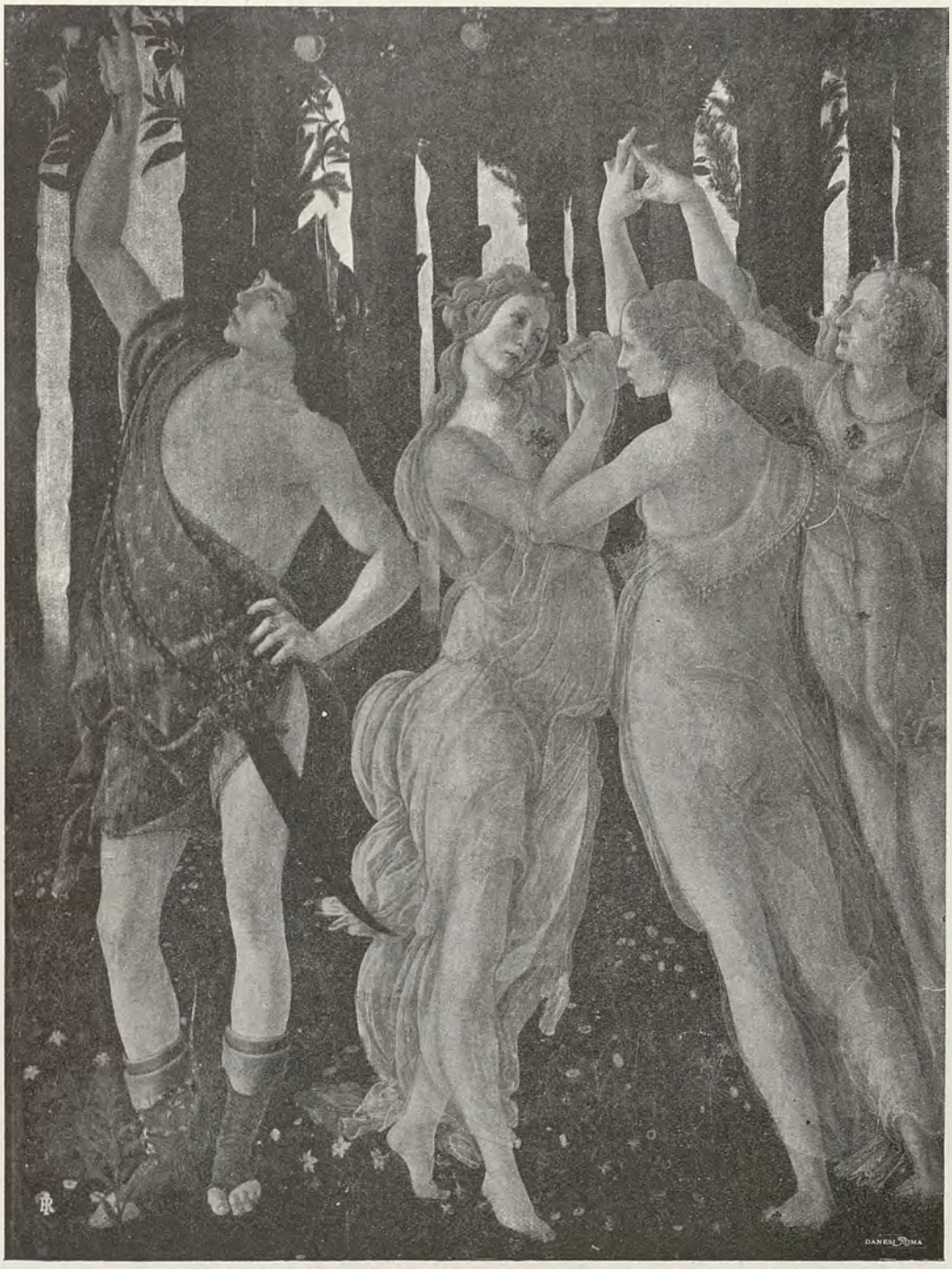
La giovane donna assorta nel sogno, il principale personaggio cioè del quadro, è adunque Simonetta, con l'amato e sofferente aspetto de' suoi ultimi tempi, col costume che portava in vita, proprio la bella Simonetta Cattaneo.[3] La fanciulla nuda, ideata in disperata fuga, strappantesi alle braccia del fosco demone alato e salvantesi nel prodigioso parco delle Grazie e di Flora, dove, come segno della nuova vita, le germogliano fiori dalla bocca; è invece la ninfa Simonetta, che qui deve essere intesa per l'anima, ovvero il genio di Simonetta.

Ora, intendiamo pure quali affetti movano l'anima della giovane donna, sprofondata come in un sogno fantastico e chiusa in sè stessa. Essa era prima morta ed ora rivive; nuove sensazioni le piombano addosso e nuove immagini; vede sè stessa sfuggire alle mani del genio della morte; si trova in un parco dove sbocciano fiori dalla terra, danzano gio-

[1] Op. cit., pag. 87.

[2] Warburg, op. cit., pag. 40.

[3] Il Warburg pensa (op. cit., pag. 40 e seg.) che la Dea della primavera spargente fiori sia la trasfigurata effigie di Simonetta. Ma solo la figura centrale e principale del quadro può rappresentare questa. Così pensa pure il Venturi, col quale in questo punto m'accordo (op. cit., pag. 46).



DETTAGLIO DELLA PRIMAVERA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Fotografia Alinari)

vani fanciulle, un bel giovinetto scaccia le nubi, il Dio d'amore tende il suo arco: è il giardino della vita, il giardino dell'amore. La vita s'è di nuovo risvegliata: essa vive! vive!...

Le nuove troppo forti sensazioni la vincono, a difesa tende essa il braccio.[1]

Era moda ai tempi di Lorenzo de' Medici d'inviluppare le allegorie in veste antica. E neppure si deve meravigliarsi che il viso giovane e fresco della ninfa Simonetta non s'accordi col ritratto d'aspetto intristito di Simonetta. La ninfa fuggitiva non è già Simonetta, stessa, ma deve soltanto significarla. Il dare alla fanciulla nuda la fisionomia di Simonetta sarebbe stato, in questo quadro dedicato ai più seri sentimenti, vietato pure da considerazioni d'ordine morale.

Nel Museo del Louvre si trovano alcuni bassorilievi in bronzo dello scultore veneziano Andrea Briosco, detto il Riccio, i quali appartenevano al sepolcro ch'egli innalzò pel chirurgo Marc'Antonio della Torre. In uno di tali bassorilievi questi è rappresentato dopo morte in paradiso; ma, mentre altrove, per esempio nel bassorilievo dov'egli fa una lezione, ci è posto innanzi come uomo maturo e barbuto, qui è rappresentato all'antica sotto le forme d'un giovane nudo, coronato di vite, che danza con una ninfa; è un paradiso nel quale non si va per la porta di San Pietro, ma sì passando Stige, e che è raffigurato come un Eliso. Alcuni tratti ricordano appunto il nostro quadro; così sono anche qui rappresentate le tre Grazie.

Quanto al raddoppiamento della stessa personalità nella stessa rappresentazione, incontriamo nell'arte medioevale e del rinascimento parecchie analogie. Così riguardo alla prima ricordo le composizioni con la morte di Maria, nelle quali, mentre il corpo della Madre di Dio giace disteso sul letto di morte, Cristo ne porta, come un piccolo bambino, l'anima tra le braccia. Nel noto affresco «Il trionfo della Morte» del Campo Santo di Pisa, si vede l'anima del moribondo spiccarsi dalle sue labbra sotto forma d'una piccola figura nuda. Per il periodo posteriore del rinascimento ricordo il quadro colossale del Tintoretto «Il ritrovamento del corpo di San Marco nelle catacombe d'Alessandria», nella Galleria Brera a Milano. Qui si vede San Marco tre volte: due, morto, e una in forma di visione, che assiste all'avvenimento.

Ora, se si dovesse anche concedere che il Botticelli, detto dal Vasari «persona sofistica»,[2] in tali concezioni ha fatto ancora un passo innanzi, si potrebbe benissimo riconoscere a tale artista, ricco d'ingegno e fantasia, la capacità di poterlo fare.

Per coloro che nell'alato genio credono di dover riconoscere il molle Zefiro, il quale, contro tutte le tradizioni, è qui un uragano che soffia impetuoso, piegando a terra i più robusti tronchi e per amore diventa verde-turchino, e quindi Flora nella fuggente fanciulla; il fatto potrebbe, colla mia interpretazione, prendere un aspetto un po' diverso. Vediamo così la ninfa Simonetta sotto le forme di Flora, egualmente al suo ingresso nel parco di Venere, raggiunta da Zefiro, e pel costui contatto cambiata in dispensatrice di fiori. Io preferirei tuttavia concepire il fosco Dio della tempesta, senza un nome determinato, come un fantastico demone della distruzione.

Nello stesso senso che la ninfa Simonetta può essere innalzata a Flora, potrebbe Simonetta stessa essere chiamata Venere; e sembra che questa fosse in realtà l'intenzione del-

[1] Cito qui alcune linee del già ricordato bello studio dello Stillmann, che esprime assai bene, secondo la mia idea, gli affetti che commovono la giovane donna: « The central figure, a fully-draped woman, in the costume of the epoch, and evidently a portrait, is in the *attitude of listening or admiring*, as if the other characters were a part of a pageant displayed before her » (*Century Mag.*, sept. 1890). L'autore non viene del resto ad alcuna spiegazione del quadro, ch'egli chiama: « one of those allegories, which fascinate by the insolvable puzzle, they offer to the student ».

[2] « Dazu kam noch das grüblerische Element, das Vasari mit dem Ausdruck « sophistico » bezeichnete: ein sinnendes Sichvertiefen in Anschauungen, die sich durch allegorische und gedankliche Bezüge weiter ausgestalten liessen und der Erscheinung durch geheimnisvolle Anklänge gleichsam eine tiefere Bedeutung verliehen ». (Julius Meyer, *Botticelli.* Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, 1890, pag. 5. — Vasari, Ed. Milanesi, V, 117).

DETTAGLIO DELLA PRIMAVERA, DEL BOTTICELLI

(Firenze, R. Galleria Antica e Moderna. Fotografia Anderson, Roma)

l'artista. Ella indossa appunto « come novella Venere... il vestito stellato »[1] e sul suo capo (benchè un po' davanti) si libra il Dio d'amore.

Era inoltre un uso comune del rinascimento quello di rappresentare come Dei e come santi gli uomini e le donne che si volevano celebrare.[2] Così il Botticelli aveva già ritratta sotto l'aspetto dei tre Re Magi e del loro seguito, nelle sue famose Epifanie degli Uffizi, tutta la famiglia Medicea e la sua Corte. Anzi questo costume sopravvisse al rinascimento. Nella Galleria di Parma si può ammirare la statua a sedere, di mano del Canova, rappresentante, sotto l'apparenza di Concordia, Maria Luisa.

***

Che il nostro quadro sia stato dipinto per un membro della famiglia Medicea può essere considerato come certo; ma si deve ritenere solo come una supposizione assai probabile che l'occasione dell'ordinazione fosse la morte di Simonetta Cattaneo, giacchè noi non possediamo alcun suo ritratto accertato, il quale possa servire di confronto colla figura centrale del nostro quadro.[3] Io ho spiegato il senso recondito del dipinto come una nuova nascita, una nuova vita; ma non è assolutamente necessario d'intenderlo come una resurrezione, la quale deve far presupporre la morte della persona in quistione. Il contenuto simbolico del quadro può riferirsi anche alla guarigione da una grave malattia.

Lorenzo de' Medici sposò Clarice Orsini nel dicembre 1468. Egli aveva due sorelle, Bianca e Nannina.[4] Nella Corte poi dei de' Medici v'erano parecchie giovani donne. Il desiderio di fissare il ricordo della felice guarigione di un'amata congiunta in un quadro simbolico può pure aver mosso un de' Medici a dar l'ordinazione del dipinto al maestro. E, invero, il risvegliarsi a nuova vita non poteva essere rappresentato in un modo più delicato e più bello di quello che lo è in questo quadro, il quale fu battezzato « Allegoria della Primavera ».

Ultimamente fu messa innanzi una nuova denominazione del quadro: « Il regno di Venere ». Essendosi il pittore basato sulla descrizione polizianesca del regno di Venere, ed essendo pure nel personaggio principale raffigurata Venere, questa denominazione è pienamente giustificata. Tuttavia non mi sembra molto indovinata. Il nome che esprime il risorgere della natura sembra che stia in più intima relazione col recondito e profondo senso del quadro: « Risveglio d'un'anima a nuova vita ».

EMIL JACOBSEN.

[1] A. VENTURI, op. cit., pag. 46.

[2] Sull'esempio dell'antichità che rappresentava in forma di Dei o d'eroi i suoi personaggi più illustri.

[3] In appoggio alla sua opinione che la figura la quale sparge fiori rappresenti Simonetta, il Warburg (op. cit., pag. 41 e seg.) nomina due ritratti del Botticelli, dei quali si suppone che rappresentino Simonetta: il ritratto di profilo della Galleria berlinese (n. 106 *A*) e un altro nella raccolta dell'Istituto di Städel di Francoforte sul Meno (sala italiana, n. 11). Ma i due quadri, come anche l'Ulmann giustamente fa notare, mostrano soltanto l'ordinario tipo ideale di donna del Botticelli. Un altro ritratto di profilo da lui ricordato, presso il Duca d'Aumale, fa poco al caso nostro, essendo esso da ascriversi a Piero di Cosimo, nato nel 1462, e non potendo quindi essere stato fatto sull'originale. Il Warburg non nomina poi un quarto ritratto nella Galleria Pitti, supposto di Simonetta, ma molto incerto. Che il Botticelli abbia conosciuta e dipinta Simonetta lo sappiamo dal Vasari (Ed. Milanesi, III, 322).

[4] Bianca sposò, vivendo ancora Cosimo, Guglielmo de' Pazzi; sembra però che questi non abbia presa alcuna parte alla congiura de' Pazzi. Nannina nel 1466 sposò Bernardo Rucellai.

I DISEGNI ITALIANI DELLA RACCOLTA MALCOLM

I DISEGNI e le stampe possedute dal defunto John Malcolm of Poltalloch formano una delle più considerevoli collezioni che l'iniziativa privata abbia riunite nei nostri tempi. Grazie alla solerzia del signor Sidney Colvin, direttore del gabinetto delle stampe del Museo Britannico, essa andò ad accrescere, or sono due anni, il tesoro del già così ricco gabinetto.

Fino ai nostri giorni i disegni dei maestri antichi hanno interessato soltanto un numero ristretto di amatori che custodivano con cura gelosa questo prezioso retaggio, questi ricordi dei più intimi pensieri dei maestri d'altra età. Oggi, che le statue ed i quadri vengono accumulati nei musei pubblici, anche i disegni si trovano trascinati colla medesima corrente. Ci sia lecito di conservare dei dubbi sul vantaggio finale di questo passaggio, dalla proprietà privata nella pubblica, di oggetti di un interesse così speciale.

Che la raccolta Malcolm, la quale in gran parte ha avuto origine in Italia, abbia trovato stabile sede fuori del paese, potrebbe forse dar causa di rammarico; pure tutto il male non è venuto per nuocere. Coloro che più hanno a cuore l'organizzazione dei nostri musei, debbono convenire che, finora, i locali non sono parsi del tutto adatti alla custodia di oggetti che richiedono una cura così speciale come i disegni. La difficoltà consiste nel sistema che si adopera, di mettere in esposizione permanente i disegni. Viene esposta al pubblico una massa di oggetti, che poco può interessarlo. D'altra parte, spesso la condizione dei locali e la natura dei disegni stessi non permettono che vengano debitamente studiati da coloro che ne ricaverebbero il maggiore vantaggio. Succede, coi disegni così esposti, che un lato del foglio si trova per sempre nascosto, sul quale pure in tanti casi si trovano disegni di grande interesse. Spesso pure vengono collocati in alto sulle pareti, dove difficilmente si possono esaminare; e quanto a quelli messi in piano sotto cristallo, presto o tardi sono destinati a guai irremediabili per la spensieratezza dei visitatori (e gli spensierati sono in maggior numero tra coloro che si recano nei musei), quando, appoggiandosi coi gomiti sui vetri, fracassano questi ed insieme i sottoposti disegni.

Il peggiore dei mali è l'inevitabile loro deterioramento cagionato dalla luce solare. Al di là delle Alpi, dove i raggi del sole sono assai più temperati, si è fatta l'esperienza che, esponendo i disegni alla luce diurna, sbiadiscono sensibilmente, e perciò si prendono in proposito dovute precauzioni. I disegni sono messi in mostra pochi alla volta e, se per lunghi periodi, sono protetti da cortine. Col sistema nostro invece, di tenere i disegni come

se fossero pitture, e di lasciarli esposti in permanenza, li vediamo poco a poco svanire, anzi alcuni dei più fini minacciare di sparire del tutto.

Un passo si è già fatto nel migliore indirizzo, che vorremmo vedere seguito. A Roma, nell'ordinamento del nuovo gabinetto di disegni e stampe nella Galleria Corsini, si è sentito il bisogno di una sala da studio, come esiste a Londra e a Berlino. Ora la sala c'è, manca soltanto il materiale da studiare. A Firenze invece abbiamo una raccolta di disegni, che per la varietà e quantità del contenuto supera tutte le altre, mentre le disposizioni per studiare sono più difettose di quel che si riscontri in qualsiasi altra collezione.

Il rimedio sarebbe facile. Coi bellissimi locali ancora disponibili del palazzo degli Uffizi, con un direttore che per cortesia ed energia professionale non lascia niente da desiderare, quale fortunatamente l'abbiamo nell'attuale ispettore dei disegni, non mancherebbe nessun mezzo per far ciò che sarebbe la grande soddisfazione degli studiosi, e il più bel merito della Direzione delle cose d'arte in Italia. Quel giorno sarà da registrare negli annali dei nostri musei, quando tutti i disegni di massima importanza della raccolta Medicea saranno ben montati su cartoni, sì che si possano maneggiare senza tema di spiegazzarli, tutti messi in cartelle di grandezza adattata e comodamente maneggevoli; e qualora ci fosse una sala da studio ordinata sul tipo di quelle di Londra, di Berlino e di Dresda, dove si possano senza difficoltà studiare i disegni, come nelle biblioteche si va per consultare i libri.

Non viene escluso con questo che si facciano temporaneamente delle esposizioni parziali; trattandosi di un gruppo limitato di disegni, ed esponendoli con speciali cure, attirerebbero molto più l'attenzione e frutterebbero più seri vantaggi che non attualmente.

Una tale esposizione di disegni antichi, istituita di recente nel Museo Britannico, per la maggior parte conteneva i nuovi acquisti già componenti la raccolta Malcolm. Dal direttore signor Sidney Colvin fu allora pubblicato un catalogo speciale per detta esposizione, nel quale emette dei giudizi circa l'attribuzione di un gran numero dei disegni, che differiscono da quelle del vecchio catalogo Malcolm. Nelle nostre seguenti notizie noi, di quest'ultimo, ci riferiremo sempre alla seconda edizione pubblicata nel 1876. Tutte le riproduzioni che diamo, ci sono state gentilmente fornite dalla « Autotype Company » di Londra, la quale ditta sta per riprodurre in facsimili tutti i disegni di maggior importanza esistenti nelle collezioni del Museo Britannico. Occorre dire che le notizie susseguenti non trattano che di una parte dei disegni italiani, mentre la raccolta Malcolm è inoltre ricchissima in disegni di tutte le altre scuole.

Principiando dalla *scuola fiorentina,* il primo numero del catalogo ci dà un disegno di mano di Fra Angelico. Merita d'esser segnalato tanto per la sua finezza, quanto per la rarità di simili lavori di questo squisito artista. Eseguito a penna e leggermente acquerellato con tinta violetta, è indubbiamente una preparazione per una miniatura; rappresenta il profeta David. Oltre a questo, conosciamo, in Inghilterra, un altro solo disegno autentico dell'Angelico, che fa parte della raccolta del castello di Windsor. Questo foglio comprende tre schizzi a penna: un Santo Stefano, una Madonna col Bambino, e un giovane, ed è uno studio per gli affreschi che il frate eseguì negli ultimi anni della sua vita nella cappella di papa Niccolò, nel Vaticano.

Di Domenico Ghirlandaio abbiamo due schizzi a penna, che sono due studi per gli affreschi di S. Maria Novella. Il n. 16 non consiste che in pochi tratti buttati giù per indicare il concetto generale della composizione: « Zaccaria che dà il nome al figliuolo ». Difetta di quella precisione di fattura che si riscontra nei disegni più studiati, anzi i tratti paiono quasi incerti e grossolani, ma non v'è per questo minore maestria. L'altro (n. 15) è uno schizzo per la figura della cosidetta Ginevra dei Benci, che si trova nella stessa chiesa. In un disegno di figura isolata, com'è questa, vi troviamo i tratti di penna larghi, precisi ed eleganti, proprii ad un sì grande decoratore quale fu il Ghirlandaio.

N. 173. - DISEGNO DI RAFFAELLO

Sotto il nome del Botticelli è registrato il disegno che ha servito come primo studio al pittore che eseguì il gran quadro dell'Abbondanza, attualmente nel castello di Chantilly, del defunto duca d'Aumale. Di questo quadro, che pure è ritenuto opera del Botticelli, è stata impugnata l'autenticità dalla critica moderna. La più recente tirata in questo senso è uscita dalla penna del noto critico Bernardo Berenson. Attaccando l'autenticità del quadro, che ritiene per opera d'un imitatore quasi contemporaneo, il Berenson ne dimostra i difetti, e, per confrontarlo con un'opera autentica del maestro, accenna a questo disegno che non può mai abbastanza lodare. A nostro giudizio, il disegno non ha maggior valore artistico del quadro, ed insieme con quello dev'essere classificato fra le meno ben riuscite imitazioni del maestro. Il disegno è abbozzato a lapis ed in parte eseguito a penna, ma nè l'una nè l'altra di queste due fatture menomamente si avvicina al fare così spiritoso del Botticelli, quale lo vediamo nelle sue illustrazioni della *Divina Commedia,* e in quei pochi suoi disegni originali (che pur rappresentano varie fasi del suo stile) conservati nella raccolta degli Uffizi.

Del suo scolaro Filippino non v'è un solo disegno in questa raccolta, della cui autenticità siamo pienamente sicuri. Il n. 19 sarà forse una falsificazione. Il n. 18, studio a lapis di figure vestite aggruppate in coppie, che si trova ripetuto in molti esemplari simili, sparsi nelle diverse raccolte, ci pare d'una calligrafia troppo vana e pretensiosa per un artista come Filippino, il quale, per quanto il suo disegno risenta già del barocco, non è mai nè snervato, nè manierato, quale si dimostra l'autore di questi schizzi. Considerato il fatto che Filippino ebbe molti stretti imitatori — anche il Vasari ne dà una lista parziale — e tenuto conto inoltre delle grandi ineguaglianze che si ritrovano nelle sue opere, crediamo di non poter sentenziare con autorità, dove, precisamente fra i disegni meno belli che mostrano la sua maniera, debba segnarsi la linea di distinzione fra le opere sue e quelle della sua scuola.

Di Raffaellino del Garbo il n. 33 ci offre un disegno molto caratteristico. Appartiene a quella categoria di cui si trovano molti campioni nella Galleria degli Uffizi (V. cornici 101 e 102). Riteniamo che questi graziosi lavori appartengono alla sua gioventù. Il Vasari narra che Raffaellino, come tanti suoi confratelli fiorentini, nell'età più tarda non mantenne le promesse dei suoi anni giovanili. « E però non sempre sono i frutti simili ai fiori che si veggiono nella primavera », aggiunge egli, con uno di quei tocchi poetici che qua e là temperano la severità della sua cronaca. Come esempio atto ad illustrare la decadenza di Raffaellino vorremmo citare un quadro che siamo convinti esser lavoro suo, sebbene assai diverso dalle sue opere giovanili, quali le conosciamo dal bel tondo di Berlino e da quell'altro, pure bellissimo, appartenente al signor Roberto Benson di Londra. Poco distante dal palazzo Benson, nella splendida raccolta del Dorchester House, si trova di questo medesimo artista un tondo modesto: « La Vergine col Bambino e il piccolo S. Giovanni ». In luogo della grazia espressa nei volti, nei panneggiamenti e nelle tinte delicate, vediamo teste antipatiche, movenze rigide, panneggiamenti gonfi; ma nondimeno par dimostrata l'identità d'origine di questa pittura con quella delle due sopra nominate.

Seguendo l'ordine del catalogo, arriviamo al sommo Leonardo, cui sono attribuiti quindici disegni, dei quali quattro sono autentici. Di questi il n. 38, un busto di guerriero in profilo elaboratamente eseguito con punta d'argento, è spiccatamente una delle più grandiose opere che abbiamo di sua mano. N. 42, schizzi per un soggetto allegorico. N. 41, studi di gatti e d'un cane, a punta d'argento. N. 44, soggetto allegorico a penna ed ombreggiato coll'inchiostro. Vi è figurata una donna seminuda, che tiene colla mano stesa uno scudo, il quale posa su un tronco d'albero, intorno al quale sono appoggiati altri scudi ed emblemi di guerra. Quasi sospesa in aria, e toccando lo scudo col piede è un'altra donna alata, la chioma sollevata dal vento, i panni fluttuanti e le braccia stese. In un angolo del foglio è ripetuto il disegno della testa della prima. È uno dei più ispirati disegni di Leonardo. Specialmente quest'ultima testa ha la bellezza quasi d'una medaglia greca; difatti tutto il foglio rivela l'arte italiana come erede della perfezione greca.

N. 191. - LA TOILETTA DI VENERE, DISEGNO DEL PENNI

Il senatore Morelli già illustrò la nota testa femminile del Verrocchio (n. 338), che offre base sicura per formarsi un giudizio di questo grande stilista, che pure rimane così poco noto, da vederglisi attribuite anche ai nostri giorni opere ben diverse fra loro, e che non hanno niente che fare con lui. Importa, però, notare come il presente disegno non è scevro di ritocchi, essendo specialmente nei capelli turbato da certe linee ineleganti.

Allo scolaro del Verrocchio, Lorenzo di Credi, debbono essere aggiudicati, per la maggior parte, certi disegni « acconci sopra con panno lino incerato e con terra liquida », per servirsi delle parole stesse del Vasari (V. *Vita di Lorenzo di Credi*). Nel catalogo Malcolm tre disegni di questo genere vengono ascritti a Leonardo, malgrado le non dubbie osservazioni del Vasari a questo proposito. Non risulta naturalmente, dalla relazione del Vasari, che tutti i disegni del genere in questione debbano essere ritenuti di Lorenzo, e conviene al conoscitore servirsi del proprio giudizio in questo come in ogni altro caso. La raccolta degli Uffizi ci offre parecchi di questi disegni, che sono studi di panneggiamenti eseguiti a tempera su tela grigia, e delicatamente lumeggiati di biacca (V. cornice 93, ecc.), che portano la chiara impronta della mano di Lorenzo. Nel Museo del Louvre il n. 391, disegno di simile soggetto, ci pare invece di mano di Leonardo stesso. D'altra parte il n. 389 del Louvre è manifestamente di Lorenzo. Tornando ora alla raccolta Malcolm, abbiamo i numeri 49 e 50 che, per la tecnica, corrispondono strettamente ai disegni che siamo convinti essere del Credi, e quantunque ci sia qualche cosa nel loro stile avvicinantesi alla scuola di Fra Bartolommeo, preferiamo infine di classificarli con gli altri di Lorenzo. Nel n. 51 della raccolta Malcolm, Lorenzo si mostra in ciò che di più bello ha fatto in questo genere di disegni. Egli invero, in questo caso, tocca da vicino al suo condiscepolo Leonardo, e noi intendiamo la giustezza del Vasari ove dice: « E perchè a Lorenzo piaceva fuor di modo la maniera di Leonardo, la seppe così bene imitare, che niuno fu che nella pulitezza e nel finir l'opere con diligenza l'imitasse più di lui, come si può vedere in molti disegni fatti e di stile e di penna e d'acquarello che sono nel nostro libro... con tanta diligenza imitati e con tanta pazienza finiti, che non si può appena credere che non fare ».

È chiaro come, ad un capo scuola quale era Fra Bartolommeo, vengano attribuiti una quantità di disegni che sarebbe meglio per la sua fama lasciare ai suoi seguaci. Il n. 84, che rappresenta un angelo in atto di sonare una tromba e una Vergine in piedi, è di quella categoria di lavori giovanili d'un fare molto delicato, ma che, ripetendosi così spesso, possono riuscire monotoni per mancanza di espressione più profonda. Sull'autenticità di questi non c'è possibilità di errare. Quanto agli altri disegni che vanno sotto il nome di Fra Bartolommeo, ci sdebiteremo con brevissimo commento. Il n. 100 non è che opera di scuola; il n. 92 non ci piace affatto; il n. 91 ha forse maggior diritto a qualche considerazione; ed infine il n. 94 ci pare di un'autenticità più probabile.

Fra i disegni che si trovano sotto la rubrica di Raffaello, solo in quattro riconosciamo la mano dell'Urbinate. N. 171, uno studio per la testa di San Giacomo Maggiore, che si ritrova nella tavola dell'Incoronazione della Madonna in Vaticano. Eseguito a matita nera, a larghi tratti, di uno stile purissimo, è uno dei più rinomati disegni del grande maestro. La raccolta del Museo Britannico contiene un altro foglio per lo stesso quadro, in cui sono figurate la testa e le mani d'uno degli angeli. Il sentimento quivi espresso è squisitissimo, il fare di una rara precisione. Il secondo (Addenda n. 14) è un gruppo delle donne e degli Apostoli piangenti il Cristo morto deposto a terra. Il terzo, n. 192, è, come il precedente, disegnato a penna, ma in tratti più flosci. Il soggetto, Ercole col Centauro, non era di quelli che più felicemente s'adattavano al genio di Raffaello. Paragonato a quei fogli dove Michelangelo tratta delle fatiche d'Ercole, questo disegno di Raffaello mal ci suggerisce il significato epico del soggetto. Il quarto disegno, che, stando alla pubblica opinione, accettiamo per opera di Raffaello, è il n. 173 (V. l'illustrazione). Rappresenta il busto d'una giovine donna vista di faccia.

N. 154. - TESTA DI APOSTOLO, DI MELOZZO DA FORLÌ

L'ovale alquanto duretto è posto chiaramente in rilievo, gli occhi sono esageratamente piccoli; lo scorcio dell'orecchio non è riuscito felicemente; la punta del naso tondeggia in modo alquanto grave. Di più, le linee che accennano il velo, sono cenciose ed il tratteggio dell'ombreggiatura ben altrimenti incerto che non siamo abituati a vedere in Raffaello, il cui ombreggiare è quasi sempre d'un tocco squisitamente ritmico. Nulladimeno il carattere determinato che si rivela nell'insieme di questo foglio, ci costringe a ritenerlo per autentico. Il signor Sidney Colvin allude nell'esame di questo disegno al rapporto che si suppone esistere fra Raffaello ed il suo concittadino Timoteo Viti. Per noi questo disegno non è dei primissimi tempi del grande Urbinate, e quell'alito « timoteesco », che forse vi si sente, non ha che fare con Timoteo; ma è proprio di Raffaello quale lo conosciamo nel suo periodo peruginesco avanzato. Nulla più vi si scorge della sua giovanile ingenuità, ma invece quella consapevolezza che si esprime in quel sorriso semiaffettato che apparisce nella Madonna Ansidei della Galleria Nazionale di Londra. A fine d'evitare ogni equivoco, non vogliamo qui tacere che non accettiamo la teoria morelliana circa la cronologia delle opere giovanili di Raffaello. Anzi, riteniamo che quel numero discusso di quadri: il Sonno d'un Cavaliere, le Tre Grazie, i due quadri del S. Giorgio e quello del S. Michele, e la Madonna Connestabile, sono da classificarsi come formanti un gruppo, e da mettersi non prima ma dopo il periodo peruginesco di Raffaello. (Vedi, su questo tanto dibattuto soggetto, l'ottimo lavoro del prof. W. von Seidlitz, *Raphaels Jugendwerke; Zugleich eine Antwort an Herrn Dr W. Koopmann.* Bruckmann, Monaco, 1891).

Il disegno n. 191, « Toiletta di Venere », del quale diamo la riproduzione, è, come invenzione, non senza meriti artistici. Possiede quella qualità di composizione e di eleganza che furono pregio della scuola intiera di Raffaello, tantochè nei secoli seguenti molti pittori, specialmente i classici francesi dal Poussin fino all'Ingres, credendo di formare la maniera loro sopra le opere di Raffaello stesso, studiavano e copiavano invece Giulio Romano, Perin del Vaga ed il Penni. Credettero d'aver trovato il maestro, ma invece si attennero assai più agli scolari come più idonei ai loro propositi. Il nostro foglio difetta di quella idealità nelle proporzioni, di quella purezza di linee, infine di quel magistrale tocco che ne indicherebbe il Sanzio come autore. Sappiamo che altri l'ha già attribuito al Penni, ed essendo esclusi Giulio, Perino e Marcantonio, non ci sembra affatto improbabile questo suggerimento. Ad ogni modo vorremmo connettere con questo disegno quel bello schizzo a penna della raccolta di Windsor: « Mosè ed Aronne che spartiscono le terre », come pure altri disegni fatti per gli affreschi delle Loggie del Vaticano, che si trovano nella raccolta di Oxford. In quella del Louvre (Salle des Boîtes, n. 3, fot. Braun) si trova uno schizzo a penna ascritto a Raffaello: « Papa Giulio II seduto in sedia gestatoria », che richiama il noto gruppo dell' « Eliodoro cacciato dal tempio » nelle Stanze vaticane. Per noi è, senz'alcun dubbio, della stessa mano che i disegni sopra citati. In tutti questi fogli notiamo una grande facilità nell'aggruppare le figure, una imitazione manifesta delle forme particolari a Raffaello ed insieme proporzioni difettose, un tocco di penna incerto e manierato, segnatamente nell'esecuzione delle parti minute, come le mani ed i piedi.

D'accordo col signor S. Colvin — secondo quel che leggiamo nel catalogo al quale abbiamo accennato più sopra — mettiamo in dubbio l'autenticità di una testa maschile a matita nera (n. 181) tradizionalmente attribuita a Raffaello, senza pertanto vederci un lavoro della scuola fiorentina, e tanto meno alcun indizio di Ridolfo del Ghirlandaio, come suggerisce il signor S. Colvin. Che derivi da un'ispirazione raffaellesca è fuori di dubbio, ma manca di carattere proprio, da poterla classificare con maggior certezza. Esaminandola troviamo i capelli disegnati senza stile — quel riccio sopra l'orecchio sinistro si distacca e pare una conchiglia; gli occhi inoltre non guardano insieme, l'orecchio destro pare schiacciato in modo che i contorni sembrano ciò che rimane d'un calco; l'insieme del lavoro ci pare affatto superficiale.

N. 240. - ORFEO, DI MARCANTONIO RAIMONDI

Uno dei cómpiti più difficili e più importanti del quale lo studioso deve al presente occuparsi è l'investigare quella quantità di disegni che vengono per tradizione attribuiti a Michelangelo. Visto quanto furono numerosi gli scolari e gl'imitatori del maestro, e, considerato, d'altra parte, quanto fu grande la diffusione dei suoi disegni autentici, lo scopo nostro di vagliare questo cumulo richiede cure tutte speciali. Maggiore diviene la difficoltà quando consideriamo che i seguaci del maestro imitavano i suoi disegni non soltanto nell'insieme del loro carattere, ma altresì nelle minuzie della loro fattura.

Neanche possiamo servirci di criteri fissi e precisi nel tentar di stabilire quale fu la personalità artistica di Michelangelo secondo quel che ci viene rivelato dai suoi disegni. Il problema è assai complicato in confronto di quello che presentano altri maestri, che potrebbero anche superarlo, sia per l'ampiezza, sia per la profondità dell'ingegno.

Nel caso di Leonardo, per esempio, abbiamo l'artista davanti al quale tace ogni critica. Esso ha oltrepassato ogni altro, ed è giunto al punto che le sue manifestazioni possono essere qualificate perfette. Riguardo a Leonardo, va escluso ogni rapporto dell'ingegno colla pazzia; gli va tributata invece l'apoteosi della ragionevolezza. La sua natura contrasta con quella di tutti gli altri artisti, che si limitarono ad una conoscenza parziale dei fenomeni. Questi, sia per timidezza, sia per troppa vigoría, nelle loro manifestazioni, possono, al confronto di Leonardo, riguardarsi come menti squilibrate. L'inferiorità loro, nonostante fossero menti efficaci, è dovuta all'imperfetta fusione della parte puramente scientifica con quella che riguarda il sentimento. Leonardo differisce dagli altri uomini in ciò che, mentre questi danno il loro pensiero soltanto ad un numero limitato di fenomeni del mondo fisico, e si raggirano in una sfera più ristretta ancora d'idee e di sentimenti per costituire il loro mondo spirituale, esso invece sta intento a tutte le apparenze, a tutto quanto può avere un significato nella percezione delle facoltà umane, e che può costituire in qualunque senso una verità, sia relativa, sia assoluta.

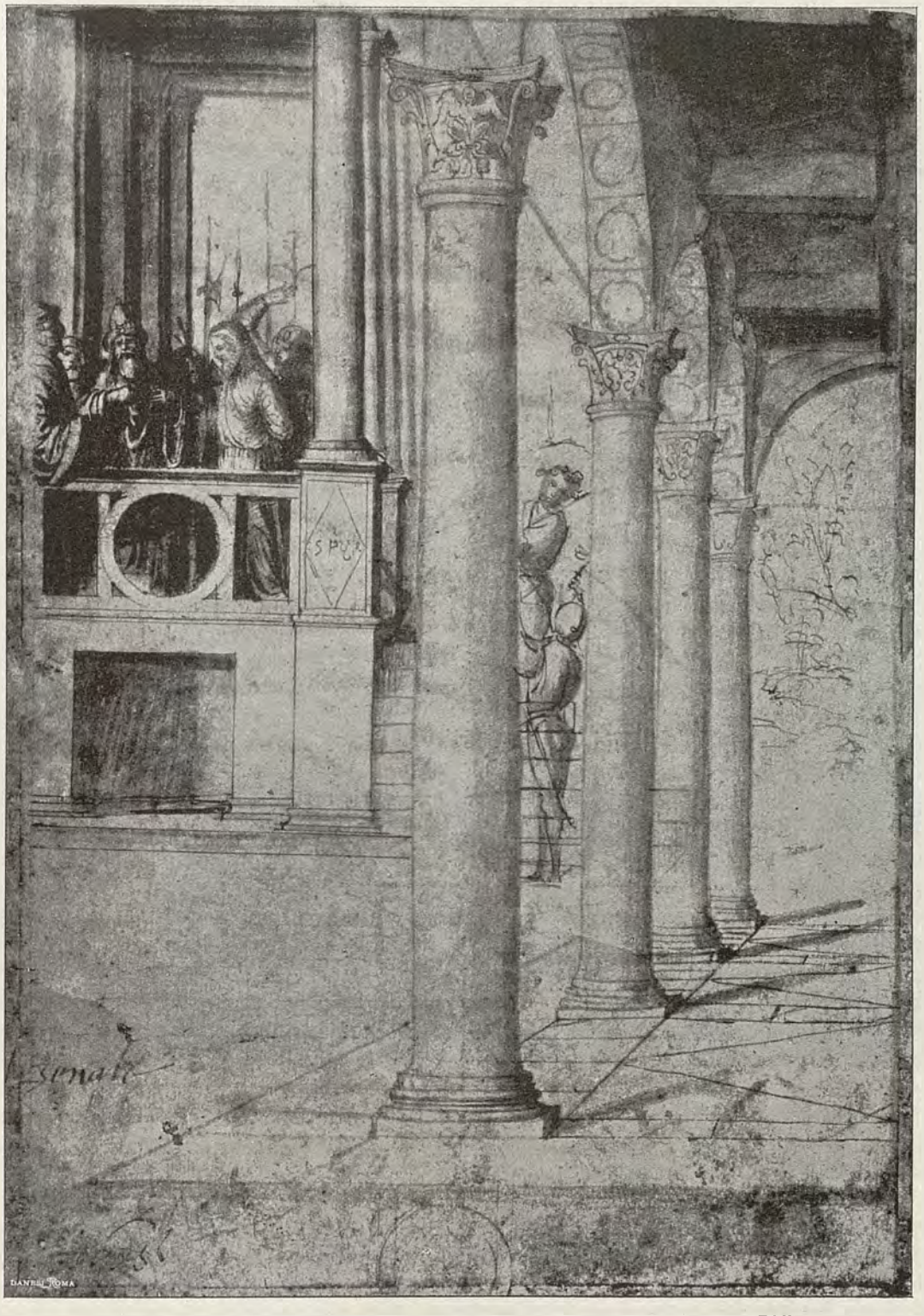
Leonardo contemplava il mondo estesamente ed intensamente come nessun altro mai; ed ogni sua manifestazione, tanto nel discorrere che nel disegnare, infusa della qualità del suo ingegno, ottiene il significato di una rivelazione.

Per Leonardo il bello ed il vero sono una cosa stessa; la realtà fisica e la realtà estetica non hanno la potenza di convincere nè i sensi nè la ragione, non sono la vera verità finchè non si uniscano nell'idea assoluta, ed il suo scopo d'artista consiste essenzialmente nel rivelarci queste idee assolute. Così è che la bellezza di un suo disegno viene manifestata nella sua verosimiglianza, e questa qualità di verosimiglianza non è altro che l'espressione del carattere particolare all'oggetto, vale a dire al modello come veduto da lui. Così il genio suo, dando l'impronta all'intiero mondo della materia, ne costituisce un mondo finora a noi sconosciuto, su cui la legge delle forze fisiche come quella delle forze spirituali hanno governo, ed il quale rivela la presenza di un'idea, di un valore, di una virtù personale finora sconosciuta.

Passando, ora, da Leonardo ad altri artisti, ci occorre cangiare le norme per l'apprezzamento delle loro creazioni.

Raffaello va studiato con criterio affatto diverso. In lui la parte sensuale è preponderante su quella intellettuale, e la sua natura affascinante si manifesta nei tipi dei suoi volti, nella soavità delle linee, nell'armonia delle sue idee decorative. Altrimenti complicato è il problema del carattere di Michelangelo. Costui non nacque coll'indole simile a questi altri due ingegni. Il suo sviluppo non procede in linea retta, ma per vie angolose e curve, ed egli deve il suo equilibrio agli sforzi coi quali un lato della sua natura guida ed ammaestra l'altro.

Così i disegni di Michelangelo non tanto sono spontanee espressioni, quanto deliberate prove dei suoi successivi ideali. Lo vediamo nella sua giovinezza ritrarre affreschi e statue antiche, in modo da riflettere il fare del suo maestro Ghirlandaio, e mostrare già la sua speciale predilezione per l'aspetto scultorio dei soggetti, lavori pure spesso pieni d'incertezze,



N. 313. - CRISTO DAVANTI A PILATO, ANTICA SCUOLA MILANESE

se non di veri errori. In altri casi vediamo in lui un fare pronto e fluente che rammenta Leonardo; altre volte egli cerca la definizione spiccatamente plastica delle forme per mezzo di contorni ponderati e d'ombreggiature minute. Talvolta la sua penna pare animata di fuoco, ed egli disegna non curante dei precetti accademici, bramoso soltanto di ritrarre la vita interiore delle sue figure nelle loro più violente manifestazioni, palesando quello che il Vasari chiama « la sua maniera terribile ». Talora par di vedere i suoi modelli trasformati in statue; egli rende nel disegno le sembianze di corpi scolpiti nel marmo, il rilievo freddo dell'oggetto, colla luce riflessa egualmente dalle parti nude come da quelle panneggiate. In certi periodi lo troviamo preoccupato dello studio dell'anatomia e dell'osteologia, ed allora egli si sforza di sviluppare la struttura interna del corpo umano quale si rivela nel suo esteriore, spesso trascurando di indicare l'insieme delle forme in connessione alle parti contigue, con un risultato spiccatamente parziale ma non però meno efficace nei limiti del suo intento. Altra volta lo vediamo occupato a studiare la dinamica dell'intiero corpo umano intento a piegarlo, a volgerlo nelle varie movenze da lui predilette. Questi suoi motivi appariscono e svaniscono nelle sue grandi composizioni come tema da lui profondamente ponderato e ragionato. Così fino agli ultimi anni della sua vita le sue composizioni rimangono come mosaici che ricordano in ogni loro dettaglio questi suoi innumerevoli tentativi.

Coll'aiuto di questi argomenti ci verrà forse insegnato un modo di vedere più giusto sul carattere di Michelangelo; e, d'altra parte, speriamo di poter confermare dallo studio del complesso dei suoi disegni quelle idee generali che da principio ci avranno servito per guida nelle nostre ricerche. Allora solamente otterremo sul maestro un giudizio esatto.

Dei trenta disegni che nel catalogo Malcolm passano per opere di Michelangelo, non meno di una metà sono accettabili come tali, e perciò è necessario di farne una rivista generale.

N. 54. Studi dell'osteologia di un braccio, eseguiti a grossa penna; è di fattura debole e timida. Si può ritenere per l'opera di un imitatore o pure di un falsificatore.

N. 55 e 56. Due teste ideali, di profilo; l'una di un guerriero, l'altra di una donna. Tutte le caratteristiche dimostrano che sono della stessa mano di quella serie che si trova agli Uffizi e che il Morelli ha con indiscutibile ragione ascritto al Bacchiacca; come prova ulteriore di ciò posso citare il quadro della Madonna col Bambino di Bacchiacca posseduto dal signor comm. Crespi a Milano, e che può essere ritenuto come l'opera più vigorosa di questo pittore. Vi si nota la somiglianza nei profili come nel modo di trattare la capigliatura.

N. 58. Disegno autentico. Busto virile colla testa voltata a destra, in profilo, la spalla destra panneggiata in modo classico, lo sguardo feroce, la chioma irta in forma di fiamme. Va qui notata l'ombreggiatura a linee irregolari e la mancanza parziale delle linee che descrivono i contorni del cranio. L'espressione poi violenta della fisionomia c'induce a classificare questo disegno press'a poco nel periodo della volta della Cappella Sistina, periodo nel quale l'impeto giovanile di Michelangelo trova il suo punto culminante, per tornare poi ad una calma rassegnata. Infatti, quando lo ritroviamo anni dopo nei suoi lavori della Cappella Medicea, vediamo questa nuova impronta della sua natura e per le continue applicazioni agli studi anatomici e per le tante preoccupazioni d'incarichi diversi, in parte eseguiti, in parte attestati dai tanti ponderati disegni di soggetti disparati, nonchè per la vita trascorsa nelle grandi agitazioni.

N. 59. Foglio con disegni su ambedue i lati. Da confrontarsi con quello degli Uffizi: Michelangelo, cornice 147, n. 233 f. In tutti e due si trova lo schizzo di una figura in piedi, tenente un libro nella mano sinistra ed appoggiante la testa nella mano destra. Può ritenersi essere uno studio per il S. Matteo di cui Michelangelo ebbe commissione dall'Opera del Duomo di Firenze (1503 ed oltre). Sul disegno Malcolm vediamo di più un rapido schizzo d'una battaglia equestre che si riferisce al cartone di Pisa. In quello degli Uffizi notiamo di più vari piccoli schizzi d'una Madonna seduta col Bambino ritto in terra ed appoggiato ai suoi ginocchi, che ricordano la Madonna di Bruges. Ambedue questi fogli,

oltre i suddetti disegni, contengono certe varianti di soggetto identico per ornamentazione architettonica: uccelli fantastici con colli lunghi ed ali distese, ed inoltre versi autografi. Nel disegno ch'è a Firenze, si trova eseguito a lapis lo schizzo di una delle figure dei bagnanti del cartone di Pisa, che però sembra essere estraneo a tutti gli altri schizzi qui accennati, e dell'autenticità del quale sarebbe giustificato qualche dubbio. Tuttavia il com-

N. 334. - LA DEPOSIZIONE, DI ANDREA SOLARIO

plesso del foglio è di grande interesse, in quanto che illustra i pensieri di Michelangelo per i tanti progetti diversi che in pari tempo l'occuparono.

N. 60. Supposto studio preliminare della figura di Haman, Cappella Sistina; non è altro che una grossolana imitazione: nella raccolta di Windsor si conserva un simile foglio e pari a questo in valore.

N. 61. Presenta soltanto nella parte inversa del foglio un lavoro autentico. È una figura virile in lungo manto, con elmo fantastico in testa, la barba fluente, e tiene in mano un globo. È probabile che sia un primo pensiero relativo ai profeti della Cappella Sistina, ma potrebbe anche appartenere ad un'epoca alquanto anteriore.

N. 63. Schizzo a lapis della Flagellazione del Salvatore. Porta l'impronta della scuola veneziana, e più specialmente quella dello stile romano di Sebastiano del Piombo, dalla cui mano non v'ha dubbio sia uscito. Quantunque il Vasari asserisca che Michelangelo abbia fornito a Sebastiano il disegno per la sua pittura a S. Pietro in Montorio, pure abbiamo qui la prova che questi abbia fatto di sua mano il disegno che più s'avvicina all'affresco da lui eseguito. [1]

N. 64. Bellissimo disegno autentico della Risurrezione del Salvatore. Su questo soggetto altri fogli esistono. È qui da notare che la posa della figura del Cristo si avvicina a quella del Cristo nel Giudizio universale, e il disegno a parer mio è da classificarsi alquanto prima di questo grande lavoro.

N. 65. Lavoro d'uno scolaro degli ultimi tempi del maestro.

N. 66. Foglio autentico ed importante sul quale troviamo: 1° Uno studio di figura coricata, che richiama alla mente le statue delle tombe medicee; 2° Un gruppo di lottatori. Ambedue eseguiti a tratti marcati con penna dura. Sul rovescio del foglio c'è il frammento di una lettera di Michelangelo, sulla quale può decifrarsi la data 18 ottobre 1524. L'altra metà di questa lettera si trova su un foglio nella raccolta di Oxford, n. 48.

N. 67. Cristo sulla croce: fu spesso ripetuto dai seguaci di Michelangelo.

N. 68. Studio da una figura che si trova nel Giudizio universale; da escludere anche qui ogni probabilità che si tratti di un lavoro originale.

N. 70 e 71. Schizzi architettonici per il vestibolo della Libreria Laurenziana, d'indiscutibile autenticità. Il secondo, disegnato a libera mano, si avvicina meno del precedente all'opera come fu eseguita.

N. 72. Cristo in croce con la Vergine e S. Giovanni. Sebbene sia un po' leso dal tempo, pure chiaro apparisce il sublime concetto di Michelangelo in tutta la patetica espressione ch'è propria ai lavori dei suoi ultimi anni.

N. 73. Variante del soggetto precedente, ancora più espressiva per l'atteggiamento afflitto delle due figure vicine alla croce, ed in special modo per il drammatico sentimento della Vergine, che appoggia la guancia al fianco del Cristo.

N. 74. Una delle tante copie prese dal Giudizio universale.

N. 75. Leggiero schizzo a matita (figura virile nuda); studio originale per una figura del Giudizio universale; malgrado le piccole dimensioni del disegno, apparisce la sublimità del concetto.

N. 76. Due disegni originali riuniti in uno stesso foglio. Il primo, tratteggiato leggermente rappresenta una figura virile; l'altro, che rappresenta una salamandra, sebbene buttato giù senza pretesa, dimostra grande maestria.

N. 77. Disegno molto pretensioso, ma non è che una falsificazione.

N. 78. Bellissimo disegno originale dell'Annunziazione della Vergine. È degli ultimi tempi del maestro.

N. 79. Schizzo della Caduta di Fetonte. Si conoscono di questo disegno originale due varianti: l'una a Venezia, l'altra nella raccolta reale di Windsor. Per l'interessante iscrizione sul disegno Malcolm, vedi il catalogo. Sul disegno di Venezia si trova un'altra iscrizione impossibile a decifrare. Sul disegno di Windsor si vede l'ultima versione del progetto. È da osservare che la figura di Fetonte, per la posa e per la movenza, ha una somiglianza con quella del Cristo nel Giudizio universale, ciò che prova che furono fatti poco tempo l'uno dall'altro.

N. 81. Gran cartone, il soggetto del quale può ritenersi un'Adorazione dei Magi e non la Sacra Famiglia con Santi, come è stato indicato nei recenti cataloghi; il che fu deter-

[1] Vengono invece accettati, e con ragione, come opere di Sebastiano due altri disegni, n. 366 e 367: il primo uno studio per il Cristo alla colonna, che si rapporta, inoltre, al medesimo affresco della Flagellazione in S. Pietro in Montorio; il secondo, lo schizzo di un guerriero romano.

minato e spiegato con convincente chiarezza dal dottissimo critico J. P. Richter, in un suo recente articolo nell'*Art Journal,* dove egli ne da una riproduzione. Il cartone è uno dei lavori più documentati che ci sian giunti del maestro. Però si trova oggi in uno stato deplorevole, rifatto come è del tutto da moderni restauri. È notato nel libro del Passavant *Kunstreise durch England,* il quale, vedendo quest'opera tra le cose possedute da Sir Thomas Lawrence, osserva che era talmente deteriorata da non riconoscervi altro che la disposizione generale.

N. 353. - SAN SEBASTIANO
DI BUONSIGNORI

La *scuola umbra* descrive quasi un mezzo cerchio intorno alla regione toscana, e dove tocca la sfera dell'influenza veneta dà origine a certi maestri che servono di legame tra la scuola marittima e quella delle montagne. Così in quel grande maestro che fu Melozzo da Forlì vediamo lo stile mantegnesco allargarsi in proporzioni veramente monumentali, ed infondere alla dolcezza umbra un senso affatto personale del bello. Sono pochissime le sue opere giunte fino a noi, e tra queste è unica, a quanto sappiamo, come disegno, quella che siamo lieti di poter qui riprodurre. Porta il n. 154 e rappresenta la testa d'un apostolo, che probabilmente si riferisce agli affreschi della chiesa dei Ss. Apostoli a Roma, che in gran parte vennero distrutti nel secolo scorso.

Dei disegni attribuiti al Perugino nemmeno uno ci sembra autentico.

Quanto al Signorelli, l'unico disegno da prendersi in considerazione è il n. 165, gruppo dei pastori; soggetto che troviamo nella tavola dell'Adorazione nella « National Gallery ».

Di Timoteo della Vite, sotto i n. 174 e 175, vediamo due di quelle teste femminili le quali in maggior numero sono state riconosciute dacchè Morelli ha fatto meglio rilevare le particolarità caratteristiche di quell'artista amabile. Inoltre il n. 169 ci dà il progetto originale pel quadro ora esistente nella sagrestia del Duomo di Urbino, e vi si scorge il metodo adoperato dal nostro pittore, come da tanti altri quattrocentisti, di servirsi come modelli dei propri garzoni, e farli figurare come devoti, vescovi, angeli, o sotto altre sembianze. Il primo a riconoscere l'identità della composizione nel disegno e nel quadro fu il signor B. Berenson.

Timoteo, che notoriamente studiò sotto il Francia, ci serve di nesso colla *scuola bolognese.* Benchè nella raccolta Malcolm non abbiamo da registrare opere rilevanti di questa scuola. Un disegno però lo riteniamo d'interesse tutto speciale dal punto di vista della storia dell'arte: è il n. 240, « Orfeo », che riproduciamo affinchè quelli che ci s'interessano, possano verificare la giustezza della nostra ipotesi. Scorgiamo in esso un'opera della propria mano di Marcantonio Raimondi, fatta da giovanissimo.

Con ciò verrebbe provato che, incontro all'opinione corrente, l'illustre incisore abbia anche eseguito disegni propri, e non soltanto lavorato secondo le idee d'altri. Il disegno di cui si tratta, è da mettersi in confronto colle prime stampe di Marcantonio, quali sarebbero Piramo e Tisbe, e l'Orfeo. Fatto questo confronto si vedranno nel carattere dei particolari, nell'espressione della fisionomia, nella maniera di concepire l'ambiente e, infine, nelle spiccate debolezze del disegno, tanti indizi per identificare l'autore.

Scuola lombarda. Dall'antica scuola milanese pubblichiamo un disegno n. 313, Cristo davanti a Pilato, scena ridotta a un piccolo gruppo in mezzo ad un'architettura imponente. Sul foglio si trovano in scrittura antica le parole « il Zenale », ma a questa scritta non va data importanza, giacchè non merita grande fiducia nè per il carattere della scrittura nè per il modo come si trova collocato sul foglio. Quanto al disegno stesso, sarà difficile precisare chi ne sia l'autore. Notiamo che l'architettura rammenta la canonica di S. Ambrogio del Bramante, ma basta osservare le basi delle colonne per convincersi che si tratta di un artista poco versato nel disegno architettonico. Non ostante nella parte figurativa ci si rivela un disegnatore disinvolto e non mancante di una certa grazia. Altro non ci resta a dire su detta opera.

Sono debitore all'amico Enrico Costa dell'attribuzione ad Andrea Solario dell'interessante disegno n. 334, la Pietà, del quale do la riproduzione. Messo in confronto col quadro giovanile del detto pittore al Louvre, che tratta simile soggetto, vi si scorgeranno tanti chiari indizi da poterne confermare l'attribuzione suddetta. Il paesaggio è quello prediletto dall'artista: una vasta pianura che si confina da un lato con ripide colline ricche di vegetazione. Le teste pesanti dei soliti tipi suoi, le note mani col pollice corto, i panni che tondeggiano intorno alle membra, ricordano la parentela d'Andrea col fratello, lo scultore Cristoforo, — tutto, insomma, dimostra quanto sia incontestabile l'attribuzione.

Nel disegno n. 39 riconosciamo la mano del Boltraffio, scolaro prediletto di Leonardo. Rappresenta una testa imberbe di dolcissima espressione, eseguita con molta finezza, benchè manchi di grande maestria. Disegni di analogo soggetto di questo simpatico artista, i quali tutti rivelano il suo gusto delicatissimo, si trovano sparsi in varie raccolte, come al Louvre, n. 384, profilo di giovane coronato di foglie di quercia sui capelli cadenti in ricci; negli Uffizi, n. 425, sotto il nome di Leonardo; a Venezia (vedi fotog. Braun, n. 52), e a Windsor. Il disegno di una testa di donna esposta tra i quadri nella Galleria Borghese a Roma pure attribuito a Leonardo, non è altro che un'opera del Boltraffio. Ritoccata nei contorni ha perso quasi tutta la sua finezza originale.

Di Gaudenzio Ferrari abbiamo uno squisito schizzo, il n. 313. Mostra in una lunetta tre donne con istrumenti musicali. Come quasi tutti i suoi disegni, è tratteggiato a biacca su carta tinta. Questo nostro campione appartiene allo stile giovanile del maestro, dove non apparisce ancora il manierismo degli anni susseguenti.

La *scuola veneta* è rappresentata con un numero di disegni minore di quello delle altre scuole, il che non sorprende se si ricorda che a Venezia non esisteva un'accademia di disegno tradizionale, come era il caso a Firenze, e che non si usava raccogliere disegni per interesse alla storia dell'arte. Ciò non ostante la critica riscontra minori difficoltà per i maestri veneti che non pei fiorentini in tanti casi che riguardano problemi d'attribuzione. A Firenze i rapporti tra un artista e l'altro sono in generale più vincolati, e talvolta riesce molto difficile di precisare le differenze che distinguono i membri d'una stessa famiglia artistica tra di loro. Quantunque i capiscuola si distacchino sensibilmente dalla schiera dei loro seguaci, quest'ultimi formano come dei corpi compatti, dove il valore individuale conta per poco. A Venezia invece il campo è diversamente ordinato; i singoli maestri si presentano più indipendenti, e benchè subiscano l'influenza gli uni degli altri, i minori non sono del tutto debitori ai grandi, ma conservano ognuno un pregio individuale.

N. 288. - STUDI PER IL DUOMO DI PARMA, DEL CORREGGIO

Raramente vi fu artista così positivo come il Tiziano. Non è pittore delicato, il valore della cui arte consiste nell'esprimere le gradazioni del suo intendimento. La potenzialità della sua arte risiede invece nella chiarezza della rappresentazione. Il rimprovero da muoversi a Tiziano è la freddezza, che può anche aggravarsi colla taccia di volgarità. Bisogna pur sempre concedergli l'assenza di ogni ambiguità; anzi questa sua dote precipua che rende le qualità della sua pittura così popolarmente apprezzabile, la dobbiamo anche constatare nei suoi disegni.

La nostra raccolta contiene, secondo la mia opinione, soltanto due disegni che portano l'assoluta impronta del Tiziano. Il primo è il n. 371, la Leggenda di S. Uberto. Dimostra un fare che unisce con la sua larghezza descrittiva una notevolissima fermezza di mano. Il secondo, n. 375, sarebbe quello riprodotto dal Morelli nel 2° volume dell'edizione tedesca della sua opera, quale un primo studio per la nota composizione della Scuola del Santo, che rappresenta il marito geloso; il catalogo Malcolm invece lo intitola: « Studio pel S. Pietro martire », ma ciò non v'è dubbio che sia errato. Non posso invece accordarmi collo stesso Morelli, secondo il quale nella raccolta Malcolm esisterebbero altri tre disegni autentici.

Vorrei anche accennare ad un altro disegno nel Museo Britannico che non fa parte della raccolta Malcolm: quel S. Girolamo genuflesso (Phot. Braun., n. 139, Brit. Mus.) del quale il Morelli riproduce (2° vol., ediz. tedesca, pag. 378) soltanto una metà del foglio, come opera del Tiziano. Non è altro, secondo il parere mio, che uno dei tanti sparsi disegni di Domenico Campagnola, e nemmeno uno tra i migliori. Ben caratteristica è quella mano dalle dita lunghe e stecchite, che sembrano fatte di legno. L'esecuzione assai manierata manca di chiarezza nel suo intento come nell'espressione. Quel grosso tronco d'albero riesce informe. Il leone nella parte superiore del disegno non riprodotto da Morelli sembra un mucchio di cenci. Un vero indizio di Domenico l'abbiamo pure in quel naso a punta del Santo. Autentico, invece, mi pare un disegno acquistato anni fa dal signor Sidney Colvin per la sua raccolta. Rappresenta un paesaggio con un albero gigantesco sul davanti, ed è registrato sotto il n. 1887-6-13-71. Qui viene dimostrato quanto sia largo ed esatto lo stile di Tiziano nell'interpretazione della natura.

Di quell'infaticabile disegnatore che fu Domenico Campagnola, la raccolta Malcolm ci fornisce un numero soverchio di disegni. Diamo una lista di quelli che sono numerati nel catalogo sotto il nome di Tiziano: n. 369, 373, 381, 383, 385.[1]

Sotto il nome del Giorgione, la quale attribuzione fu dal signor Colvin poi saviamente cambiata in quella di « scuola veneta », abbiamo sott'occhio il n. 361 del catalogo Malcolm: « la cena di Erode ». Credo di non errare ritrovando in questo disegno tutte le caratteristiche di Paris Bordone, al quale pittore non esito di attribuirlo.[2]

Del Carpaccio abbiamo un solo disegno autentico nella raccolta Malcolm: il n. 359, tre angioli che suonano il liuto in presenza di un frate; è un'opera di età avanzata nella quale non ritroviamo più i pregi della grazia giovanile del maestro.

Del Tintoretto la raccolta vanta un'opera autentica: n. 403, « Cristo al limbo », che pur troppo porta l'impronta di un fare già manierato. Ben diversamente attraente è un altro disegno di epoca giovanile del gran maestro, posseduto dal Museo Britannico nel suo antico

[1] Troviamo sovente disegni eseguiti dal Campagnola dietro opere di altri maestri e che occorre esaminare attentamente per riconoscervi gl'indizi della sua maniera. Di ciò sarebbero esempi i disegni Braun, Chalswarth, 170 e 182; il primo forse riferibile ad un pensiero di Carpaccio, il secondo ad un'idea Tintorettesca.

[2] I disegni di Paris Bordone sono rarissimi. La raccolta del Louvre contiene tra i disegni riservati in cartelle, uno che mi pare essere di sua mano, ed il cui soggetto rappresenta quella storia del « Doge ed il pescatore », che il pittore tratta nel suo famoso quadro nell'Accademia di Venezia. La composizione non è identica a quella che fu eseguita in pittura, ma lo stile dell'artista, così ben definito, ci apparisce abbastanza chiaramente. È registrato sotto il n. 1660. Anni fa, il signor Heseltine di Londra mi fece vedere nella sua esimia raccolta un disegno che riteneva di Paris. Agli Uffizi se ne trovano pochi altri.

fondo, e che si trova esposto coll'attribuzione a Paolo Veronese, mentre che il direttore, signor Sidney Colvin, nel suo apposito catalogo asserisce di scorgervi un avvicinamento alla maniera di Palma Giovane. Pure questo disegno è un capolavoro per il complesso armonico della composizione, per la grazia delle movenze e del panneggiamento. Rappresenta « la scoperta del fallo di Callisto ». Raccomandiamo ai cultori dell'arte di procurarsene la fotografia (Braun, British Museum, n. 129).

Di Paolo Veronese sono rarissimi i disegni e, secondo il parere nostro, il Museo Britannico non ne possiede veruno. Su questo rapporto crediamo differire dall'opinione di un distinto critico, che pure si occupa di studi sui disegni italiani e che vorrebbe accettare come autentico il disegno « la fuga in Egitto », che si trova esposto sotto il nome di Paolo. Basta osservare in questo disegno la testa dell'asino per convincersi che non è di puro sangue.

Il N. 353, con la denominazione « antica scuola veneta », è un disegno di sufficiente pregio per darne qui la riproduzione. Chi rammenta quel potente S. Sebastiano del Buonsignori nel Museo di Berlino, riconoscerà nel nostro disegno un lavoro dello stesso artista, e forse il suo abbozzo per questo quadro.

Lo studio dei disegni del Correggio rimane sempre un soggetto assai intricato ed ancora pieno d'incertezze. Dubitiamo che finora la critica vi si sia inoltrata con risultato soddisfacente. Dei numerosi disegni che il catalogo ascrive al maestro parmense, secondo il mio giudizio, sarebbero autentici soltanto i n. 287 e 288, ambedue studi per la cupola del Duomo di Parma. Diamo la riproduzione di uno di questi due fogli simili tra loro, affinchè il lettore possa giudicarne.

CARLO LOESER.

VAN DYCK A GENOVA

Capitolo IV.

Un allievo fiammingo del Van Dyck a Genova — Giovanni Roos.

Quando il Van Dyck giunse nella Repubblica genovese, dovette essere grande la sua sorpresa non trovandovi una scuola nazionale, benchè vi fossero artisti valenti e cittadini appassionati per l'arte.

La mancanza d'ispirazione aveva persuaso i pittori a seguire i metodi di altre scuole, specialmente della veneziana, il potente colorito della quale meglio s'accordava col loro temperamento e coi loro gusti. Così la scuola locale era rimasta priva di unità e di personalità.

Nei dipinti, che appartengono ad essa, notiamo una collezione d'influenze, spesso opposte; un insieme di scuole, in cui pochissimi sono i caratteri originali; quei pochi, di secondaria importanza, quasi non si avvertono. Ingegni vigorosi e feraci, il Castello, il Paggi, il Fiasella, per esempio, potranno tutto al più scegliere i migliori pregi di varie scuole e riunirli nelle loro opere; ma anche qui manca la fusione, e alcuni propri a qualcuna di esse concorrono con troppi elementi, acquistano preponderanza, invadono il lavoro e lo avviluppano del loro carattere.

L'ammirazione per un maestro, per una scuola, accieca al punto da non avere altra meta che l'avvicinarsi quanto più è possibile al modello. Se ciò si comprende in alcuni, fra i quali il Carbone, ingegni eminentemente assimilatori, non si spiega in altri più robusti e più personali di natura. Era sfiducia nelle proprie forze? Era convinzione? È difficile dare una risposta categorica ed esauriente: un po' dell'una e un po' dell'altra, forse, ma certo ciò contribuì a fare della genovese una scuola, che quasi si perde nelle altre.

Oltre a Tiziano, al Tintoretto, a Paolo Veronese, i tre solitamente preferiti, si imita Andrea del Sarto, come fecero il Paggi e il Piola: si tenta d'imitare Raffaello e la sua scuola, che dopo i lavori di Perin del Vaga al palazzo Doria avevano sempre dettato legge nei freschi. Poi si ricorse alle scuole straniere.

Il Rubens, con i suoi smaglianti lavori, lasciati nella città, s'impadronisce della mente di alcuni, ma l'imitazione riesce quasi sempre fredda, spesso infelice, a volte puerile.

Snyders, specialmente, per mezzo del suo allievo Giovanni Roos, colpisce la fantasia di molti (forse perchè il suo è un genere più conforme alle loro inclinazioni) che s'industriano d'imitarlo, riuscendo talvolta assai bene.[1]

Quadretti di genere dal colorito sapiente e dal disegno non molto scorretto, eseguiti sul tipo fiammingo di Cornelio De Wael, trovano gran numero di richieste. Ed è per questo che vari pittori d'Anversa si erano stabiliti in Genova.

Nella casa dei De Wael si riunivano spesso coi Fiamminghi di passaggio i pochi artisti compatrioti di Luca e Cornelio, stabiliti nella città commerciale ed il più assiduo ed intimo

GIOVANNI ROOS - AUTORITRATTO - Galleria degli Uffizi, Firenze

(Fotografia Brogi)

amico dei due fratelli, Giovanni Roos, pure d'Anversa, non tardò a stringere la più affettuosa amicizia col Van Dyck, appena giunto.

Uscito nel 1610 dalla scuola di Giovanni De Wael, come abbiamo visto, si era stabilito nello studio di Snyders, gl'insegnamenti del quale svilupparono in lui specialmente quella tendenza a rendere con la più grande fedeltà e naturalezza gli animali.

Per quattro anni studiò col celebre allievo del Rubens; desideroso poi di vedere nuovi paesi e tentar la fortuna, a ventitrè anni venne in Italia, trattenendosi qualche tempo nella città di S. Giorgio, quando forse non vi erano ancora giunti i De Wael; ma non era questa la mèta del suo viaggio e presto si trovò nella città eterna, dove per due lunghi anni fu un continuo studiare le opere dei grandi maestri.

[1] Notevole fra questi Giovan Benedetto Castiglione, detto il Grechetto.

Quando gli parve di essersi ben temprato nello studio dei classici, lasciò Roma con l'intenzione di tornarsene ad Anversa, per mostrarvi i frutti dei suoi studi; senonchè indugiatosi qualche tempo in Genova, che si trovava sulla sua strada, alcuni amatori gli chiesero qualche suo lavoro. Appena cominciati quelli, altre commissioni ed altre ancora lo decisero a stabilirsi nella città ospitale, convinto che impossibile sarebbe stato trovare in patria maggior fortuna.

A trentadue anni tolse in moglie una fanciulla genovese; questo è quanto si sapeva sul suo matrimonio, avendone appena fatto cenno il Soprani. Un erudito della città, l'Alizeri, nell'esplorare pazientemente l'archivio genovese, fra gli altri documenti riguardanti l'arte locale, scoprì l'atto di matrimonio di Giovanni Roos, ma la morte gl'impedì di pubblicarlo.

Questo documento ci mette in grado di rettificare un'inesattezza nella quale è caduto il Michiels quando dice: « Giovanni Roos si era appena ammogliato, quando giunse sulle rive del mar ligure il grande allievo del Rubens ». Giovanni Roos sposa Benedetta Castagneto ai 31 dicembre 1622, cioè quando il Van Dyck, si trova a Venezia, dopo aver passato otto mesi a Roma e tre a Genova.

Ho potuto ricopiare il documento, rimasto fino ad ora inedito, che è così concepito:

Atti del notaio Gio. Gerolamo Preve.

« 1622 - 31 dicembre.

« In nomine Domini Amen. Cum tractatum fuerit de matrimonio contrahendo et Deo optimo maximo cohoperante conclusum fuerit ipsum matrimonium compleri de brevi iuxta ritum Sancte Romane Ecclesie per et inter Dominum *Joannem Rosa* quondam alterius de Antuerpia ex una et Benedictam filiam q. Domini Raphaelis Castagneti ex altera et pro dotibus eiusdem promisse fuerint per Dominum Joannem Jeronimum Castagnetum Horatium Iustinianum et Stephanum Boronum tres ex quattuor fideicommissariis dicti q. Domini Raphaelis tuttoresque et pro tempore curatores filiorum et heredum dicti q. Domini Raphaelis habentes baliam et infrascripta libre tres mille in quam summam dicta Benedicta fuit dotata a dicto q. Domino Raphaele vigore sui testamenti morte confirmati et recepti manu Domini Joannis Antonii de Andrea Notarii et qui tres fidecommissarii baliam habent ad infrascripta ut ex ipso testamento et ultra promiserunt tradere omnes illas vestes cuiusvis qualitatis quas dicta Benedicta habet pro usu sue persone etiamque et facere suas vestes novas sericas pro usu persone ipsius Domine Benedicta et eas libras tres mille solvere prout inferius dicitur et cupientes partes predicte de predictis et infrascriptis publico instrumento apparere. Ideo dicti Dominus Joannes Hieronimus Horatius et Stephanus dictis nominibus et qui ad dictam fideicommissariam tuttelam fuerunt admissi et confirmati ut in actis Domini Bernardi Zerbini Notarii obligando bona et hereditatem dicti q. Domini Raphaelis sponte et omni modo etc. promisserunt et promittunt dicto Domino *Joanni Rosa* q. alterius presenti et acceptanti ei dare et solvere dictas libras tres mille monete aurentis in presenti Civitate Genue infra annos sex incipiendos a die celebrationis dicti matrimonii et tunc proxime venturos omni exceptione remota. *Renunciantes* etc.

« Sed quia non est conveniens, iustum nec honestum quod dicti fideicommissari fruantur dictis libris tribus millibus et dictus Dominus *Johannes* substineat onera matrimonii conventum fuit inter dictas partes quod dicti Domini fidei commissarii teneantur ut promittunt solvere dicto Dominu Joanni presenti ad rationem seu pro quolibet centenaria ratione anni et infine cuiuslibet anni et serviant pro interesse sive alimentos dotium et quovis alio modo quo melius dici fieri et esse potest raubas autem promittunt tradere et consignare ad omnem voluntatem dicti Domini Joannis extimandas tamen et appretiandas a duobus peritis elligendis unum pro parte sive ab ipsis partibus et prout in lista tradenda mihi Notario per dictas partes pro ipsa conservanda in presenti instrumento. *Renunciantes* etc.

« Quas quidem libras tres mille et raubas sive pretium earum et prout in dicta lista et sic etiam dotes predictas voluit et vult dictus dominus Joannes post quam eas receperit esse salvas, tuttas (*sic*) et securas in quibuscumque mobilibus et immobilibus iuribus rationibus et actionibus presentibus et futuris ipsius Domini Joannis et in illis in quibus dicta Domina Benedicta maluerit et promissit et promittis dicte Benedicte absenti me Notario etc. dictas dotes reddere et restituere dicte Benedicte sive illi vel illis cui vel quibus dotes predicte restituende erunt secundum quod casus et conditio earum restitutionis evenerit iuxta stilum presentis civitatis omni exceptione remota. Renuncians etc. *Que omnia* etc. *Et iuravit* etc.

« Acto pacto expresso quod dicti fidei commissarii non possint cogi ad solutionem dictarum Lt. 3000 etiam finitis dictis sex annis nisi prestita fideiussione per dictum Dominum *Joannem* de persona idonea aut eis contentamento dictorum fidei commissariorum que se obligare habent et intercedere pro dicto Domino Joanne pro restitutione dictarum dotium eo modo prout dictus Dominus *Joannes* remanet obligatus et quidem per instrumentum publici Notarii conficiendum cum solemnitatibus debitis et opportunis et renuntiatione iuris de principali et si dicte libre tres mille ultra dictos annos sex penes dictos fideicommissarios steterint teneantur ad dictummet interesse de quo supra quia ita etc. *Sub pena dupli* etc.

« Actum Genue in caminata domus habitationis heredum dicti quondam Domini Raphaelis sita in platea Nova.

« Anno a Nativitate Domini MDC. vigesimo secundu Indictione quarta secundum Genue cursum die Veneris XXXI Decembris in Vesperis, presentibus Joanne Baptista Camulio q. Pantaleonis et Dominico Serexola q. Ambrosii testibus ad premissa vocatis et rogatis ». [1]

Il genere più coltivato dal Roos, come abbiamo detto, fu la pittura d'animali, allora assai ricercata dai cittadini genovesi, ad ornamento delle loro case.

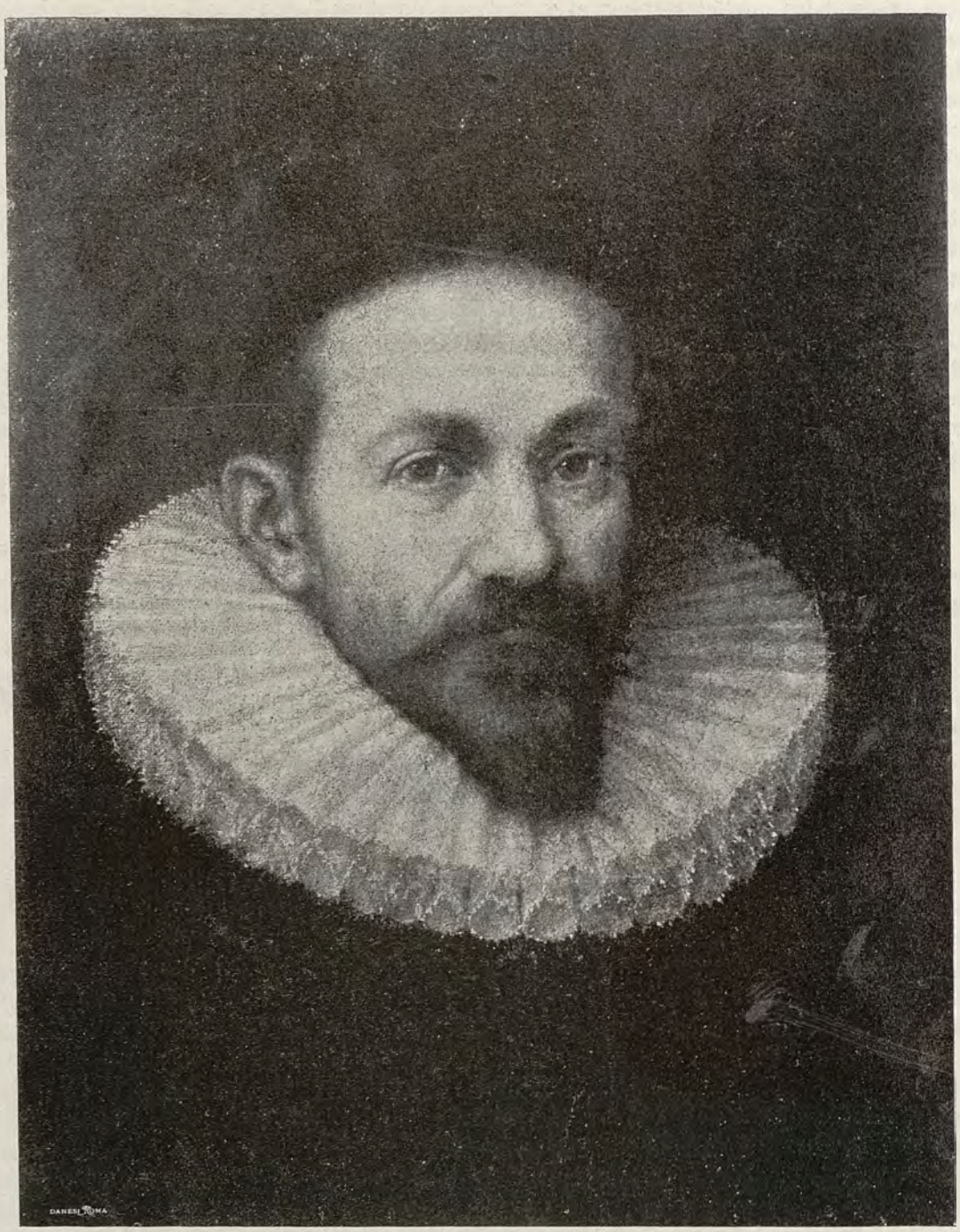
Continuamente occupata nei traffici, aliena dal vero ed elevato sentimento dell'arte, una buona parte della popolazione genovese apprezzava assai più una pecora, una lepre, che sembrasse viva, che le delicate composizioni, nelle quali si potesse ammirare la natura umana nel suo aspetto più nobile.

Qualche volta però l'ambizione, che ogni uomo ha di veder riprodotta la propria imagine con un carattere più elevato e dignitoso, anche s'egli non lo possiede, anzi allora specialmente, fece sì che molti si rivolgessero a pennelli maestri in quest'arte, qual'era quello del Van Dyck. Ecco perchè, attraverso la lanterna magica del Van Dyck fra i monarchi più potenti, fra i più temuti guerrieri, fra i più sommi artisti non meno nobili, non meno leali, sfilano davanti ai nostri occhi le figure dei mercanti di Genova e di Anversa.

Ma generalmente questi mercanti genovesi riprodotti dal Van Dyck, come quelli d'Anversa, sono quanto la città offre di migliore in fatto di gentilezza di costumi e di coltura. Gian Vincenzo Imperiale, Anton Giulio Brignole-Sale, Sofonisba Anguisciola Lomellini, Gian Francesco Balbi, Giacomo Lomellini, Ambrogio Spinola, come alcuni fra i Doria, i Cattaneo, gli Adorno, i Pallavicini, i Durazzo, ne sono il fior fiore, e se coltivano la mercatura lo fanno da gran signori, spesso alternando ai traffici le onorevoli ambascerie, il nobile mestiere delle armi, la compagnia dei più insigni artisti e letterati del tempo, l'intelligente protezione delle arti, delle lettere e delle scienze.

Se Giovanni Roos era allora reputatissimo nel ritrarre gli animali, pare che le lepri siano state la sua specialità, e si racconta che con una sua tavola, nella quale erano rappresentati alcuni di questi animali, egli ingannasse dei cani da caccia, come già Zeusi aveva con l'uva ingannato gli uccelli. Probabilmente questi due aneddoti meritano ugual fede, ma resta il fatto della sua speciale eccellenza in questo campo, eccellenza che risulta anche dal ritratto del

[1] La madre della sposa e vedova di Raffaele Castagneto era Pellegrina, figlia di Tommaso Giova.



GIOVANNI ROOS - RITRATTO DI SENATORE GENOVESE (erroneamente attribuito al Van Dyck)

Proprietà Mario Menotti, Roma

(Fotografia Noach, Genova)

VAN DYCK - BEATRICE DI CUSANCE, PRINCIPESSA DI CANTECROIX - Castello di Windsor

(Fotografia Braun, Parigi)

Roos agli Uffizi; là il pittore si effigiò in atto di condurre a termine un dipinto, nel quale è rappresentata una lepre morta, appesa per le zampe posteriori, al tronco di un albero. Questo ritratto dovette essere eseguito dal pittore negli ultimi anni della sua vita, perchè così, come lo vediamo, egli non è più giovane. Nel dipinto poi nessuna traccia di vanità; il modello non fu certamente adulato; vi notiamo un tipo piuttosto volgare, benchè in esso brilli l'intelligenza. Porta un ampio abito e un berretto di pelliccia, come usavano spesso i pittori fiamminghi: con un simile berretto il Van Dyck ci mostra infatti il pittore Rykaert, suo amico.

Altro bel lavoro, che io fermamente ritengo del Roos, è un dipinto di natura morta, che è da poco emigrato all'estero. Presso una lepre ed alcuni uccelli morti, sul piano anteriore della tavola, sono gettati dei fiori, coloriti con grande naturalezza e con diligenza veramente fiamminga; lavoro pregevole; ha però notevolmente sofferto per l'umidità.

Cervi, cinghiali assaliti dai cani ed incalzati dai cacciatori formano spesso il soggetto delle sue composizioni, eseguite nella maniera dello Snyders, al quale sono assai spesso attribuite. Della figura umana non pare se ne occupasse che per animare le sue scene silvestri. Ma quando il Roos si sentì vicino il Van Dyck ne subì tutto il fascino; l'arte grande, e nello stesso tempo delicata dell'allievo del Rubens lo sedusse e volle tentarla egli stesso. L'Anonimo del Louvre [1] dice: « Sappiamo dalla lettera di Cornelio De Wael a Luca Van Uffel, che l'arrivo a Genova del Van Dyck svegliò nel cuore del Roos il suo antico desiderio di farsi un nome come pittore di storia, e benchè maggiore di otto anni si adattò presso l'allievo di Rubens come scolaro, e dietro le sue lezioni riformò tutta la sua maniera, foggiandosene una su quella del giovane maestro. La *Deposizione dalla croce* che Giovanni Rosa [2] ha dipinto a Genova ne è una prova, e i ritratti ch'egli ha collocato nella parte inferiore del quadro sono, per la verità delle carni e per l'esatta rassomiglianza, quasi uguali ai migliori del Van Dyck ». E il Soprani: « Fu anche assai esperto in formare figurine umane e specialmente ritratti, nei quali si accostò moltissimo alle robuste tinte del suo compatriota Van Dyck. Quindi stima grande acquistarono le sue opere che erano con premura cercate in Roma, per la Francia e per la Spagna, d'onde glie ne venivano frequenti commissioni, siccome pure dal Granduca di Toscana e dal Principe di Monaco, a' quali fu sempre carissimo.

« In pubblico noi qui non abbiamo di lui se non una sola tavola. Essa è però bastevole a dichiararlo degno di quell'alta stima in cui era generalmente tenuto. Questa tavola è posta ad una cappella della chiesa dedicata ai Santi Cosimo e Damiano, e mostra Cristo deposto dalla croce, in adorazione del quale si vedono i ritratti de' Padroni della cappella, fatti così di naturale, che ognuno li direbbe di carne e non già dipinti ».

Nè si creda che la fama di Giovanni fosse usurpata, ed immeritate le lodi dell'Anonimo e del Soprani. I due ritratti del dipinto dei Santi Cosma e Damiano sono tavole ammirabili per la naturalezza e l'efficacia. Ma in quale stato l'umidità ci ha fatto pervenire questo prezioso dipinto!

Quanto più degnamente apprezzato sarebbe oggidì questo valente allievo del Van Dyck, se fosse meglio conosciuto!

Per avere egli dimorato venticinque anni in Italia, i suoi compatrioti lo considerarono italiano e quasi nessuno di essi se ne occupò: per la sua origine e la sua maniera di colorire, gl'Italiani lo considerarono fiammingo, ed unico il Soprani ci dà qualche scarsa notizia sulla sua vita.

Le opere di lui sono sparse nelle varie gallerie d'Europa sotto le attribuzioni più dispa-

[1] L'*Anonimo* è l'autore di un manoscritto assai importante, relativo al Van Dyck; trovato nella seconda metà di questo secolo e oggi posseduto dal Louvre. L'Anonimo scriveva verso la metà del secolo scorso.

[2] Dopo alcuni anni di soggiorno in Italia tutti avevano italianizzato il suo nome e non lo chiamavano più che Giovanni Rosa, da non confondere con gli altri pittori omonimi.

VAN DYCK - CARLO V - Galleria degli Uffizi, Firenze

(Fotografia Anderson)

rate: se si tratta di animali o quadri di genere è il Grechetto od il Bassano che ne ottengono lode; se si tratta di composizioni o ritratti il nome che vi figura è quello del Van Dyck, di Gaspare De Crayer, di Franz Hals, o della scuola spagnuola. Di ritratti che io ritengo del Roos ne vidi più di uno; essi giustificano la fama del pittore, per la suprema verità e per la profondità dello sguardo; ma il colorito assai più fiammingo nel Roos, non ha quei riflessi madreperlati e morbidi dell'allievo del Rubens. Le ombre del Roos, come nel Van Dyck, sono grigiastre od azzurrognole, ma più pallide sono le carni, benchè assai naturali. I ritratti esprimono un grande riserbo ed hanno qualche cosa di misterioso che c'interessa in modo straordinario.

Non così sviluppata in lui generalmente è una qualità, che raggiunge il più alto grado possibile in Antonio, cioè l'espressione dell'essere morale. Talvolta però si accosta all'amico e maestro in modo meraviglioso, e il carattere morale appare come lo avesse espresso lo stesso allievo del Rubens. Ciò si può osservare nel ritratto di un gentiluomo genovese a mezzo busto, che fu sempre ritenuto opera di Antonio Van Dyck. Da una penombra di luci fredde e neutre emerge una testa riflessiva di uomo accorto: due occhi neri espressivi e insistenti illuminano un viso pallido, che assomiglia stranamente ad Enrico III di Valois: i capelli, la barba ed i mustacchi sono di un bel castano. Il tocco di velluto e la toga serica indicano che lo sconosciuto occupava la carica eminente di senatore della Repubblica: una gorgiera inamidata cinge troppo rigidamente il collo del gentiluomo e questa è la parte difettosa, benchè di secondaria importanza; nella vigorosa armonia del colorito, nella vitalità del sentimento, che vi spira è un lavoro degno del Van Dyck; ma alcune ombre plumbee, la forma dell'orecchio e una certa rigidezza in qualche particolare, paragonate ad altre simili nei due ritratti del dipinto dei Santi Cosma e Damiano (l'unico termine di paragone che abbiamo oggidì) m'indussero ad attribuire al Roos questo ritratto, che certamente gli fa molto onore.

Da poco tempo esposto al palazzo Bianco è anche un altro dipinto, che assorbe presto l'attenzione del visitatore per la funerea lugubrità del soggetto e per la verità con la quale è eseguito. Rigida nel suo letto, solo illuminata da un grosso cero, vediamo una donna d'una magrezza spettrale. La testa è strettamente bendata da fasce bianche: dalla palpebra socchiusa s'intravede un occhio vitreo: le occhiaie profonde, alle quali aderisce la pelle giallognola, ci fanno pensare a quei teschi, che gli artisti dei secoli decimosesto e decimosettimo volentieri scolpivano nell'avorio. I denti strettamente serrati sono messi allo scoperto da un'ultima contrazione dei muscoli, che rialza il labbro superiore della defunta. Nell'aria una luce incerta fra il vapore fosco, sul quale si proietta sinistramente l'ombra del cero.

L'impressione, che ognuno prova alla vista di questo dipinto è assai forte e penosa; al primo vederlo si torce lo sguardo istintivamente: l'immagine della morte è là in tutto il suo orrore, gelida e inesorabile. Il pittore non si preoccupò che di ritrarre con la maggiore rassomiglianza il funebre modello, dolorosa memoria che qualche figlio o marito amoroso volle conservare dell'estinta.

Nella Guida di Genova del Ratti (1778) troviamo al palazzo Gentile in piazza dei Banchi: « Ritratto di donna morta in letto — Antonio Van Dyck ». Il lavoro non è uscito dalla famiglia patrizia che lo possedeva allora ed è ora proprietà del marchese Filippo Gentile. Oggi porta ancora l'attribuzione antica; ma è proprio al Van Dyck ch'esso dev'essere ascritto? Il fine colorito generale, è vero, ci si rivela subito per fiammingo e assomiglia notevolmente a quello dell'allievo del Rubens: tinte scure e fredde nello sfondo, mezze tinte azzurrine lievi sfumature rosee, gradazioni giallognole perdentesi in vapori grigiastri; ma quale differenza nella concezione e nell'esecuzione della figura!

L'allievo del Rubens invano avrebbe tentato di riprodurre il lato ripugnante della creatura umana; fluendo dal suo pennello l'imagine avrebbe perduto quanto essa poteva avere in sè di disaggradevole alla vista, perchè inconsciamente l'artista vi avrebbe comunicata quella soavità, quella grazia che formavano il fondo del suo temperamento: mai il Van Dyck

VAN DYCK - RITRATTO DI GIOVANE VEDOVA - Pinacoteca di Milano

(Fotografia Anderson)

avrebbe saputo eseguire uno spettacolo così crudamente vero. Alcuni anni più tardi, nel 1634, anch' egli dovrà ritrarre una giovine donna sul suo letto di morte, ma egli lo farà in ben altro modo. Pallida, non disfatta, come immersa in doloroso assopimento, si vede rovesciata sull'origliere la bella testa bionda, mentre dalla mano abbandonata, inerte, sfugge una rosa sfogliata e scolorita.

Kenelm Digby, conte di Bristol, così raffigurata, volle avere l'imagine della moglie lady Venetia Stanley,[1] che alcuni dissero da lui stesso uccisa per le molte infedeltà.

È invece al Roos che io attribuisco il ritratto del palazzo Bianco, non solo per il colorito, ma per il modo col quale fedelmente espresse la crudele verità anatomica del funereo modello. Di più, in alcuni particolari ritroviamo la sensibile rigidezza di curve, che si osserva anche nella *Deposizione* dei Santi Cosma e Damiano; così l'orecchio ha una linea troppo dura, e infine il drappeggio del lenzuolo, che il Van Dyck soleva disegnare con ben altra larghezza e abilità, nel dipinto del palazzo Bianco ricorda moltissimo quello della *Deposizione.*

Noi c'interessiamo vivamente a Giovanni Roos non solamente perchè fu il solo allievo diretto del Van Dyck a Genova, ma anche perchè lo aiutò nelle sue opere.

È noto che il grande ritrattista non amava occuparsi degli accessorî, ai quali provvedevano i suoi scolari; tutte le sue cure erano riservate al viso e alle mani; così pure si occupava del fondo, figurandovi svariati paesaggi, quasi tutti illuminati da chiarori crepuscolari. A quest'uopo, viaggiando, andava ritraendo il paesaggio che la circondava; gli schizzi, poi, corretti e completati, comparivano come sfondi nei suoi ritratti. Uno di questi schizzi a penna è al British Museum; un altro agli Ufizi; sono firmati e recano ambedue la data del 1624.

Pochi e rapidi tocchi sul lavoro degli allievi erano sufficienti per l'abbigliamento e per le altre parti secondarie.

Nel *Putto bianco* della Galleria Durazzo quegli accessorî fiamminghi, cioè le frutta sparse ai piedi del fanciullo e la scimmia che si slancia a ghermirle, assai probabilmente sono da ascriversi al Roos; così pure il pesce nel *Putto azzurro,* la tigre che allatta i suoi piccoli nella *Educazione di Bacco,* e il pappagallo presso Paola Adorno, per non dire di molti altri. Certamente egli non era un vero collaboratore del Van Dyck, come lo Snyders lo era stato pel Rubens, ma un aiutante intelligente ed abile.

Due delle sue migliori e più vaste composizioni erano a Roma nella Galleria Bolognetti. Ma nè al palazzo Cenci-Bolognetti, nè al castello di Vicovaro (dove furono provvisoriamente riuniti tutti i dipinti del principe Cenci-Bolognetti) esistono presentemente questi lavori del Roos; o furono alienati nel secolo scorso, o seguirono in qualche altra famiglia qualche dama di casa Bolognetti.

Ma il lavoro indefesso doveva riuscire fatale al pittore fiammingo: consumato dall'etisia, morì il Roos nel 1638, a quarantasette anni, dopo averne passati ventiquattro in Genova. Dal Soprani sappiamo che fu onorevolmente sepolto in Santa Caterina di Portoria, nel sepolcro che egli stesso si era costruito: le mie investigazioni non riuscirono a trovare alcun vestigio di questo sepolcro.

Per mezzo della stampa conosciamo del Roos un'Assunzione ed una Risurrezione di Lazzaro.

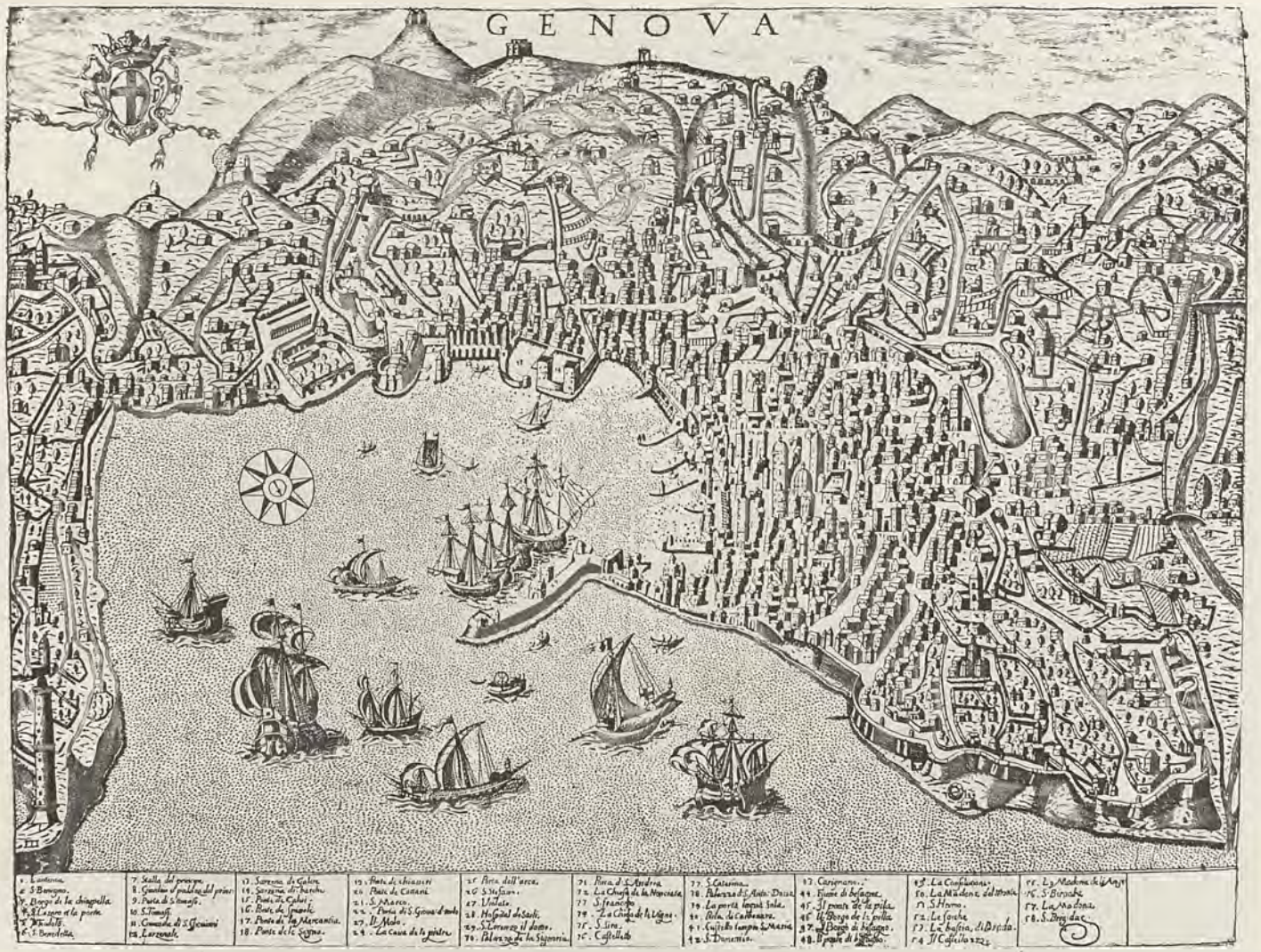
[1] Questo dipinto è oggi nella Galleria di Dulwich.

VAN DYCK - PUTTO DELLA FAMIGLIA SPINOLA - Proprietà del marchese Franco Spinola

(Fotografia Noach)

VAN DYCK - SACRA FAMIGLIA - Galleria Schöenborn, Vienna

(Fotografia Löwy, Vienna)



VEDUTA DI GENOVA (PRINCIPIO DEL SECOLO XVII) – Stampa esistente nella collezione della Galleria Corsini, Roma

Capitolo V.

Genova all'arrivo del Van Dyck — La città. Le arti e le scienze.

Genova, nel 1621, aveva un aspetto ben differente da quello che offre oggidì, contrariamente a quanto afferma il Michiels.[1]

Il mare si avanzava a lambire quella che oggi è la grande via Carlo Alberto. Sguernita alle spalle, la città non faceva ancora pompa delle importanti fortificazioni, che furono cominciate solo nel 1625.

Del Castelletto esistevano ancora avanzi assai notevoli e visibili dal mare, dai quali ci si poteva formare un'idea della grandiosità dell'antica cittadella. Quei resti davano un aspetto caratteristico a quella parte di Genova che anche ora si chiama appunto Castelletto. L'anno dopo l'arrivo del Van Dick, nel dicembre 1622, un pubblico decreto ne ordinava la demolizione, assegnando la sopraintendenza dei lavori ad Alessandro Cattaneo, essendo quegli avanzi quasi un insulto alla pubblica libertà, come ingenuamente osserva il Casoni.[2]

Gli sterpi e i sassi fra una scarsa e misera vegetazione popolavano le località, dove da poco sorgono tutti quei ridenti villini e palazzi decorosi in *Circonvallazione a Monte.* Verso il Bisagno, il Zerbino[3] con la massa cupa dei suoi allori, come un'oasi, si disegnava fra le roccie brulle. L'anima del commercio era, come ai nostri dì, la marina, il palazzo di S. Giorgio e piazza Banchi; ma gli artisti abitavano di preferenza fra la piazza Sarzano e salita Prione; non pochi però nei pressi di Soziglia.

Le parti abitate dalle classi più elevate erano alte le località situate presso la via, appena cominciata, dai Balbi, e le adiacenze della magnifica via Nuova, la quale, come oggi fiancheggiavano allora i superbi palazzi di Galeazzo Alessi e di altri celebri architetti. Ma palazzi sontuosi sorgevano in numero incredibile, anche in tutte le altre località, dalle piazze maggiori, come piazza Nuova dov'è il Palazzo Ducale, ai più angusti *carugi.*

Là, nelle immense sale dai vôlti maestosi, coperti di freschi ed allegorie, negli atrii, tutti colonne marmoree, come oggi, l'ampiezza dello spazio contrastava vivamente con la povertà della luce, che entrava timorosa ed incerta fra le strette vie aperte fra i vari fabbricati, addossati l'uno all'altro. Per questo molti dei dipinti nei palazzi e nelle gallerie della città rimangono invisibili anche agli occhi avidi degli amatori e non pochi nuotano nella oscurità più assoluta, in modo che là dove essi sono nemmeno se ne supporrebbe l'esistenza.

La città, che fino al 1625 era circondata da una sola cinta, per il rapido sviluppo della popolazione, non potendo allargarsi verso la campagna, lentamente era cresciuta in altezza, dando a molte delle sue case piuttosto aspetto di torri.

Al panorama di Genova, veduta dal mare, mancava sul colle di Carignano la chiesa di Santa Maria, che un Sauli fece edificare dall'Alessi, in proporzioni minori, sul disegno che il Bramante aveva preparato per San Pietro in Roma: e, sopra tutto, non esisteva ancora quella meravigliosa ed umanitaria istituzione, che non hanno molte capitali, l'Albergo dei poveri. Infatti fu solo nel 1655 che fu posto mano a quest'immensa mole per liberalità di alcuni fra i cittadini più facoltosi, e continuato per special merito della famiglia Brignole-Sale, protettrice del Van Dyck.

Era invalso l'uso, che non appena si scopriva una congiura ai danni della libertà o del

[1] « Genova aveva allora, senza il minimo dubbio, lo stesso aspetto che offre ora ». Michiels, *Van Dyck et ses élèves,* pag. 54.

[2] *Annali.*

[3] Dove avevano villa i Pallavicini e dove i Durazzo se n'erano costruita una magnifica, anch'essi, tre anni prima che il pittore venisse in Italia.

VAN DYCK - POLISSENA SPINOLA GUZMAN DE LEGAÑEZ

Proprietà del marchese Ambrogio Doria, Genova - Galleria Doria, via Nuova

(Fotografia Noach, Genova)

governo della Repubblica, si radevano al suolo le case ed i palazzi dei ribelli; ora, se consideriamo che questo fatto si ebbe a ripetere più volte, si può immaginare quanti edifizi dovettero subire questa sorte.

L'ordinamento politico di Genova all'arrivo del Van Dyck durava quasi invariato da un secolo circa, dalle riforme cioè, promosse da Andrea Doria nel 1528. Un doge, eletto ogni

VAN DYCK - MARCHESA SPINOLA (?) E BAMBINO - Palazzo Cambiaso, via Nuova, Genova

due anni, era capo della Repubblica: con lui erano i due Collegi, il Collegio dei procuratori e quello dei governatori della Repubblica, ossia i senatori. Eravi poi il *Maggiore* ed il *Minore* Consiglio, composti l'uno di cento, l'altro di quattrocento cittadini.

Era sempre la Repubblica oligarchica, nella quale gli appartenenti alle dieci o dodici famiglie principali si dividevano il dogato e le cariche più onorifiche: ma il più delle volte non ne abusavano, accontentandosi degli onori, dell'importanza e lustro che quelle cariche conferivano ad essi ed alla famiglia; molti nello stesso tempo esercitavano i traffici con fortuna, benchè anche il commercio e le industrie non fossero più così floride come nel secolo precedente.

VAN DYCK - GIOVANE GENTILUOMO DELLA FAMIGLIA SPINOLA

GALLERIA BRIGNOLE SALE, PALAZZO ROSSO

(Fotografia Noach)

Infatti, negl'incartamenti dell'*Arte della seta,* esistenti all'Archivio di Stato della città, per esempio, noi troviamo che al principio del secolo XVII funzionavano tremila telai, laddove nel secolo precedente ne agivano ben quindicimila, come lessi in un documento inedito dell'epoca.

Le enormi ricchezze accumulate in poche famiglie ed il lusso, che da oltre mezzo secolo andava straordinariamente aumentando, avevano prodotto un certo rilassamento nella attività proverbiale dei Genovesi, un rilassamento relativo, ma assai sensibile.

Molte delle famiglie nelle quali il traffico era tradizionale ed ereditario, preferivano i comodi prestiti, spesso ingentissimi, ai principi e governi d'Europa, piuttosto che affrontare i pericoli del mare e le noie delle industrie. Ciò nondimeno Genova continuava ad essere il più importante e ricco centro commerciale d'Italia, e certi suoi prodotti continuavano ad essere richiesti da ogni parte, come i più belli che si potessero vedere: tali le sete, i damaschi, i velluti bellissimi (per lo più rossi, verdi, azzurri e neri), che avevano una superiorità universalmente riconosciuta; le sete venivano tinte fino a tre volte; ecco perchè quegli splendidi colori durano eterni e tanto sopraffanno nel paragone la maggior parte delle stoffe moderne!

Savona a ragione andava orgogliosa delle sue ceramiche; e così mille altre erano le industrie che tenevano alto il nome genovese, anche nelle lontane Americhe e nell'estremo Oriente.

In quel periodo il più intelligente buon gusto ed un fino sentimento d'arte, cosa tanto più pregevole quanto rara fra popolazioni eminentemente commerciali, animava le classi elevate. Non mancavano senza dubbio allora, come non mancano oggidì, anche fra quelle classi, le clamorose ostentazioni di uno sfarzo pretensioso e la boria ignorante di alcuni fra i nuovi eletti della fortuna; ma erano eccezioni.

Più tardi poi, col corrompersi dello stile e del gusto, la passione per il caricato e il pesante, il trasporto per gli ori, gli ornati e le combinazioni più stridenti dei colori più opposti dilaga. Ben pochi vanno immuni da questa epidemia, e sono rari quelli che si sottraggono alla variabile moda o sanno temperare questo funesto traviamento del gusto: anche oggi, purtroppo, nella città vediamo trascurate le opere d'arte, l'arte stessa, spesso anche dalla classe alta. E non è facile immaginare dallo stato presente una Genova così appassionata per tutte le manifestazioni artistiche, qual'era sull'uscire del secolo XVI. I Balbi, i Lomellini, i Doria e gli Spinola, i Brignole-Sale, i Durazzo, Imperiale, Giustiniani, Cattaneo, De Mari, Adorno, Grimaldi, Centurione ed altri ancora vediamo disputarsi la protezione di pittori e scultori genovesi e stranieri. Al godimento intellettuale dell'arte s'aggiungeva poi l'emulazione: ma in essi prepotente era il bisogno di vivere fra le produzioni del genio, che elevassero la mente al disopra delle pratiche materiali di una vita intesa a colmar forzieri ed alla volgare soddisfazione dei bisogni più materiali.

Essi medesimi si sentivano spesso chiamati a coltivare le arti, e così vediamo una schiera di appartenenti alla nobiltà dedicarsi con passione alla pittura: fra gli altri il Paggi, lo Scorza, il De Bracelli e l'Imperiale, non curando il pregiudizio inveterato che riteneva indegno di gentiluomo l'esercizio di quella nobilissima arte.

Fra le più illustri famiglie vennero in grande onore le lettere, e sono assai ammirate oltre alle rime, le prose di Gian Vincenzo Imperiale, e quelle di Anton Giulio Brignole-Sale, mentre Ansaldo Grimaldo Cebà, versatissimo nel greco e latino, è tenuto in grande considerazione anche fuori di patria per i versi eleganti e la purissima prosa. Esempio efficace dava loro Gabriello Chiabrera, che, fatte sue le più squisite grazie dell'arte greca, ne ornava con fulgida veste la nostra lingua.

Le sue opere, veramente classiche, davano la perfetta illusione dell'età aurea della lingua italiana in un secolo in cui il *classicismo* pare un controsenso, soffocandolo l'invadente *manierismo;* le sue fini *anacreontiche* in quel secolo delirante, come lo chiama l'Alfieri, non avevano nulla da invidiare all'elegantissimo maestro ellenico.

VAN DYCK - MADONNA E BAMBINO - Collezione Heinrich Sievecking, Amburgo

(Fotografia R. Dührkoop, Amburgo)

VAN DYCK - LA VERGINE E BAMBINO CON SANT'ANTONIO DI PADOVA

Regia Pinacoteca di Brera, Milano

(Fotografia Anderson, Roma)

VAN DYCK - CROCIFISSO - Palazzo Reale, Genova

(Fotografia A. Noach)

Dalla nativa Savona questo grande irraggiava la sua limpida luce su tutta l'Italia e su Roma specialmente, che ben presto lo chiamò a sè.

Le storiche discipline erano risorte a novello splendore per opera di Giovanni Capriata (assai lodato da Apostolo Zeno in lettere a Marco Foscarini, che poi fu doge).

Raffaele Soprani, appartenente ad antica ed illustre famiglia genovese, che si dedicava con qualche fortuna alla pittura di quadretti di genere, raccolse molte notizie sopra gli artisti genovesi e sopra molti artisti stranieri fino ai suoi tempi. A lui pure si deve l'opera « Scrittori della Liguria » importantissima, che servì poi di base all'opera dello Spotorno.

Gli errori, le inesattezze, le confusioni, gli apprezzamenti erronei riboccano nelle opere del Soprani, ma essa ha un valore indiscutibile, straordinario, poichè è un raggio di luce attraverso le più fitte tenebre e molti artisti devono a lui non solo se le loro opere non sono confuse con quelle di altri, ma se il loro nome è giunto fino a noi.

Insomma, una specie di rinascimento, un poco in ritardo, se vogliamo.

Gian Battista Baliani, nato nel 1582, matematico e fisico eminente, scopre contemporaneamente a Galileo la legge sulla caduta dei gravi.[1] Il Baliani conservò con Galileo amichevoli rapporti, così pure furono al sommo Fiorentino legati d'amicizia gli scienziati ed eruditi genovesi Bartolomeo Imperiale e Giovanni Andrea Spinola. In Genova fu insigne nelle matematiche Vincenzo Renieri.[2]

La musica fu coltivata con onore dal Paggi; ma solamente nella seconda metà del secolo vediamo il celebre Stradella, circondato dalle più gentili ed eleganti dame genovesi, che studiano il canto sotto la sua guida; fra di esse brilla la figlia di Niccolò Lomellini. La relazione amorosa dello Stradella, con la seducente allieva, si chiude tragicamente, avendolo i quattro figli di Niccolò tolto misteriosamente di vita.[3]

La medicina ebbe al principio del Seicento un luminare nel Canevaro, del quale era tanto ammirata per le preziose rilegature dei volumi la notevole biblioteca. Da Genova fu insieme col Chiabrera chiamato a Roma nel 1624 da Urbano VIII.

La scoltura non ebbe in quel periodo grandi cultori nella Liguria, e si ricorse spesso allo scalpello di artisti forestieri. Più fortunata è l'architettura, che può vantare un Bartolomeo Bianco, nativo di Como, è vero, ma che abitando per molti anni nella città e costruendovi magnifici edifizi, si considerava genovese; come nella via Nuova l'ingegno di Galeazzo Alessi, si era affermato luminoso, nella via Balbi poderosamente si affermò quello del Bianco, essendo sua creazione i palazzi Balbi, Durazzo e dell'Università.

I lombardi Francesco Cantone e Gian Angelo Falcone nella stessa epoca si fanno ammirare nel grandioso palazzo Durazzo, ora palazzo Reale; Rocco Lurago, pure comasco, conduceva a termine qualche anno dopo il maestoso palazzo Tursi.

Alcune arti minori erano pure venute in fiore, come non si era mai veduto.

Il culto della religione, profondo come in tutti gli Stati cattolici, nei genovesi, era cresciuto in quest'epoca per la grande influenza che la cattolicissima Spagna esercitava sulla Repubblica.

Tutte le corporazioni religiose, ed i gesuiti in ispecial modo, godevano di privilegi e di ricchezze incredibili; gran parte della città era occupata da chiese, conventi e monasteri, ed alle vive ed ipocrite pratiche di pietà era informata la vita privata e pubblica.

Contrariamente alla storica rivale delle Lagune, la repubblica aveva sempre dimostrato al Pontefice una grande deferenza, che negli ultimi anni si era anche più accentuata, assumendo il carattere di vera sottomissione. Alla nomina di ciascun Pontefice, si soleva inviare ambasciatori straordinari, che felicitassero il nuovo eletto e gli esprimessero i sentimenti di devozione della Liguria. Quell'anno stesso, 1621, venuto a mancare Paolo V Borghese, nel

[1] Spotorno, *Storia letteraria della Liguria.*

[2] Spotorno, ivi.

[3] Questa notizia con varie altre sopra artisti genovesi si deve alle pazienti e dotte indagini del marchese Marcello Staglieno, uno fra i più eruditi gentiluomini italiani.

VAN DYCK - GIAN VINCENZO IMPERIALE

Proprietà del marchese Cesare Imperiale dei principi di S. Angelo - Villa dell'Albero d'Oro, presso Genova

(Fotografia Noach, Genova)

conclave riuscì eletto il cardinale Alessandro Ludovisi di Bologna, che assunse il nome di Gregorio XV. Agostino Pallavicino (del quale riparleremo occupandoci della Galleria Durazzo), Gian Francesco Brignole (padre di Anton Giulio Brignole Sale), Giovan Stefano Doria e Ottavio Sauli vengono spediti a lui dal Senato genovese. Il Pallavicino, in una elaborata orazione, si congratula della sapiente scelta di un uomo tanto dotto e pio, ed espone la compiacenza del suo governo per la nomina.[1]

Qualche tempo dopo muore Filippo III, e Genova, affezionata alla Spagna, come le provincie sottoposte di Milano e Napoli, ne celebra con grande pompa i funerali. Il doge Federico De Franchi e i due Collegi assistono alle orazioni funebri ed alla messa solenne, cantata in Duomo dall'arcivescovo monsignor De Marini, il parente di Antonia De Marini Lercari, uomo intelligente ed energico, che esercitò una notevole influenza sulle cose della Repubblica. Questa solenne cerimonia fu l'ultima alla quale prese parte il doge Federico De Franchi, poichè morì qualche giorno dopo. Il 4 maggio, riunitisi i Collegi, uscì eletto Ambrogio Doria, dell'antichissima famiglia; ma il grande onore non gli portò fortuna, poichè un colpo d'apoplessia lo uccise il 12 giugno, senza nemmeno concedergli di essere incoronato. Più di lui fortunato fu Giorgio Centurione, che gli successe il 25 dello stesso giugno.

Negli *Annali* del Casoni leggiamo che Giorgio era un uomo benefico e di gran mente: apparteneva all'illustre famiglia, già da quasi un secolo legata da vincoli di sangue, di amicizia e di gratitudine ai Doria: è nota infatti l'intimità di Adamo Centurione con Andrea Doria, il quale al nipote Giannettino (morto poi nella congiura del 1547) aveva fatto sposare l'unica figlia di Adamo. Dopo la morte del Fieschi, Adamo, già potentissimo, fu a parte del sopravvento di Casa Doria, ed assai favorito nella divisione degli importanti feudi e larghissimi beni dei quali disponevano già i Fieschi di Lavagna.

Questi i fatti salienti in Genova nei giorni che precedettero l'arrivo del Van Dyck.

Intanto Carlo Emanuele I di Savoia (quello stesso che poco dopo impiegava il pennello del pittore fiammingo nel ritrarre la sua famiglia) rivolgeva il pensiero di assalir lo Stato della Repubblica.

Nella sua mente questo valoroso sovrano da lungo tempo andava accarezzando una grandiosa idea, già vagheggiata da altri della sua Casa, ampliare cioè sempre più i suoi piccoli dominî verso il Mezzogiorno, ed a poco a poco, aiutato dal valore, dall'astuzia e dalla fortuna, assorbire in uno potente vari dei piccoli Stati al Nord della penisola. Forse anche intravide l'unità d'Italia, e già innanzi negli anni volle gettare il germe, che, fecondato e dischiuso più tardi, doveva dare quegli splendidi frutti per opera del suo lontano e grande nipote.

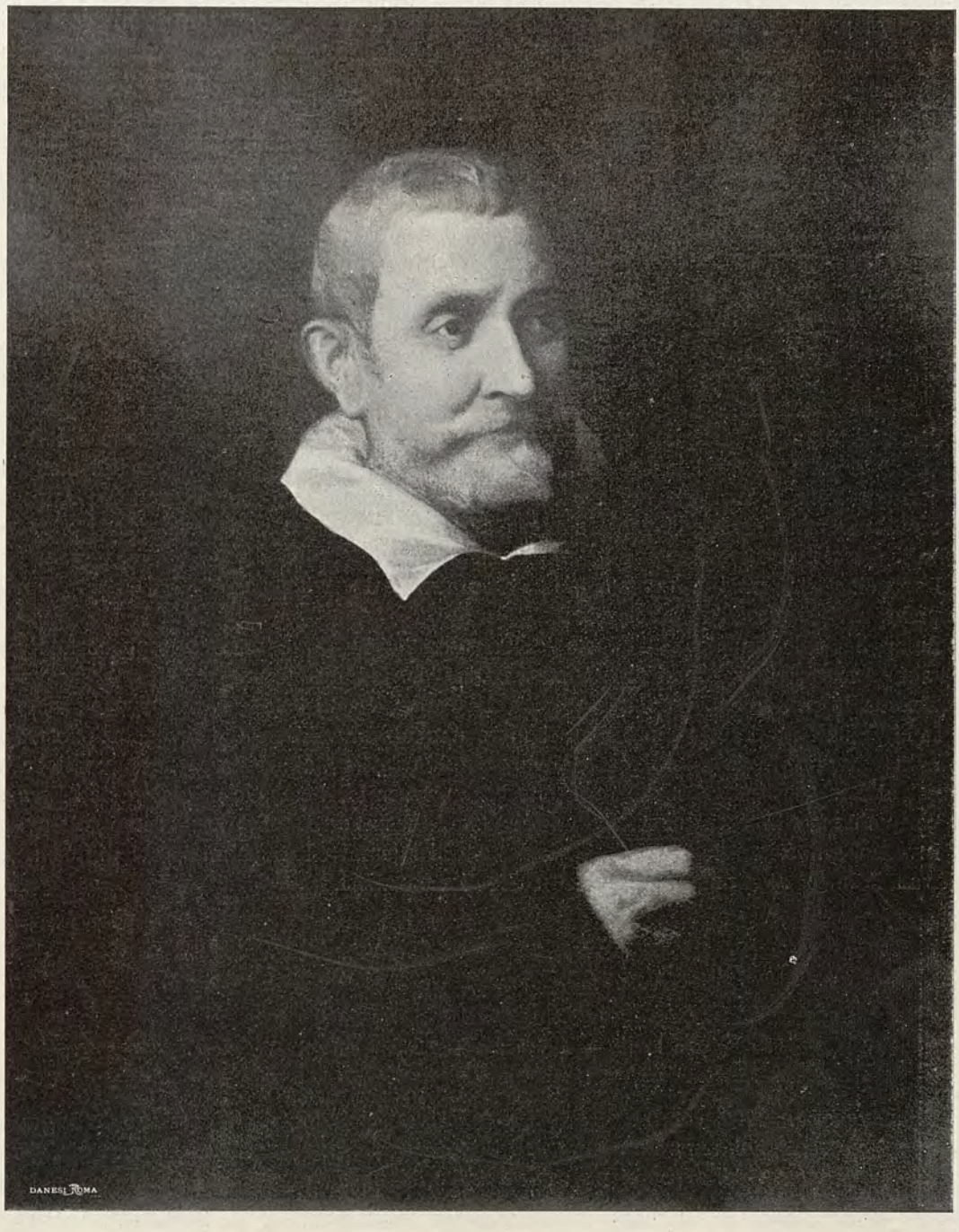
Per il compimento del suo sogno Carlo Emanuele contava sulla omogeneità della razza, frazionata in quei piccoli Stati, sugli abusi e specialmente sulla rivalità delle Case di Spagna e di Francia: egli contava di appoggiarsi ora all'una, ora all'altra di esse, a seconda delle circostanze per respingerle poi entrambe al di là delle Alpi.

A questo fine, nella pace di Lione del 1601, aveva ceduto i lontani possessi del Rodano ad Enrico IV, per chiudere ai Francesi il passaggio delle Alpi ed avere l'italiano marchesato di Saluzzo; a questo fine aveva pure nel 1613 invaso il Monferrato.

Nel 1614 l'ardente sovrano sabaudo aveva intavolate pratiche con tutti i principi e Stati italiani perchè volessero scuotere il duro giogo straniero, ma questo nobilissimo invito non aveva avuto altra eco che il plauso dei principali scrittori dell'epoca, i quali, in versi ed in prosa, infiammando gli animi, confortavano i governi italici a dividere i generosi sentimenti d'indipendenza di Carlo Emanuele.

Benchè la tortura fosse in pieno fiore, come negli altri Stati dell'epoca e tollerata vigesse l'Inquisizione, a Genova un grande amore di libertà sopravviveva in un secolo nel quale

[1] Casoni, *Annali.*



VAN DYCK - GENTILUOMO DELLA FAMIGLIA LOMELLINI

Proprietà della marchesa Elisa Reggio Rostan d'Ançezune, Genova

(Fotografia Noach, Genova)

generalmente vediamo il popolo intorpidito dalla servitù, la società scettica, indifferente alla gloria ed al progresso morale, solo avida di piaceri e di onori. Grande era infatti la libertà che si godeva nella Repubblica, mentre un giogo durissimo gravava su quasi tutte le popolazioni di quel tempo, ed essa dovette produrre una profonda e benefica impressione sul Van Dyck, memore del severo regime della sua Fiandra.

Fortunatamente lontani erano ormai gli orrori del duca d'Alba, ma alla distanza di mezzo secolo ne erano ancora sensibili le conseguenze. Dopo la ferocia più bestiale, come in tutte le cose, la reazione; fino allora non si era fatto che distruggere e sterminare, l'opera dell'Infanta Isabella Chiara Eugenia si assunse il compito di riparare.

Alla violenza tenne dietro un governo più mite e paterno, quanto però lo comportava la natura superstiziosa e crudele dell'Infanta, tristo retaggio del tenebroso suo padre Filippo II.

La opulenta Anversa non si era ancora risollevata dall'immane colpo che ne aveva fiaccata la potenza e dispersi pel mondo i figli più attivi ed industri, inaridendo le fonti più vitali del commercio.

Ben sessantamila famiglie avevano emigrato alla fine dell'amministrazione del Duca d'Alba; undicimila abitanti partirono ancora dopo la presa di Gand. Alla capitolazione di Anversa quattromila tessitori si erano trasferiti a Londra con la preziosa arte loro; Anversa aveva perduto metà della sua popolazione; Gand e Bruges i due terzi. [1] Ora, per risollevarsi da simili disastri occorrevano secoli, non anni.

Dopo cinquant'anni in Anversa languivano ancora le industrie, ed il commercio non accennava a riprendere l'antica floridezza.

Le angherie, le prepotenze da parte degli spagnuoli non erano rare, e non poche famiglie esulavano ancora, riparando di preferenza in Olanda e ad Amburgo.

Genova libera, splendida, fiorente, gaia, doveva offrire un termine di paragone stridente con la città nativa; il cielo purissimo, il mare d'un azzurro intenso, la vegetazione tropicale e lussureggiante dovettero esercitare un grande fascino, abbacinare quasi quegli occhi abituati alle mezze luci, alle nebbie tristi e vaghe, uscenti dalle acque grigiastre dell'Escaut, benchè quell'anno la vegetazione ligure non fosse in festa; un insolito crudissimo gelo aveva nell'inverno ghiacciato le sorgenti della vita agli agrumi ed ai palmizi, e i dintorni, ne portavan il lutto, al giungere di Fiandra dei due cavalieri. [2]

Capitolo VI.

Van Dyck a Roma — A Venezia — Tiziano e Paolo Veronese.

Il nuovo anno 1622 comincia sotto i peggiori auspicî; le febbri desolano la Liguria; a Sarzana, per esempio, muore un terzo dell'intera popolazione; una grande carestia, forse in parte conseguenza della pessima stagione antecedente, funesta anche Genova e le località risparmiate dalle febbri, e per non morir di fame la gente delle campagne si rifugia in città. [3]

In questi due primi mesi, nè di più, si fermò sulle rive del mar ligure, la prima volta, il Van Dyck; egli non potè eseguire un grande numero di lavori; al suo ritorno vanno quindi ascritte tutte quelle opere superbe, che resero poi popolare il suo nome in Genova, come

[1] Taine, *La philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, pag. 113.

[2] « In quest'anno l'inverno incrudelisce siffattamente, che essendo piovuto è mestieri per camminare rompere il ghiaccio a forza di picconi, cosa insolita, in Genua. Nei dintorni muoiono gli agrumi ». Casoni, *Annali*.

[3] Casoni, *Annali*.

se egli vi avesse sortito i natali. Roma e Venezia intanto lo chiamavano, e non è improbabile che lo spettacolo desolante dei flagelli affrettassero la sua partenza.

Infatti, nel febbraio di quell'anno, tolse commiato dai De Wael, s'imbarcò sopra una feluca, e, da Civitavecchia, giunse presto nell'Urbe, contrariamente a quanto affermò il Walpole,[1] che cioè da Genova il pittore si fosse recato a Venezia.

Il primo soggiorno a Roma fu tutto impiegato nello studio dell'antichità, e nessuno sospettò nello studioso interrogatore delle colonne del Foro, nel frequentatore delle Collezioni

VAN DYCK - SCHIZZO PER L'ECCE HOMO DELLA GALLERIA DI BERLINO

Collezione Dutuit, Parigi

Vaticane, il potente ritrattista fiammingo. Di null'altro preoccupato, se non di far tesoro degli insegnamenti dei grandi maestri antichi, non si curò che di prender note e schizzi, che gli avrebbero servito più tardi. Già da qualche tempo trovavasi in Roma, quando, non sapendo più resistere al desiderio di conoscere in casa loro i preferiti suoi Veneziani, partì alla volta della città di San Marco, passando per Firenze. Qui fu assai bene accolto dallo zio del piccolo Ferdinando II de' Medici, che l'incaricò di ritrarlo, regalandogli in ricambio cento zecchini d'oro. Alla Corte era tenuto in gran conto Giusto Substermans, patrizio d'Anversa, quasi coetaneo di Antonio; nel ritratto aveva raggiunto una incontestata eccellenza ed era pittore di Corte. Antonio apprezzava assai in lui, oltre all'ingegno, le gentili maniere e l'edu-

[1] Walpole.

cazione elevata; divennero presto amici intimi, e l'allievo del Rubens ne eseguì il ritratto, incidendolo poi ad acqua forte. Così pure a Firenze conobbe Giacomo Callot, francese di nascita, che desideroso di studiare i maestri italiani, giovanetto ancora, due volte era fuggito dalla casa paterna; finalmente si era potuto stabilire a Firenze, dove il Van Dyck lo ritrasse, non a Genova, come fu creduto da alcuni.

Nello stesso anno il Callot ritornò in Lorena.

Il breve soggiorno a Firenze come a Roma fu impiegato nello studio dei maestri della linea, i quali, a giudicare dalle opere del Van Dyck, non pare gli abbiano lasciata l'impressione della scuola bolognese. Il disegno nobile e sapiente dei Caracci, il vigore e la nobiltà costante dei tipi e delle espressioni lo seducevano, e per lui un vivo interesse doveva offrire lo studio della pratica illuminata e per certi riguardi provvidenziale della riforma da essi intrapresa.

Dei Bolognesi però non solo le doti s'impressero nella sua mente, ma anche alcuni difetti; è probabilmente a loro, per esempio, che noi dobbiamo se qualche lavoro del Van Dyck ha teste delicate e fini sopra corpi atletici e giganteschi; se ci feriscono l'occhio alcune attitudini esagerate, alcuni movimenti manierati nelle composizioni religiose e mitologiche. — Anche a Bologna la sua anima era combattuta fra il desiderio d'imitare il fare energico di alcuni maestri e la sua inclinazione più soave.

« Là vi erano ingegni potenti nel provocare nella sua anima emozioni nuove e nell'elevare le sue ispirazioni, mentre d'altra parte ingegni più dolci, più in rapporto con le sue tendenze graziose e voluttuose, gli servivano, per così dire, d'amici per consolarlo nei momenti di prostrazione e di scoraggiamento ». [1] Non si hanno documenti, ma si crede che il soggiorno a Bologna fosse di breve durata, troppo lo premeva il desiderio di Venezia, dove giunse finalmente. Soggiorno memorabile per la potentissima influenza che ne modificò la maniera di colorire con suo notevole vantaggio!

Lo studio più assiduo ed appassionato della scuola locale occupò a Venezia tutto il suo tempo, ma la preferenza era sempre per Tiziano, e per il Veronese; esso li studiò profondamente e si diede esatta ragione della loro maniera, della pratica tecnica e della maniera di concepire le scene da rappresentare.

Che il Van Dyck avesse profondo il sentimento del colorista, lo avevano mostrato tutte le opere precedenti, ma i Veneziani gli appresero il segreto del loro procedimento. Essi avevano sempre esercitato una grande attrattiva sui Fiamminghi; le analogie del clima hanno dato all'occhio dei Veneziani ed all'uomo dei Paesi Bassi un'educazione analoga, dice il Taine, e così prosegue: « ma le differenze del clima hanno loro data un carattere differente. I Paesi Bassi sono situati a trecento leghe al Nord di Venezia. L'aria vi è più fredda, la pioggia più frequente, il sole più spesso velato. Di qui una gamma naturale di colori, che ha provocato una gamma artificiale corrispondente. Essendo rara la piena luce, gli oggetti non portano l'impronta del sole ». [2] Preoccupazione del Van Dyck fu dunque di illuminare la sua tavolozza e riscaldarla al fuoco vivificatore di Tiziano, d'impadronirsi dei toni fusi ed insensibilmente degradanti di lui e di quella meravigliosa trasparenza di fondi nei quali le ombre sono tutte penetrate di luce. La misura, l'armonia profonda e calma, la limpidezza del Vecelli furono un continuo stimolo di emulazione, un continuo tormento. Egli ne subiva l'incanto, e se il suo soggiorno fosse stato più lungo, io credo che la scuola veneziana potrebbe annoverare un potente campione di più, un campione grande ed originale nel ritratto, ma sempre vincolato alla scuola.

Ma non fu solo il colorito ricco e brillante di Tiziano che occupò la sua mente, perchè Paolo Veronese, con le sue creazioni fastose e col suo impasto di una freschezza incomparabile, si scolpì nella mente del colorista fiammingo. La varietà, la spontaneità e la naturalezza

[1] Edgard Baes, *Mémoires couronnées de la Revue de Belgique.*

[2] Taine, *La philosophie de l'art dans les Pays-Bas.*

di mezzi dei quali si serviva Paolo, l'estensione sconfinata dei suoi piani, la vivacità sapiente della sua tavolozza, eccitarono al massimo grado l'allievo del Rubens e il desiderio di emulare quei sommi, anche più tardi al suo ritorno in patria, gl'ispirò varie concezioni delle quali potremmo facilmente ritrovare a Venezia il modello. Talora i ricordi di Paolo e di Tiziano si fondono, ed allora abbiamo per esempio quella delicata ed eloquente pittura del Sant'Antonio di Brera.

Fra le nubi grigiastre scende una splendida ed elegante figura di Madonna, dai tratti nobili e purissimi, che, piena di dignità, tiene avvolto in un panno leggero un grazioso Bambino biondo e sorridente, tutto salute e famigliarità. Questo grazioso tipo di putto è uno di quelli che il pittore più volentieri ripetè nelle sue composizioni. Ispiratore della Vergine formosa è qui evidentemente il Vecelli: non solo la veste di quel rosso vinoso ed il manto

VAN DYCK - PAESAGGIO - Schizzo a penna - Galleria degli Uffizi, Firenze

azzurro, ma le linee ed il tipo. Con ineffabile soavità è espressa la contemplazione del Santo, che, profondamente commosso, pare rapito in estasi, mentre il Bambino amorosamente gli accarezza il viso.

È certo a questa melodia del pennello che s'ispirò il Murillo nel soggetto analogo trattato per la Cattedrale di Siviglia.

Il colorito veneziano assai ben fuso con i toni freddi fiamminghi ha una grande armonia: nuvole vaganti fluttuano sull'orizzonte luminoso: come in quasi tutte le composizioni del Van Dyck, entriamo nel crepuscolo.

La tela rispecchia la squisita natura dell'autore: tutto qui è nobile, il Santo genuflesso, il Bambino, e nobilissima nell'attitudine, come nelle linee, la Vergine. Non certo maggiore sarebbe la maestà, che emana da quella figura, se Maria fosse rappresentata assisa sul trono celeste risplendente di luce e di gloria.

Con la più grande semplicità, l'artista ci comunica una commozione profonda e duratura.

Delicate sono le transizioni e sapiente il rilievo, benchè alquanto debole, forse per colpa del tempo.

È pure suggerita da Tiziano un'altra pittura, che si vede alla Tribuna degli Uffizi e che usurpa un posto, che assai più gloriosamente terrebbero moltissime fra le altre opere del nostro pittore, voglio dire il Carlo V a cavallo. Benchè il Michiels sdegnosamente ricusi di riconoscere nel cavaliere il potente absburghese e lo creda Francesco II della Rovere duca d'Urbino, io persisto nel ritenerlo ritratto del figlio di Giovanna la Pazza.

La mascella sporgente degli Absburgo, che il Michiels dice mancare nel ritratto degli Uffizi, mi pare invece assai visibile. Quanto poi ai capelli neri in luogo dei fulvi, non fu solo il Van Dyck che cadde in inganno, ma anche altri che, come lui, per esser nati dopo, non poterono vedere il monarca spagnuolo: fra essi è da notarsi quel pittore veneziano che in una sala del Palazzo Ducale a Venezia figurò Carlo V e Clemente VII a Bologna. Come nel dipinto della Tribuna, i capelli e la barba di Carlo sono neri.

Il generoso brabanzone grigio, pieno di fuoco e d'anima, non è altro che la riproduzione del cavallo, che il Rubens aveva donato al pittore.

La disposizione, l'attitudine eroica del personaggio e del destriero, provengono direttamente dal *Carlo V che ritorna dalla battaglia di Mhülberg,* opera insigne di Tiziano, che ciascuno può anche oggidì ammirare al Prado.

L'aquila che reca nel becco la corona d'alloro, il bastimento flagellato dalle onde furiose, l'imperversar della tempesta, sono forse un'allusione alla vita agitata e burrascosa del grande monarca ed alle gloriose imprese navali.

Vi è in tutto l'insieme di questo ritratto mediocre un'aria pretensiosa, qualcosa di rigido ed una mancanza di spontaneità, che ne fanno un lavoro convenzionale. Anche il colorito è armonico, ma non sapiente, così difetta il rilievo. Ciò che si può ritener certo per questo dipinto, come per il Sant'Antonio di Brera, è che fu eseguito sotto la diretta influenza di Tiziano, poco dopo il viaggio di Venezia.

In quel tempo il Caliari poteva essere assai più ammirato dal Van Dyck che da noi, perchè, come giustamente osserva il Michiels, i cattivi colori dei quali si serviva, alteratisi presto, non ci possono dare oggi un'idea del mirabile effetto, della freschezza, della vigorosa armonia che quelle tele gigantesche dovevano avere: così in noi non possono destare la viva ammirazione, che destarono nei contemporanei le figure dei più grandi pittori allora viventi, dei più eminenti personaggi del secolo XVI, quali Carlo V, Francesco I, Solimano, Maria Tudor, Eleonora di Francia, Alfonso d'Avalos marchese del Vasto, Vittoria Colonna di Pescara e tanti altri, raggruppati intorno alla ricca mensa nelle Nozze di Cana.

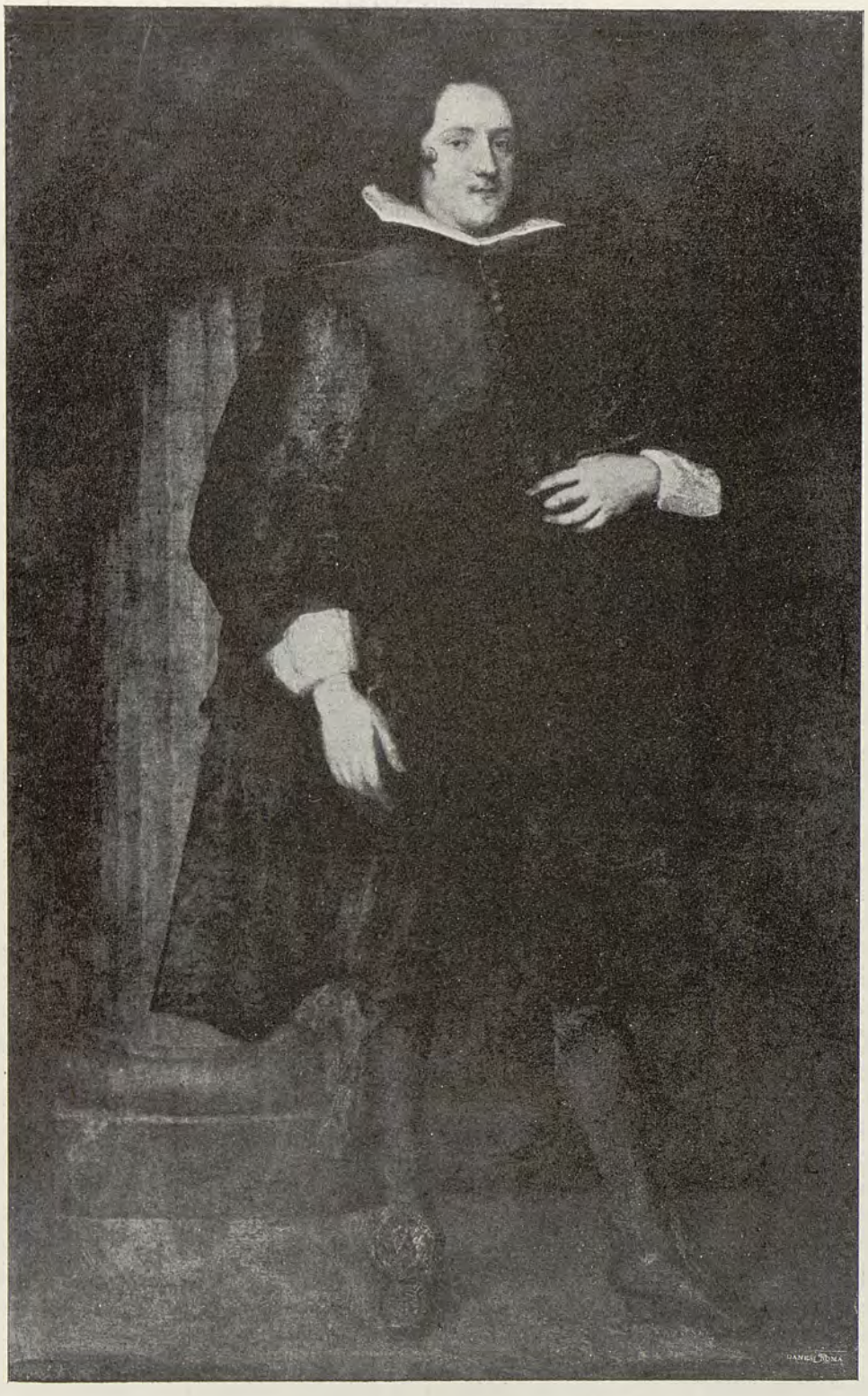
Persino nelle copie, che Cesare Corte, allievo di Tiziano, eseguì dei lavori di Paolo, ammiriamo una maggior freschezza e potenza di colorito di un gran numero delle opere dello stesso Veronese: si osservi infatti la mirabile tela del Corte al Palazzo Reale di Genova, copia di una sapiente concezione di Paolo.

Di Tiziano, ciò che sopra tutto colpì il Van Dyck, fu certamente la *Madonna della famiglia Pesaro* ai Frari. È una fra le più brillanti e magnifiche opere che si conservino del grande Cadorino, e che aveva qualche anno prima colpito vivamente il Rubens.

Quegli scherzi di luce, quella pastosità che a tutto dà rilievo, senza scemare la morbidezza sovrana, basterebbero da soli all'immortalità di qualunque artista.

Molti caratteri della Madonna Pesaro li ritroviamo in varie Madonne del Van Dyck, e specialmente nella Santa Rosalia coronata da Gesù bambino del Museo di Vienna. La Vergine, i Santi che la circondano, l'architettura, la disposizione, il colorito smagliante, tutto nella vasta tela ricorda il dipinto dei Frari, meno la bionda figura della Santa, che è fiamminga fino nella più intima essenza, sorella di alcune Sante del Rubens, ed anche più di certe Sante di Gaspare De Crayer. Il Michiels scambiò questa tela per la Madonna del Rosario di Palermo.

Ispirata in modo diretto dal Vecelli è una composizione della quale vivamente si compiacque il Van Dyck, poichè la ripetè più volte. Una Madonna affatto veneziana tiene sulle



VAN DYCK - RITRATTO DI GENTILUOMO ITALIANO - DRESDA

(Fotografia Hanfstängl, Monaco)

ginocchia ritto un vivace Bambino. Una bionda Maddalena, seminuda, il vecchio Re David, San Giovanni Battista stanno in adorazione. [1]

Il colorito generale, brillante e caldo, la veste amaranto col manto azzurro, ci avvertono che è al periodo seguente il viaggio di Venezia che dobbiamo attribuire quest'opera, quindi forse al soggiorno in Genova. Ma oltre il colorito ed il tipo della Vergine, oltre la distribuzione, la figura della Maddalena è affatto tizianesca, e la ritroviamo in un grande numero di opere del Vecelli, specialmente nella *Venere che benda Amore,* nel *Marchese d'Avalos e la sua bella* del Louvre, e nella *Cerere* della Galleria Borghese, della quale vi è una buona copia alla Galleria Durazzo.

Oltre all'originale del Museo di Berlino si conoscono due altre ripetizioni di questo lavoro del Van Dyck, una al Louvre nella sala Lacaze, l'altra nella collezione di M. Al. Baring, Esq.

Quanto grande fosse nel pittore fiammingo lo spirito d'intelligente assimilazione, lo vediamo in alcuni schizzi ch'egli, sopra fogli volanti, fece dalle opere del maestro Cadorino, chiamandoli egli stesso: « Pensieri di Tiziano ».

Il prezioso *Album,* formato dall'insieme di questi schizzi, era già proprietà del Duca di Devonshire; andò poi disperso nelle varie collezioni, ma una buona parte rimase al British Museum. Come osserva il Guiffrey, questi schizzi non sono tutti di egual valore; alcuni tradiscono l'incertezza del principiante, altri mostrano una mano sicura, una scienza profonda; pare dunque che non siano tutti del Van Dyck. Da alcuni di quegli schizzi possiamo vedere come in pochi tratti egli sapesse colpire l'espressione e riassumerne i pregi od i caratteri più spiccati. Con un rapido esame egli afferrava le linee fondamentali e ne rendeva il carattere espressivo con la medesima rapidità e facilità.

La più gran parte degli esordienti occupano il loro tempo copiando i dipinti dei grandi maestri, di null'altro desiderosi se non di avvicinarsi al modello; così facevano molti dei pittori genovesi; ma le intelligenze superiori non s'accontentano di questo, vogliono analizzare le opere dei sommi, notarne coi pregi le mende; vogliono raggiungere quelli, evitando queste, anzi correggendole; così soleva fare il Rubens e così il Van Dyck, che notando i caratteri delle opere, si riserbava alla prima opportunità di stabilire una gara con quelli. Quando, per esempio, doveva trattare un soggetto analogo ad uno già trattato dai Veneziani, esso si studiava di vincere il competitore, che a seconda dei casi era Tiziano, il Veronese, l'Allegri, i Caracci, il Domenichino e qualche altro.

Che Tiziano avesse il posto principale nella mente del Van Dyck possiamo arguirlo anche dal gran numero di copie ch'egli stesso avea fatto del grande pittore e che, miste agli originali, popolavano le pareti delle sue stanze nel palazzo della Lega Anseatica, al ritorno dall'Italia. Il Lasserre, storiografo di Francia, parla di questa ricca galleria all'arrivo di Maria De Medici ad Anversa nel 1631. Dal Baes sappiamo altresì che fra le altre copie del grande Cadorino, eseguite dal Van Dyck, era un Carlo V col capo ricoperto da un casco.

Parlando di questa collezione, che raggruppava dipinti di Tiziano, del Rubens e del Van Dyck, l'investigatore Anonimo del Louvre, citato dal Michiels, trae occasione per stabilire dei paragoni; egli dice: « Il disegno del Van Dyck, sapiente e giudizioso, è abitualmente più fino, più svelto, più gradevole che quello del Rubens. [2] Il Van Dyck supera Tiziano per la scienza del colorito preso nel complesso. Tiziano, troppo attento nel mantenere

[1] Qualcuno volle riconoscere nella Vergine, la madre del pittore, nel Re David, il padre, e l'amante nella Maddalena, dicendo che il pittore appare sotto le spoglie di San Giovanni; secondo ogni probabilità l'opinione non ha alcun fondamento.

[2] Edgard Baes giustamente osserva: « Il Rubens non esiste quasi unicamente che per il suo colorito ». Seguendo l'opinione dell'Anonimo, bisognerebbe concludere che il Rubens è inferiore al Van Dyck, il che non è assolutamente nelle composizioni di storia, nè sarebbe possibile un paragone; nel ritratto invece è innegabile la superiorità del Van Dyck, che mirabilmente si eleva sul maestro.

il colore locale di ciascun oggetto, grava sui dettagli; indebolisce l'esecuzione ed il tocco e sacrifica spesso l'effetto dell'insieme alla verità delle parti. Al contrario il Van Dyck aveva in questo un orizzonte più vasto ed il colore di ogni parte era coordinato all'effetto generale opportunamente trattato. Egli teneva meno a rendere il colorito seducente da vicino, purchè fosse più vero e più seducente da lontano. E se Tiziano era abile nel chiaroscuro, il Van Dyck l'ecclissava e di molto in questo campo ».

Come si vede, non poche inesattezze sono mescolate ad alcune verità, in quest'ultima, fra le altre, che ci dimostra come l'Anonimo non conoscesse le migliori opere del sommo Veneziano.

Certamente, molto il nostro pittore dovette a lui, specialmente nella tecnica, che perfezionò

P. P. RUBENS - TOMMASO HOWARD CONTE DI ARUNDEL E SUA MOGLIE ALATHEA TALBOT
DEI CONTI DI SHREWSBURY - PINACOTECA DI MONACO
(Fotografia Hanfstängl)

su quella magistrale del grande colorista italiano. Talora, di poco mutando la disposizione delle figure e dei tipi, ripeteva il metodo adottato con le opere del Rubens, e notevoli per questo sono: *Gesù ed il paralitico,* il *Cristo della moneta,* l'*Ecce Homo,* la *Susanna al bagno.*

Nel ritratto sopra tutto gli giovò lo studio profondo di Tiziano. Benchè in ogni occasione si sforzasse di apparir valente nelle scene religiose e mitologiche, l'allievo del Rubens era nato col genio del ritratto: non possedeva come il maestro, in sommo grado, l'arte di raggruppare le figure, e ciò appare con la mancanza di unità in alcune delle sue tele. La carne, che rigurgita di sangue irrompente, le forme gigantesche, le musculature superbe, le curve opulenti, il movimento, la vita animale e palpitante del Rubens, ci parlano un linguaggio d'una eloquenza irresistibile; la fusione, l'armonia dei vari atteggiamenti bastano ad esprimere sentimenti, cose all'espressione delle quali impotente la parola si rifiuta. Come in Gaspare De Crayer, nel Van Dyck invece tutte le figure sono naturalmente composte a grande dignità; hanno qualcosa d'imponente, e dove in Gaspare spirano calma e serenità,

ma una serenità austera, nel Van Dyck alla maestà sanno accoppiare una grazia così affascinante, che suscita in chi le mira le più dolci emozioni.

Se ci vorremo dar ragione di questa delicata impressione che destano in noi, per esempio, le Madonne del Van Dyck, vedremo che non è già la figura, l'atteggiamento, come nel De Crayer, ma l'espressione ineffabilmente profonda del volto, dello sguardo. Più egli studiava i mezzi di avanzare nei quadri di storia e più la sua eccelsa qualità di ritrattista si affermava, alimentandosi in quello studio e perfezionandosi senza ch'egli stesso se n'avvedesse. Tutte quelle figure che avrebbero dovuto essere ieratiche per suo divisamento erano belle veneziane, belle fiamminghe, elevate ad un alto grado d'*idealismo;* illuminate da una soavità, da un raggio soprannaturale, ch'egli attingeva in sè stesso, nella sua natura squisita e raffinata. Ed il continuo studio di elevare ed annobilire quelle figure, che dovevano essere divine, quella continua e spontanea ricerca fra tipi terreni della bellezza ideale per le figure dei suoi dipinti di storia, non fecero che sviluppare sempre più la sua naturale inclinazione ad abbellire, a dare un carattere più elevato ed a rendere più espressivi i tratti dei suoi modelli, senza però alterarne le linee o l'espressione nativa.

Chi doveva anche sorprendere ed affascinare a Venezia il Van Dyck era l'Allegri, bene rappresentato nella città delle lagune.

La naturale eleganza suprema, la grazia ingenua, il tocco limpido puro, e l'armonia infinita dei toni, dolcissimi e brillanti nello stesso tempo, s'accordavano meravigliosamente col suo temperamento.

Non è raro scorgere nei lavori del ritrattista fiammingo, anche quelli ispirati da Tiziano, qualche carattere tolto a prestito da questo maestro inimitabile e sublime: ma talora è il solo Allegri che trionfa. A questa categoria appartiene la *Santa Caterina in adorazione del piccolo Gesù,* della quale opera vi è una cattiva copia a Palazzo Pitti.

La Vergine seduta guarda il Bambino, che si rallegra alla vista di Santa Caterina. Vestita riccamente, con grosse perle nell'opulenta capigliatura ricciuta, la Santa è assai bella, e con la più grande verità ne è espressa la tenera devozione.

Un gruppo di alberi frondosi serve da quinta a destra. Dietro la Santa un cielo dai toni insolitamente illuminati rischiara l'armonia generale piuttosto cupa. Il dipinto, che ispirò il lavoro del Van Dyck, è evidentemente il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* del Correggio al Louvre; le teste della Santa e della Vergine sono affatto correggesche, il colorito generale invece un poco aspro, serba un carattere piuttosto veneziano. Da Genova, dove probabilmente fu dipinto, passò nella collezione De Cornelissen a Bruxelles.[1] Una ripetizione è presso il Duca di Westminster:[2] il Il Van Dick ebbe poi a ripeterlo di nuovo in Inghilterra e questa ripetizione è ora nella collezione di W. Agar Ellis Esq.[3]

Da uno di questi due dipinti fu tratta la copia infelice di Palazzo Pitti, dove scompare una parte notevole della soavità nelle espressioni con ogni finezza di pennello.

A Venezia, la mente del Van Dyck uscì rigenerata, dallo studio di tutti questi sommi: il suo ingegno si sviluppò più in quei pochi mesi, che se avesse studiato alcuni anni in patria. Solo dopo il viaggio di Venezia il suo ingegno si può dir completo.

L'impasto più tardi si farà più fino, più madreperlato, più carezzevole allo sguardo; le carnagioni diverranno più tenere e diafane,[4] le luci più fuse, più morbide, ma l'impronta più caratteristica ed originale l'hanno certamente le produzioni, che immediatamente seguirono questo periodo di studio efficace e che sono comprese nella *maniera italiana,* che appunto comincia qui.

Negli ultimi anni, quando si andrà svolgendo il germe dal quale sarà disfatto, la sua musa diventerà più fine, più sensibile, più elegiaca; nelle delicate figure delle belle *ladies,*

[1] Smith (165) Catalogo.

[2] Percy Rendell Head (Catalogo).

[3] Smith (3) Catalogo.

[4] Vedi il ritratto di Beatrice Cusance, principessa di Cantecroix, a Windsor.

VAN DYCK - SACRA FAMIGLIA - Galleria di Vienna

(Fotografia Löwy, Vienna)

vi è qualcosa di triste, d'irreparabile. D'una delicatezza nivea, le carni hanno come dei fremiti, qualcosa di languido, di malaticcio; pare che su quelle imagini di dame pesi la fatalità del destino, e che esse stesse pur non sapendo qual rimedio opporre, da molto tempo ne siano presaghe; la sensibilità eccitata, acuita nell'artista si rifletteva sulla tela.

A sprazzi solo il genio si apre una via fra gl'impedimenti dei tormenti fisici, ed allora le sue produzioni acquistano la fragranza d'un tempo.

Il male guadagna terreno ed alcune qualità vanno impallidendo; resta sempre l'armonia delicata del tutto, ma il vigore del modellato scema sensibilmente, come scemano le forze animatrici. L'uomo è fiaccato, il male interno assorbe ormai la vitalità, e quegli ultimi deboli guizzi preludiano una prossima estinzione.

A questo doloroso periodo appartiene un ritratto di dama a Brera. [1]

Se l'avvenente figura della giovane *lady*, se il semplice ed aristocratico abbigliamento, l'espressione pensosa, l'armonia sovrana del dipinto contribuiscono a renderci interessante e caro questo lavoro del pittore d'Anversa, la mancanza di rilievo e di vigore ci avvertono che il pennello dell'artista è stanco. I piani anteriori non si elevano abbastanza sopra quelli di sfondo; il valore delle lontananze in parte manca; è un lavoro soave, ma alquanto debole.

Quale differenza dalla dama di Rembrandt, che le sta presso.

È una figura piuttosto volgare: in un volto pienotto e bianchissimo sfavillano gli occhi neri: una nuvola di vapore fulvo-dorato si è addensata sulla fronte; il petto ricco e fiorente è rinchiuso in un busto di velluto. Potente è il risalto di tutta la figura nella donna del maestro di Delft, e così volgare com'è ha il sopravvento sulla dama del Van Dyck. [2]

Come la donna di Rembrandt ed il S. Antonio, del quale abbiamo parlato, questo lavoro del Van Dyck venne a Brera da Parigi nel 1812, con una *Cena* del Rubens ed un *Sacrificio d'Abramo* del Jordaens, in cambio di cinque composizioni religiose del Boltraffio, di Marco d'Oggionno, del Moretto di Brescia e del Carpaccio, colà spedite per ordine del Governo. [3]

Anche Giorgione non poco sorprese l'allievo del Rubens a Venezia con la sua tavolozza vigorosa e rovente. Il Pordenone, i due Palma ed il Tintoretto non gli furono certo indifferenti. I Bellini, Bonifazio, Paris Bordone, il Moroni, il Moretto, Cima da Conegliano, il Bassano e gli altri Veneziani non s'impressero nella sua memoria che assai vagamente.

Infine, o perchè gli studi fatti gli sembrassero sufficienti, o perchè desiderato a Roma da alcuno che voleva esser ritratto da lui, lasciò Venezia: ma non pare che il desiderio di ritornare sulle sponde del Tevere lo premesse, perchè prese la via di Mantova; là riprodusse l'imagine del principe Ferdinando e ne ebbe in ricompensa una pesante catena d'oro, alla quale era appeso un medaglione recante l'effigie del donatore.

Al principio del 1623 lo troviamo di nuovo a Roma presso il cardinal Guido Bentivoglio, che l'ospitò nel suo palazzo per tutto il tempo ch'egli restò nella città. L'artista fiammingo riprodusse l'eminente prelato in busto ed in figura intera, e questa volta specialmente il ritratto riuscì stupendo, guadagnandosi l'ammirazione degli altri cardinali e dei principi romani, non pochi dei quali vollero essere da lui riprodotti. Così egli dipinse per i Colonna, per gli Odescalchi, per i Barberini; tra i forestieri allora residenti in Roma ritrasse lo scultore Francesco Duquesnoy, suo compatriota, e l'inglese Giorgio Gage. Per il cardinal Bentivoglio eseguì poi un Crocifisso; esso piacque tanto che il cardinal Bellarmino ne volle una ripetizione.

Questi lavori, altri ritratti ed altre composizioni religiose, largamente rimunerati, lo posero in condizione di poter sfoggiare, come da lungo tempo era suo desiderio, ricchissime vesti, gioielli sontuosi e domestici in gran numero. [4]

[1] Il piccolo nastro nero, dal quale pende la croce di diamante, c'indica che la giovane dama è già vedova.

[2] Alla debolezza del tocco si aggiunge il tipo inglese della dama, confermandoci nell'opinione che si tratta di ritratto eseguito in Inghilterra.

[3] Di questo scambio si compiacque assai il Mongeri nella sua *Arte a Milano*, poichè egli ritiene aver Milano assai guadagnato nel cambio; opinione che non è certo la mia.

[4] Bellori.

Questo non poteva a meno di destare l'invidia nei vari pittori fiamminghi, ch'erano allora in Roma, tanto più ch'egli li sfuggiva, sdegnandone la compagnia e spregiando le loro riunioni, nelle quali, dopo copiose libazioni, si abbandonavano alle più volgari trivialità. Per vendicarsene, quelli cominciarono a sprezzare i suoi lavori, a criticare la sua vita privata, accusandolo persino di abitudini depravate. [1]

Dalle classi più elevate era invece molto ricercato e tenuto in onore, e la popolazione stessa, colpita dai pregi della sua figura, dall'eleganza fine e dalla vita sontuosa, lo ammirava e soleva chiamarlo « il pittore cavalleresco »; ma, annoiato dalle perfidie dei pittori suoi compatrioti e conoscendo le loro intenzioni malevole, egli abbandonò Roma.

A Genova i fratelli De Wael, il Roos e gli altri amici lo desideravano con impazienza, ma egli stabilì di prendere la via di terra, per visitare le principali città della Toscana, dell'Emilia, Lombardia e Piemonte.

Era appunto in viaggio, quando s'incontrò per caso nella contessa d'Arundel, la moglie di Tommaso Howard, ch'egli aveva conosciuto a Londra nel 1621; anzi ne aveva riprodotta l'immagine, e questo ritratto esiste tuttavia nella collezione del conte di Clarendon.

Negli *Annali* del Casoni vediamo che nel marzo 1623 la contessa arriva a Genova dall'Inghilterra, per raggiungere a Roma il marito, ambasciatore presso la Santa Sede. Le notabilità della Repubblica genovese erano andate ad inchinarla quando s'imbarcava per Civitavecchia sopra una nave della flotta ligure, comandata da Giambattista Lomellini.

Trattenutasi alcuni mesi col marito, ora essa, a piccole tappe, se ne tornava a Londra.

Ben felice dell'incontro, la buona dama prese a colmare il Van Dyck di amabilità e cortesie e lo persuase ad unirsi a lei per visitare Milano e Torino, insistendo vivamente perchè volesse seguirla in Inghilterra; ma l'allievo del Rubens non cedette, e, ringraziandola, le disse che aveva impegnata la sua parola con gli amici di Genova. [2]

Qualcuno volle riconoscere nei rapporti che passarono fra la contessa d'Arundel ed il Van Dyck una avventura amorosa; nulla di più inverosimile. Oltre all'immensa differenza d'età, lady Howard accoppiava ad una estrema bontà e ad un amore illuminato per le belle arti un fisico poco fortunato; la figura alta, ma non ben proporzionata, la testa coronata da una gran parrucca di capelli rossi e lanosi, non era certamente fatta per sedurre.

A fior di pelle sporgevano due occhietti piccoli e pungenti senza vestigia di sopracciglia; un naso lungo, acuminato e notevolmente ricurvo le conferiva qualcosa del pappagallo.

Evidentemente favorita nel bellissimo dipinto del Rubens alla Galleria di Monaco, vediamo pur tuttavia la sua figura contrastare con quella nobile e bella di Tommaso, ch'è in piedi dietro di lei.

Il soggiorno a Torino il Van Dyck lo trascorse quasi esclusivamente nel ritrarre le persone della famiglia regnante: Carlo Emanuele I, Vittorio Amedeo I, suo figlio ed altri della famiglia furono magistralmente riprodotti dal nostro pittore, specialmente Tommaso di Carignano, quintogenito di Carlo Emanuele, che il pittore ci presenta a cavallo. Il Vesme però provò che questo ritratto fu eseguito solo nel 1635, quando Tommaso era nelle Fiandre. [3] Questi lavori valsero a crescere sempre più la fama del giovane fiammingo: e quando egli si licenziò dal Duca, questi lo regalò generosamente, dopo di che il pittore si diede premura di mantenere la promessa fatta agli amici, rientrando da Savona in Genova e tornando alla casa ospitale e cara dei Wael.

(Continua)

MARIO MENOTTI.

[1] Lettere di Cornelio De Wael a Lucas Van Uffel.

[2] MICHIELS.

[3] VESME, *Van Dyck à Turin.*

RECENSIONI

GUSTAVE GRUYER. **L'art ferrarais à l'époque des Princes d'Este.** Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. *Prix Fould.* — Paris, Librairie Plon, rue Garancière, 10, 1897.

Non è l'ultimo dei segni che attestano la simpatia conservatasi sempre fra le persone colte della nazione francese per la sorella minore, l'italiana, l'interesse che parecchi fra i suoi eruditi dimostrano per le cose attinenti all'arte del nostro paese, a quell'arte, vale a dire, che ha contribuito così potentemente a creargli un'aureola di gloria e di rinomanza, per cui si è acquistato un primato che non ha pari se non in quello dell'antica Grecia.

Accanto agli studi generali intorno all'arte italiana, quali sono quelli del direttore della Scuola di Belle Arti a Parigi, signor Eugenio Müntz, noi vediamo più di un autore francese di vaglia dedicarsi con lunga lena e con amore sia all'una, sia all'altra delle tante e svariate manifestazioni assunte dall'arte stessa nella Penisola.

È un fatto che già si è potuto avvertire, come fra le scuole pittoriche si è innalzata nel favore degli studiosi da qualche tempo quella che ebbe nascimento e sviluppo suo proprio sotto il dominio della Casa d'Este in Ferrara. Italiani, Tedeschi, Inglesi e Francesi da una serie d'anni a questa parte vi si sono dedicati con speciale predilezione, chi compulsando gli archivi e mettendone alla luce i documenti relativi, chi interrogando gli umanisti e gli storiografi nei loro scritti, chi sottoponendo ad un esame vie più attento e pratico le opere d'arte stesse nella loro sede primitiva, non meno che nelle raccolte pubbliche e private, disseminate per ogni dove, non solo nel vecchio, ma anche nel nuovo mondo. [1]

E invero non si saprebbe condannare una simile predilezione, la quale, senza invalidare il pregio di altri indirizzi, di altre scuole, riesce giustificata dalla elevatezza a cui seppe giungere l'arte nella splendida Corte di Ferrara, pel corso di un secolo massimamente, cioè dalla metà del Quattrocento sino intorno alla metà del secolo seguente. Poichè gli è principalmente in questo lasso di tempo che noi vediamo sorgere a Ferrara una serie di artisti, da Cosimo Tura ai fratelli Dossi e ad Alfonso Lombardi, in concatenamento fra loro, dotati di caratteri loro propri bene spiccati e verificanti un graduale sviluppo fra loro, non meno di quello che lo rivelano altre scuole italiane, come sarebbe, per esempio, quella di Venezia, dai suoi Vivarini e Bellini a Tiziano e al Tintoretto, quella di Verona, dal Pisanello a Paolo Veronese, la lombarda, dal Foppa al Gaudenzio e e al Lanino, e via dicendo.

Della scuola ferrarese poi vi sarebbe a dire forse che quello che le aggiunge un prestigio peculiare si è l'essersi essa trovata a contatto con le vicine di Padova e di Venezia, tanto notevoli ciascuna nel suo genere, e di averne assorbito fino a un certo punto lo spirito, non meno nell'epoca del *carattere,* specifica del Quattrocento, quanto in quella degli *affetti,* svoltasi nei tempi seguenti. Ne nacque così un'assimilazione atta a creare un organismo eminentemente gustoso, quale è quello che ci si rivela appunto nell'arte ferrarese, che trova i suoi massimi rappresentanti nella triade distinta di Cosimo Tura, Francesco Cossa ed Ercole Ro-

[1] In proposito non possiamo fare a meno di rammentare come abbia preso congedo, forse per sempre, dal mondo antico per passare nel nuovo, di là dell'Oceano, a Nuova York, un tesoretto della pittura francese, quale è la tavola dell'*Adorazione dei pastori,* che si vedeva già, sotto il nome dell'*Ortolano,* nella prima sala della Galleria Borghese, in Roma, nel palazzo in città.

berti nel primo periodo, in quella del così detto Ortolano, dei Dossi e del Garofalo nel secondo.

Il signor Gustavo Gruyer, già da anni attirato non solo da quest'arte elevata, ma benanco dall'ambiente in mezzo al quale ebbe a crescere, si era occupato a pubblicare dei lavori svariati intorno a diversi argomenti concernenti la coltura umanistica di Ferrara, rendendosi così famigliare con tutti i rami in che questa ebbe a manifestarsi e ad acquistare un complesso di nozioni tali intorno al soggetto da trovarsi in fine alla portata di riassumere tutta la larga mèsse de' suoi studi e delle sue osservazioni in una vasta opera, quale è quella che ci sta dinanzi. Questa invero non potrà essere trascurata da ora in avanti per parte di quanti desiderano approfondirsi nella cognizione dell'arte ferrarese in tutte le sue diramazioni attinenti all'architettura, alla scultura e alla pittura. E tanto più da che l'opera, divisa in due poderosi volumi in-8 grande, tiene largo conto dei risultati raggiunti mercè le erudite pubblicazioni fatte anteriormente da scrittori ed indagatori di vaglia, quali il defunto marchese Giuseppe Campori, il comm. Adolfo Venturi, il defunto senatore Morelli, il signor Fritz Hark ed altri.

Ora, per dare un'idea del ricco contenuto dell'opera del signor Gruyer, dalla quale già si potrà arguire come egli siasi compiaciuto di addentrarsi in infiniti particolari concernenti il soggetto, in modo da farne una vera monografia che ne tratta e ne esaurisce ogni lato, basterà riportare qui gli indici dei capitoli onde si compongono i due volumi:

TOMO PRIMO.

Libro primo.

Capitolo primo. — I Principi d'Este e la loro influenza sullo sviluppo della civiltà a Ferrara.

Capitolo secondo. — Particolari intorno ai santi più frequentemente rappresentati dagli artisti ferraresi (Santi Giorgio, Maurelio, Bernardino da Siena, Giovanni Tavelli da Tossignano, Santa Caterina de' Vegri, San Carlo Borromeo).

Libro secondo.

Capitolo primo. — I principali architetti occupati a Ferrara sotto i Principi d'Este. Fra questi: Ercole Grandi, Galasso Alghisi, Pirro Ligorio, Aleotti d'Argenta, ecc.).

Capitolo secondo. — Le chiese e l'ospedale di Sant'Anna (Il Duomo, Santa Maria in Vado, San Benedetto, la Certosa, Santo Spirito, San Domenico, San Giorgio, l'ospedale colla pretesa prigione del Tasso).

Capitolo terzo. — I. Palazzi a Ferrara (della Ragione, Calcagnini, Roverella, del Paradiso, dei Diamanti, Strozzi, Pio, Trotti, Schifanoia, ecc.). - II. Palazzi di delizie dei Principi di Ferrara (ora quasi distrutti). - III. I palazzi dei Principi d'Este a Venezia.

Libro terzo.

Capitolo primo. — La scultura a Ferrara.

Capitolo secondo. — La scultura in legno e l'intarsiatura.

Capitolo terzo. — L'oreficeria.

Capitolo quarto. — Le medaglie eseguite a Ferrara o rappresentanti dei personaggi di Ferrara (Vittor Pisano, Matteo de' Pasti, Antonio Marescotti, Sperandio, Giovanni Cristoforo Romano, il Caradosso, Alfonso Lombardi, Benvenuto Cellini, ecc.).

Capitolo quinto. — L'incisione delle pietre dure (Giovanni Bernardo da Castel Bolognese, gli Anichini).

NB. Il volume è composto di 720 pagine.

TOMO SECONDO.

Libro quarto.

I. *LA PITTURA.*

Capitolo primo. — Le origini della pittura a Ferrara (da Gelasio di Nicolò, Giotto e i suoi imitatori ai quattrocentisti indigeni ed esteri).

Capitolo secondo. — I fondatori della scuola ferrarese (Galasso, Cristofano, Tura, Baldassare Estense, Cossa, Stefano da Ferrara).

Capitolo terzo. — La scuola ferrarese definitivamente costituita. — I. Pittori ferraresi o stranieri poco conosciuti e pittori celebri stranieri che operarono in Ferrara (fra questi ultimi: Giovanni Bellini, Mantegna, Francesco Francia, Boccaccino, Ambrogio de Predis, Leonardo da Vinci). - II. Ercole Roberti. - III. Francesco Bianchi Ferrari. - IV. Domenico Panetti. - V. Lorenzo Costa. - VI. Ercole Grandi di Giulio Cesare. - VII. Michele Coltellini. - VIII. Pellegrino da Modena. — IX. Lodovico Mazzolino.

Capitolo quarto. — La pittura a Ferrara durante la prima metà del decimosesto secolo. — I. Giovanni Lutero e Battista Lutero, soprannominati i Dossi. - II. Benvenuto Tisi da Garofalo. - III. Giovanni Battista Benvenuti. - IV. Girolamo da Carpi. - V. Benedetto Coda. - VI. Francesco e

Bernardino Zaganelli. - VII. Girolamo Marchesi da Cotignola. - VIII. Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo.

Capitolo quinto. La scuola dei Dossi (fra questi: il Filippi e il Mazzuoli detto il Bastaruolo).

Capitolo sesto. — Gli ultimi pittori del secolo decimosesto a Ferrara (Bastianino, Scarsellino, Bononi).

II. *LA MINIATURA.*

Libro quinto.

Capitolo primo. — L'arazzeria.

Capitolo secondo. — I cuoi alla foggia di Cordova.

Capitolo terzo. — Le ceramiche smaltate, ossia la maiolica e la porcellana.

Capitolo quarto. — I libri a incisioni in legno stampati a Ferrara.

APPENDICE.

Descrizione particolareggiata delle pitture del palazzo di Schifanoia. - Indicazione di alcuni libri conservati nella Biblioteca Estense a Modena e non menzionati nei capitoli relativi alla miniatura.

NB. Il volume è composto di 676 pagine.

G. F.

JULIUS VON SCHLOSSER, **Die ältesten Medaillen und die Antike.** (Estratto dal vol. XVIII del *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*). — Vienna, 1897, 47 pag. in-4, con 3 tavole eliotipiche e 27 incisioni nel testo.

Il chiaro autore, ben noto a chi segue con interesse le indagini circa la storia dell'arte italiana per parecchie memorie pubblicate nei volumi anteriori dell'*Annuario dei musei imperiali* di Vienna, di cui si rese conto anche nell'*Archivio* (anno 1896, pag. 154 e segg., pag. 401 e segg. e pag. 479 e segg.), e la cui erudizione soda e l'acume critico gli fruttarono di recente il posto di direttore della parte spettante all'arte moderna di quei musei, nel presente suo studio prende ad indagare l'origine delle più antiche medaglie italiane e la loro relazione alle produzioni analoghe dei Romani.

Le più antiche medaglie italiane sono le due fatte coniare (non fondere!) da Francesco Carrara Novello coll'effigie sua e quella di suo padre Francesco I, per ricordare la ricuperazione della città di Padova per lui avvenuta il 19 giugno 1390. Da molti conoscenti in materia queste medaglie, però, si credevano restituzioni fatte nel cinquecento, finchè una fortunata scoperta fatta, pochi anni or sono, da Giulio Guiffrey, mise fuori di dubbio la loro autenticità, avendo egli trovato negli inventari delle cose d'arte possedute dal duca di Berry, che erano stati composti negli anni 1401, 1414 e 1416, registrata una delle medaglie in discorso con parole che escludono ogni dubbio circa la loro identificazione. Già il Guiffrey, e innanzi lui il dottor Friedländer di Berlino, che pel primo si era occupato delle medaglie in questione, avevano accennato all'imitazione delle effigie d'imperatori romani nei profili dei Carrara, ritratti sul lato di davanti. Ora lo Schlosser dimostra coll'addurre gli esempi in proposito, e col recarne riproduzioni eliotipiche, che esse anche materialmente, e quanto riguarda la loro forma, ecc., siano imitazioni di sesterzi imperiali, specialmente quella di Francesco Novello l'imitazione di un sesterzio di Vitellio, senza escludere perciò l'impronta di un forte individualismo che l'artefice seppe dar loro, elevandole così a opere d'arte d'alto livello, se si guardi all'epoca della loro origine. Sicchè ormai è messo fuor di dubbio che la medaglia più antica nel senso moderno coincide anche coll'imitazione più antica di una moneta romana.

Per chiarire la questione dell'autore delle medaglie carraresi, lo Schlosser addita all'analogia ch'esse mostrano con certi prodotti di simil genere ascrivibili a membri della famiglia dei Sesto, che secondo la testimonianza dei documenti quasi per un secolo tennero il posto dei coniatori e « intajadori » alla zecca di San Marco a Venezia, e nello stesso tempo godevano di gran fama come orefici. Sono essi tre pezzi a guisa di medaglie coniate, a quanto pare, come pezzi a saggio d'incisori di conî; due portano l'effigie dell'imperatore Galba, copiata esattamente da sue monete, e sono segnati coi nomi di Lorenzo e Marco Sesto e datati 1393; mentre il terzo, segnato Alessandro Sesto e datato 1417, reca il ritratto di un eroe giovanile, in cui si ha voluto riconoscere Alessandro Magno, ma che lo Schlosser crederebbe piuttosto essere copiato da un tetradracmo di Antioco V di Siria. Il lato di dietro di quest'ultimo pezzo reca una riproduzione libera di una rappresentazione usata molto nell'arte antica, v. a. d. del ratto di Proserpina, mischiata con certi tratti dell'iconografia del medio evo. E un simile sincretismo, ossia miscuglio di idee antiche e medioevali, si ritrova anche su altri pezzi, che paiono essere in stretta connessione coll'attività dei Sesto. Sono questi una serie di tessere coniate, di destinazione sconosciuta, di cui la più ricca raccolta si trova nel Museo civico di Padova, e

che — dietro la testimonianza del leone di San Marco, raffigurato in parecchi — provengono da Venezia. Descrivendoli pezzo per pezzo, il nostro autore conclude che anche i coniatori di queste tessere formalmente si siano istruiti sull'arte antica, per quanto brutte siano singole delle loro produzioni, fatte manifestamente alla dozzina; che pure l'affinità stilistica fra esse e le opere sopraccennate dei Sesto sia manifesta; che, infine, la scritta delle iscrizioni è quasi identica su le une e le altre. Sicchè, considerando che tutte queste tessere siano coniate, dunque uscite da una zecca, si potrà appena dubitare esserne stati autori i Sesto, ed aver essi insieme coi loro garzoni ed aiutanti lavoratele all'ingrosso. Anzi il nostro autore fa un passo più oltre: osservando la grande affinità fra le medaglie dei Carrara dall'una parte, e fra i saggi di conî e le tessere dei Sesto dall'altra, che ambedue sono prodotti dei conî d'una zecca, che ambedue tradiscono la stessa ispirazione per l'arte antica, mostrano lo stesso ritratto imperiale imitato da monete antiche, inoltre la stessa scrittura di lettere gotiche; egli emette l'ipotesi che le medaglie dei Carrara siano lavori degli stessi Sesto — forse di quel Marco che datò la sua medaglia di Galba dall'anno 1393. Infatti, quest'ultimo, come l'analogo pezzo di Lorenzo Sesto, paiono quasi essere studi per le medaglie dei Carrara, che, come lo richiedevano le loro dimensioni più grandi e l'occasione straordinaria della loro origine, tradiscono però un molto maggiore sforzo artistico e più curata esecuzione delle prime.

Avendo così l'autore trattato nella prima parte del suo studio le medaglie *coniate* della fine del trecento, che per così dire rimasero un episodio della storia dell'arte senza evoluzione ulteriore, egli nella seconda parte della sua memoria si volge alla moderna medaglia *fusa,* di maggior dimensione di quelle, come in Italia essa per primo venne introdotta dal Pisanello, — una produzione artistica affatto nuova, un'opera d'arte scultoria che non ha più nessun nesso coi prodotti coniati della zecca. Mentre finora il Pisanello si credette il primo autore di siffatti lavori, gli ultimi anni ci hanno svelato opere analoghe, in quanto riguarda il carattere tecnico, il materiale, la forma e grandezza, il loro scopo, ecc., di data anteriore a quelle del grande artista veronese. Sono queste due medaglie, l'una coll'effigie di Costantino Magno a cavallo (e sul lato di dietro con una rappresentazione della fonte della vita), l'altra col ritratto in busto dell'imperatore Eracleo (e sul rovescio con una scena che ha attinenza al ritrovamento della vera croce), di cui diversi esemplari si conoscevano da lungo tempo nelle collezioni pubbliche, che anche anteriormente avevano già formato il soggetto di erudite dissertazioni dalla parte di scienziati di rinomanza, come Giusto Lipsio, Ottaviano Strada, Cuspiniano, Giuseppe Scaligero, il Ducange ed altri, ma che non acquistarono un'importanza storica straordinaria che supera di molto il loro merito artistico se non quando si scoprì la data della loro origine.

Era lo stesso Giulio Guiffrey che nei sopramenzionati inventari delle raccolte del duca di Berry trovò pochi anni fa una descrizione minuta da escludere ogni dubbio d'identificazione delle due medaglie in questione, colla notizia che furono dal duca acquistate nel 1402. Esse dunque ebbero origine prima di questo termine, probabilmente già sullo scorcio del trecento, allo stesso tempo quando anche vennero coniate le medaglie dei Carrara. All'infuori delle due medaglie di Costantino ed Eracleo, gl'inventari del duca di Berry ne enumerano ancora tre altre coll'effigie di Giulio Cesare, Ottaviano Augusto e di Tiberio, che secondo la loro descrizione particolareggiatissima si svelano come imitazioni di antiche monete auree romane, anzi come le più antiche contraffazioni di originali di questa sorta, eseguite coll'intenzione di truffare l'acquistatore di esse. Che le due medaglie di Costantino ed Eracleo siano lavoro di una stessa mano, ciò si deduce manifestamente dal loro carattere stilistico e tecnico. In quanto al loro autore, lo Schlosser respinge le opinioni di chi finora si occupò della questione, e lo credettero gli uni italiano del trecento, gli altri bizantino, altri ancora tedesco della stessa epoca. Invece egli prova con criteri desunti dal loro stile il possedere esse tutte le caratteristiche spiccanti dell'arte fiamminga-borgognona, precorritrice dell'arte fiamminga dei fratelli Van Eyck, che fino dalla seconda metà del trecento dominò tutta la parte occidentale di Europa fin oltre il Reno e i Pirenei. Nella schiera degli artefici fiamminghi dunque sarebbe a cercare anche l'autore delle nostre due medaglie, probabilmente orefice di professione. Che esse, poi, erano divulgate dall'epoca del quattrocento nell'alta Italia, ciò viene dimostrato dal trovarsi esse copiate abbastanza liberamente, ma non però in modo da poter negare il nesso che corre fra loro, in due dei rilievi con cui i Mantegazza dal 1474 in poi ornarono la base della facciata della Certosa di Pavia.

E che anche nel secolo seguente erano conosciute si deduce da una incisione in rame attribuita falsamente a Marcantonio, che con alterazioni alquanto arbitrarie riproduce il rovescio della medaglia di Costantino.

Ed esiste pure una prova indiretta per l'essere state divulgate le nostre medaglie sul principio del quattrocento nella Lombardia, nel nesso che corre fra loro e la più vecchia delle medaglie del Pisanello: quella dell'imperatore Giovanni VIII Paleologo, eseguita nel 1438 a Ferrara. La circostanza che l'esecuzione delle opere di questo genere si concentra agli ultimi dieci o dodici anni della vita dell'artefice fa supporre che l'impulso per esse gli sia venuto di repente, quando era già un maestro fatto e ricercato. E non pare temerario di cercare quest'impulso nelle nostre medaglie. La dimensione di ambedue è presso a poco eguale. Similmente eguale è la tecnica adottata: ambedue sono fuse, non coniate, come erano le medaglie antiche e quelle dei Carrara. Eguale poi è in ambedue l'accurata modellazione, specialmente del corpo del cavallo, e in generale l'esecuzione esatta. L'iscrizione greca delle medaglie fiamminghe e il miscuglio di leggende latine e greche, come si ravvisa sulla medaglia di Eracleo, ricorre in simile guisa anche sulla prima medaglia del Pisanello, e anche il motivo di rappresentare l'imperatore bizantino a cavallo pare ispirito dall'analoga raffigurazione di Costantino, la quale, da parte sua, sembra esser tolta non da monete antiche, ma piuttosto dai sigilli medioevali. E similmente pare certo che il grande artista veronese abbia preso le medaglie fiamminghe per opere antiche, come anche gli eruditi del cinquecento le credettero di origine antica, — e, adottandole come punto di partenza per le sue produzioni simili, abbia creduto di risuscitare un'usanza degli antichi col ritrarre sulle sue medaglie i principi de' suoi tempi, — è vero nello stile della sua arte realistica, e adoperando motivi antichi soltanto qua e là nelle composizioni dei rovesci.

Nella terza parte del suo lavoro lo Schlosser tratta dell'influenza dell'arte e della letteratura dell'antichità romana su quelle del medio evo, tema svolto già parecchie volte da autori competentissimi, come lo Springer, il Müntz e il Friedländer, ma che il nostro scrittore riesce nondimeno ad illustrare con nuovi interessanti appunti. Ci duole di non poter seguirlo, per mancanza di spazio, passo a passo, nelle sue investigazioni, e di dover contentarci col darne soltanto qualche breve cenno. Dopo aver toccato della divisione dell'arte e della cultura occidentale e orientale, che definitivamente non si verificò se non dal secolo IX in poi, egli accenna ai tentativi di Carlo Magno di avvicinarsi di nuovo alla cultura antica, corredando i suoi svolgimenti con appositi esempi (come sarebbe la traslocazione della statua di re Teodorico da Ravenna ad Aquisgrana, l'imitazione dei tipi monetari romani nelle proprie monete, ecc.). Adduce poi esempi del nesso dell'architettura romana nella parte meridionale di Francia con quella indigena gallo-romana, dell'influenza che l'antichità esercitò perfino sul modo di vedere di un artista di stampa affatto gotica, com'era il rinomato architetto Villard d'Honnecourt, per estendersi in seguito più particolareggiatamente sull'influsso ch'essa ebbe sull'animo e sul gusto del più grande dilettante e raccoglitore del trecento in Francia, il duca Giovanni di Berry. Questi nella sua biblioteca non aveva soltanto numerose traduzioni degli autori classici, ma anche « un grant livre ancien, escript en grec », come registra lo scrittore dell'inventario, il quale di certo non era capace di leggere il titolo greco. Possedeva di più un ricco tesoro di gemme e monete antiche, e due (o tre) tazze di lavoro greco, di argento deaurato colla rappresentazione in rilievo di Bellerofonte colla chimera, qualificato dall'ignoranza di chi compilò l'inventario per « Costantino su un cavallo alato, ai cui piedi un leone dormiente, con iscrizione greca attorno ». Delle contraffazioni di monete imperiali romane, che si trovarono nella raccolta ducale, si fece già cenno più sopra. Simili contraffazioni erano pure due coppe d'oro guarnite di gioielli e di ritratti di eroi romani, lavorati a balzo, con attorno iscrizioni latine, la cui inintelligibilità tradisce la mano del falsario. Anche la rappresentazione di Costantino a cavallo sull'una delle medaglie di cui abbiamo trattato più sopra, risale certamente all'essersi il suo artefice ricordato di quel « caballus Constantini », con la quale denominazione già i *Mirabilia Romae* distinguono la statua equestre di Marco Aurelio. Ed è interessante che già dai primi secoli del medio evo la figura di Costantino a cavallo venne spesso collocata sulle facciate delle chiese nelle provincie meridionali di Francia, sicchè con questo si spiega anche quello sproposito sopramenzionato, con cui nell'inventario Bellerofonte viene confuso coll'imperatore dell'Oriente. Infine è noto come Paolo di Limburgo, uno dei più rinomati pittori di quei tempi, in una miniatura del suo libro di preghiere, eseguito ap-

punto pel duca di Berry, prese per modello di Adamo tentato da Eva la statua di un Persiano, proveniente da una delle repliche del noto gruppo consacrato dal re Attalo sull'acropoli d'Atene, statua che ora si conserva nel museo di Aix.

Ben diversa è l'influenza dell'antichità sul suolo italiano, dove quest'ultima è proprio nazionale. Una delle più antiche manifestazioni di essa ci venne rivelata, non ha guari, dallo Schneider in quei cofanetti d'avorio ornati di scene mitologiche, e in alcuni bassorilievi di marmo in San Marco di Venezia e a Torcello, riproducenti, fino dal secolo x — è vero di maniera che palesa l'assoluta ignoranza degli artefici in quanto al genio artistico e al senso materiale — originali greci, che allora dovevano trovarsi nelle botteghe degli scultori ed altri artisti. È noto, poi, come nell'imaginazione del popolo dei pagani divennero santi cristiani; come monumenti cristiani furono foggiati di origine pagana, e viceversa; come statue antiche divennero i palladî di città, custodite anche nei secoli cristiani con gelosa superstizione; come la memoria di uomini illustri dell'antichità romana si celebrò nei luoghi dove ebbero i natali, e come essi divennero addirittura i padroni profani delle relative città.

Ma accanto a questo concetto popolare, per così dire, che il medio evo si era formato dell'antichità, si fa sentire vie più dal secolo XIII in poi quel movimento verso l'antichità pura nella letteratura e nell'arte, che in seguito sbocca nell'umanesimo ed ha un'importanza straordinaria per l'Italia, giacchè significa l'unificazione spirituale della nazione. Fatta astrazione del fantastico ristabilimento della repubblica romana per Arnaldo da Brescia, e due secoli dopo per Cola di Rienzo, sul campo dell'arte abbiamo come manifestazioni di quello spirito l'attività dei Cosmati; abbiamo nei musaici dell'absida di Santa Maria Maggiore la riproduzione di anteriori opere di questo genere colla raffigurazione affatto antica di Eroti e del fiume Giordano; abbiamo nell'Italia meridionale i tentativi di Federigo II per la ristaurazione dell'arte antica nelle augustali (monete auree coll'effigie dell'imperatore), nelle sculture con cui fece ornare il portone del ponte di Capua (oggi nel museo di questa città); abbiamo in Toscana l'arte di Niccolò Pisano, e quel gruppo di edifici al cui stile, per cagione del suo nesso coll'antichità romana, si affibbiò il nome di « Protorinascimento ». Anche più serio, più intenso si manifesta il corrente verso l'antichità nell'Italia settentrionale. La conoscenza della lingua greca, in seguito delle relazioni di Venezia coll'Oriente, era più divulgata che in altre parti dell'Italia. Qui troviamo pure i più antichi dilettanti e raccoglitori di opere d'arte antiche, come il Trevisano Oliviero Forzetta (1335), il doge Marino Faliero (1351), i padovani Lombardo della Seta (1375), e Giovanni Dondi dall'Orologio (1375). Ed anche sul campo dell'arte si estende l'entusiasmo per l'antichità. Abbiamo veduto come i Carrara, che primi fra i principi dell'Italia sventolarono la bandiera dell'antichità, in medaglie si fanno celebrare a guisa di imperatori romani, e sappiamo che nel loro palazzo avevano fatto dipingere le gesta dei Romani. Similmente gli Scaligeri a Verona ornarono la loro residenza con medaglioni di uomini illustri, in cui, dopo quanto sappiamo di analoghe serie di opere d'arte, è lecito di congetturare imitazioni di medaglioni romani.

E a queste tradizioni l'Italia settentrionale rimase fedele anche nel secolo seguente: Squarcione andò in Grecia per procurarsi disegni e modelli da mettere alla disposizione dei numerosi suoi discepoli; ed infatti è il più grande fra loro, Andrea Mantegna, che il primo introdusse l'antichità, in maniera dominante, nell'arte del rinascimento, finchè poi nel cinquecento il Cavino e suoi compagni dall'invenzione libera di medaglie antiche arrivano alla loro contraffazione scrupolosissima, da ingannare i più versati conoscitori.

C. de Fabriczy.

Diego Sant'Ambrogio. **Un disperso monumento pavese del 1522 nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso.** Milano, 1897. (Estratto dall'*Archivio storico lombardo,* 1897, fasc. IV).

Il chiaro autore, nel monumento sepolcrale del conte Mercurio Bua, capitano degli Stradiotti ai servizi della repubblica veneta nei primi decenni del Cinquecento, che esiste in una cappella della suindicata chiesa, ha riconosciuto gli avanzi, ossia parti costituenti di un monumento che era da erigersi, in una delle chiese di Pavia, a Franchino Gaffurio, celebre musicista e professore di musica dell'Ateneo pavese, morto nel 1522 a Milano, dove negli ultimi anni della sua vita era stato, come ecclesiastico, rettore della chiesa di San Marcellino. Il monumento in discorso dagli eruditi trevisani, dal Federici al Zandomeneghi, fu creduto opera di Tullio Lombardo, eseguita espressamente per commissione del Bua. Solo in questi ultimi tempi il carattere delle sculture di cui essa si compone, e

un periodo dell'epigrafe apposta all'urna funebre, che dichiara essere il monumento dello stesso conte Bua stato apportato a Treviso come spoglia di guerra da Pavia, mise gli studiosi dell'arte trevigiana, i dottori Bampo, Biscaro e Frizzoni, sulla giusta traccia, in quanto all'origine e l'autore dell'opera, ravvisandovi essi manifesto lo stile artistico di Agostino Busti, detto il Bambaja, senza però spingere più a fondo le loro indagini.

Dietro queste prime indicazioni il dott. Sant'Ambrogio, col sussidio di minute notizie raccolte intorno al conte Bua ed agli avvenimenti a cui prese parte in Pavia negli anni dal 1525 al 1528, e con argomentazioni ipotetiche, fu condotto a stabilire che il personaggio cui doveva esser destinato originariamente quel sarcofago, e che altro non poteva essere, dalla natura del soggetto dei bassorilievi collocativi, se non un celebrato musicista, fosse appunto il Gaffurio, e che, venendo chiarito con ciò come di sì cospicuo mausoleo a personaggio illustre potesse venir incaricato il Busti, allora all'apogeo della sua fama, riesciva facilmente spiegabile come quell'opera d'arte dal Bua fosse stata asportata come spoglia di guerra, tanto più giacchè, quando ciò avvenne, non fu ancora in ogni sua parte ultimata (come appare ancor oggi), e nemmeno collocata sul posto che le si era destinato, probabilmente nel Duomo di Pavia. Per quel che concerne l'attribuzione al Busti, più d'ogni altra cosa può valere il raffronto fra le opere autentiche dell'artista e i tre bassorilievi e le sette statue, di cui è composto il mausoleo Bua. Consta esso, cioè, di un sarcofago affisso al muro, con poca sporgenza da esso, e decorato di tre bassorilievi, fiancheggiato di due putini accoccolati, rozzamente scolpiti, tenendo fiaccole nelle mani; sopra di esso sono disposte in nicchie, formando un mezzo cerchio, cinque statue dell'altezza di circa m. 0.70, di mediocre fattura e riccamente drappeggiate tutte, raffiguranti la Giustizia, la Carità, la Temperanza, la Forza e la Prudenza. Sotto il rispetto artistico i bassorilievi superano di gran lunga le altre parti del monumento: in essi la finitezza del lavoro è tale da far giudicare che il loro autore li abbia terminati affatto, ciò che rimane in dubbio invece per le statue. Nel bassorilievo di mezzo si scorge il Gaffurio sul letto di morte circondato da medici e da diverse altre persone, in atto di portargli conforto, mentre Apollo che tiene nella sinistra un violino, simbolo dell'arte musicale, sorregge colla destra affettuosamente la sinistra del morente. Sul bassorilievo del lato destro sono raffigurate le onoranze rese al defunto, che giace su un lettuccio d'onore, in presenza di numeroso corteo, fra cui emergono tre figure femminili tenenti spiegato un cartello senz'alcuna iscrizione, e in cui si ravviserebbero le Parche o le Grazie. Sul bassorilievo di sinistra, infine, il più pregevole pel numero delle figurine sbozzate di pieno tondo, e per la perizia dello scalpello che vi si manifesta, si vede il Gaffurio, seduto su un trono, circondato da numerose persone, fra cui tre Virtù, ai cui piedi stanno accoccolati sugli scalini del trono un mucchio di puttini, mentre sul lato destro della composizione una megera dal vizzo seno e dalle mani stringenti serpi sta spingendo verso l'Orco, facilmente riconoscibile dal Cerbero che ne custodisce l'adito, un rozzo Marsia ignudo, che tiene abbrancati nelle mani due bambini, e in alto si vede un vecchio dalle orecchie asinine seduto in una specie di nicchia o caverna, intorno a cui svolazzano due putti suonando nella tromba della fama. Il Sant'Ambrogio è riuscito a spiegare, in modo molto spiritoso, nel soggetto di quest'allegoria alquanto stentata la raffigurazione del trionfo del Gaffurio sul suo rivale della scuola musicale di Bologna, Giovanni Spatario (raffigurato sotto le sembianze di Marsia) e sul maestro e difensore di quest'ultimo, lo spagnuolo Bart. Ramis de Percira (personificato come il re Mida). I putti sarebbero i molti e felici parti letterari del Gaffurio, di cui alcuni dando fiato alle trombe della fama portano la gloria sua verso i cieli, mentre le opere del Marsia-Spatario, simbolizzati nei putti ch'egli tiene nelle braccia, vengono ingoiate dall'oblivione dell'Orco.

Circa l'epoca dell'esportazione, come preda di guerra, del sarcofago del Gaffurio da Pavia, il nostro autore dopo accurate indagini si fermò all'anno 1527, quando la città fu saccheggiata dalle truppe venete e francesi. Finora, invece, non è riuscito di trovare nelle fonti sincrone alcuna notizia intorno all'ordinazione almeno se non all'apprestamento in Pavia di una sepoltura o cenotafio al dotto professore di quell'Università, per quanto molti siano gli autori che ne scrissero, e egli abbia avuto grande celebrità.

C. DE F.

Per i lavori pubblicati nell'ARCHIVIO STORICO DELL'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

DOMENICO GNOLI, *Direttore responsabile*

ROMA - Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via di Porta Salaria, 23-A.

VITTORE CARPACCIO

I.

La Scuola degli Albanesi in Venezia.

In sul finire della Repubblica veneta si commettevano certe irregolarità dai preposti delle chiese, de' conventi e delle scuole, i quali permettendosi di vendere arbitrariamente e di soppiatto dei celebri quadri affidati alla loro custodia, li sostituivano poscia con copie.

A porre un freno a tali scandali, il Consiglio dei X emanava un decreto in data del 12 luglio 1773,[1] col quale creava degl' ispettori e dava loro l' incarico di visitare tutte le chiese, tutti i conventi e le scuole della Repubblica e di compilare un elenco dei più importanti dipinti ivi conservati. Tali elenchi, con una determinata formula, dovevano venire firmati dai preposti di ogni singolo luogo colla dichiarazione espressa di averli soltanto in « consegna » e di essere responsabili della loro conservazione.

Antonio Maria Zanetti, il rinomato storico dell' arte, fu uno dei due ispettori per la città di Venezia, ed egli compilò un elenco di tutti i più distinti quadri esistenti nelle chiese, nei monasteri e nelle scuole di Venezia, diviso per sestieri e firmato dai preposti d'allora. Questo libro ebbe a subire singolari vicende. Nel primo Regno italico fu asportato alla Braidense a Milano, passava indi sotto la dominazione austriaca a Vienna, per la qual cosa Agostino Sagredo[2] se ne lamentava aspramente, e solo nell'anno 1869 veniva restituito a Venezia, ed ora si trova conservato nell'archivio di Stato fra i codici *olim* Brera, n. 93.

Durante questo lavoro morì lo Zanetti, e fra le « Riferte »[3] del suo successore G. B. Mengardi, che vanno dal 1779 al 1795, troviamo al 1° giugno 1784 le seguenti notizie: « Ho scoperti nella scuola dei Pistori a San Maurizio sei quadri eccellenti di Vittor Carpaccio ben degni di essere posti in catalogo, ed esser consegnati a chi spetta per la loro conservazione ».

E propriamente all' ultima pagina del suddetto libro di Antonio Maria Zanetti pel sestiere di San Marco li troviamo messi in nota come segue:

« Nella scuola di Santa Maria e San Gallo degli Albanesi a San Maurizio dell'arte dei Pistori.

« Esistono in essa scuola sei quadretti di Carpaccio e tutti a parte sinistra.

« Il primo rappresenta la nascita di Maria V.

[1] Archivio di Stato in Venezia. Inquisitori di Stato. Quadri, ispezione. Busta 909.

[2] *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia,* 1854.

[3] Inquisitori di Stato. Quadri, ispezione. Busta 909.

« Il secondo rappresenta la presentazione di Maria nel Tempio.

« Il terzo rappresenta il sposalizio di Maria con San Giuseppe.

« Il quarto rappresenta l'annunciazione di Maria. Evvi scritto nel tramine di questo quarto quadro: *In tempo de Zuane de Nicolò Zimador e soi compagni MCCCCCIIII del mese d'April.*

« Il quinto rappresenta la visitazione di Maria a Santa Elisabetta.

« Il sesto rappresenta la morte di Maria, o, come dicono altri, quella di Sant'Anna.

« A 29 agosto 1784.

« Ricevuta come nell'originale del fu Zanetti inspettore, fatta dal signor Nicolò Colotti guardian della scuola ».

Fra le « Riferte »[1] del successore di Mengardi, il pittore Francesco Maggiotto, figlio del noto Domenico, troviamo sotto la data del 18 ottobre 1796 le seguenti notizie:

« Nella scuola di Santa Maria e San Gallo a San Maurizio vi sono dei quadri del Carpaccio, in disordine e pregiudicati ».

Il Sansovino ed il Boschini nelle sue « Ricche miniere » e con loro anche Anton Maria Zanetti, naturalmente non ne parlano; all'incontro la « Cronaca veneta sacra e profana », Venezia, MDCCXXXVI, a pag. 250 (copiando dal Coronelli, « Guida del forestiere per la città di Venezia ») dice:

« L'Altar della B. V. e di San Gallo in pittura antica è degli Albanesi o Epiroti, la confraternita de' quali è delle più antiche, imperocchè ebbe origine in questa Chiesa fin avanti il tempo di San Lorenzo Giustiniani, ultimo Vescovo di Castello e primo Patriarca di Venezia l'anno 1448...

« Fuori della porta ch'è in fondo della Chiesa, s'erge contigua la Scuola degli accennati Albanesi che pur merita d'esser veduta per le varie pitture di mano antica, che anzi anche in alto sovra l'ingresso si vede scolpiti in sasso a basso rilievo la Città di Scutari, capitale dell'Albania colle memorie degli Assedj di lei, l'uno dell'anno 1474 e l'altro del 1478 che dopo la morte del valoroso Scanderbech cadde in mano de' Turchi ».

Il « Forestiere illuminato », che in molte parti è una ristampa della suddetta cronaca, ripete, parola per parola, anche nell'ultima edizione del 1806, la suddetta notizia relativa alla scuola degli Albanesi.

Come vediamo dal decreto 5 settembre 1780[2] pubblicato dal Tassini nelle sue « Curiosità veneziane », venne soppressa la scuola del Sovvegno dei lavoranti pistori nella chiesa di San Matteo di Rialto ed assegnata loro la già chiusa scuola degli Albanesi a San Maurizio.

D'allora in poi la scuola degli Albanesi si chiamò scuola de' Pistori, ed alla soppressione delle scuole, dopo la caduta della Repubblica, essa subì la sorte comune.

Nell'importante documento:[3] « Elenco degli oggetti di belle arti scelti a disposizione di Sua Altezza Imperiale Eugenio Napoleone, Vice Re d'Italia, Principe di Venezia, per commissione dell'Intendenza generale de' beni della Corona dal Delegato Pietro Edwards fin dal dì 22 marzo 1808 » troviamo scritto:

« Consegna 28 detto (gennaio 1808) scuola de' Pistori.

« 49, Vettor Carpaccio.

*La nascita di Maria V., in tela, 3.9 e 3.11. I Classe.

*La dedicazione di M. V. al tempio, in tela, 3.9 : 4.1. I Classe.

*L'annunciazione di Maria Vergine, in tela, 3.9 : 4. I Classe.

*La visitazione di Santa Maria Elisabetta, in tela, 3.9 : 4.1. I Classe.

*Lo sposalizio di Maria Vergine, in tela, 3.9: 4.1. I Classe.

« Benedetto Diana. *La morte di Maria Vergine, in tela, 3.9 : 3.10. I Classe.

[1] Inquisitori di Stato. Busta 909. Riferte Maggiotto. 1796-1797.

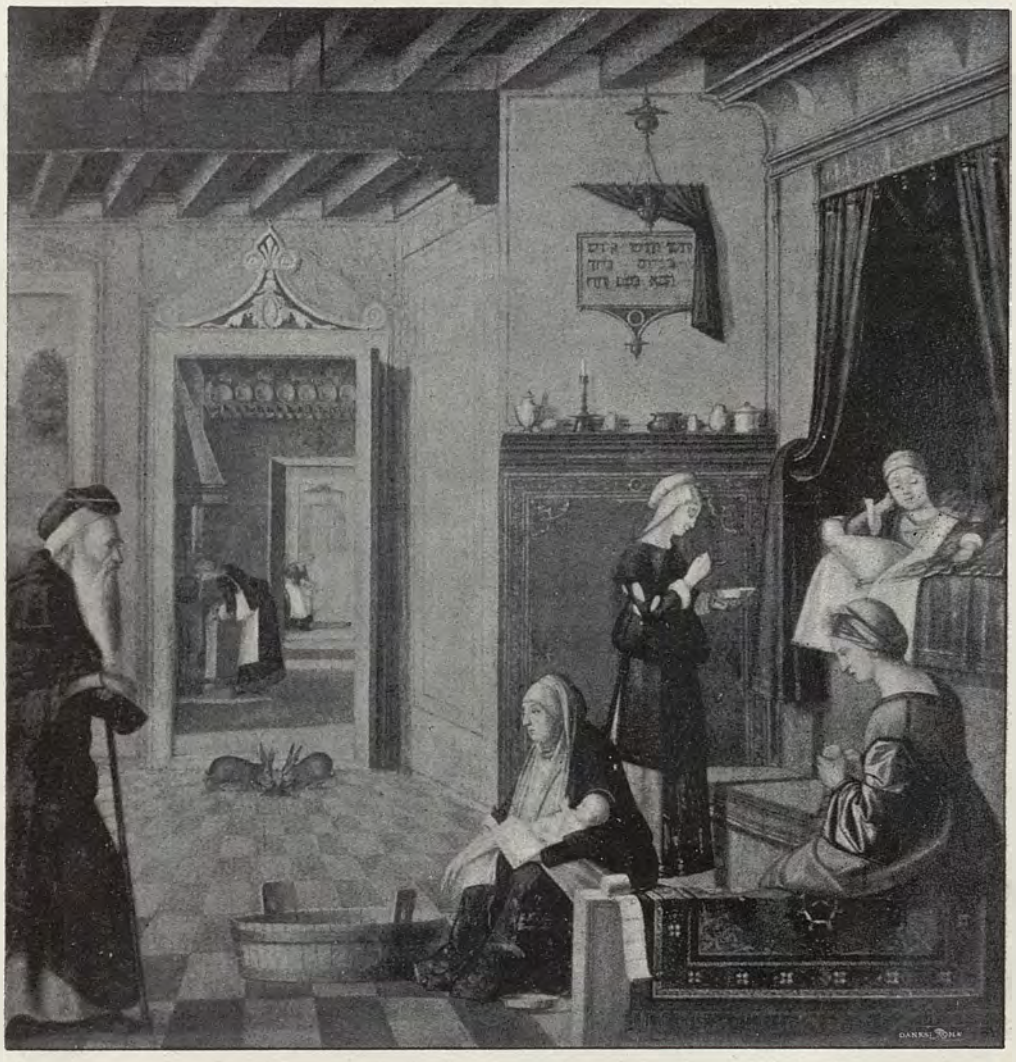
[2] Archivio di Stato. Provveditori alle Biave. Busta 26. Decreti 1780-27, II, pag. 488.

[3] Archivio di Stato. Direzione generale del demanio, ufficio ecomato. Edwards. Quadri, elenchi ed inventari.

« Sono di questa provenienza in I Classe, 6 arenunciati al Demanio 43 (Classe 2ª e 3ª). — Spiegazione dei segni: Li pezzi segnati coll'asterisco * appartengono alla storia dell'arte sino allo stile di Giorgione. Le misure sono in piedi veneziani: un piede = 12 oncie = 34.76 cent.

« I Classe di merito, III e IV pochissimo merito — più infima abiezione ».

Quindi si trovavano nella Scuola de' Pistori, 6 quadri buoni e 43 mediocri ed infimi.



LA NASCITA DELLA VERGINE, DI V. CARPACCIO

(Fotografia Taramelli, Bergamo)

Eugenio Beauharnais dà principio alla grande Pinacoteca di Brera, domanda quadri dai depositi di Venezia, e segue la prima spedizione di Pietro Edwards in Milano.[1]

« Specifica II. Pitture estratte dalla raccolta e spedite in più volte a Milano nel 1808, giusta gli ordini di S. A. I. Principe e Vice Re trasmesse da S. E. il signor Intendente generale dei beni della Corona.

« Scuola dei Pistori: Vittor Carpaccio: la dedicazione di Maria Vergine al Tempio, in tela.

[1] Archivio di Stato. Direz. demanio, ufficio economato. Edwards, Busta 22, 1808.

« Lo sposalizio di Maria Vergine, in tela ».

Più tardi troviamo: [1]

« Osservazione sopra li quadri che si devono spedire alla Intendenza generale dei beni della Corona dal Delegato Edwards in ordine a commissione di S. E. l'Intendente generale, 28 gennaio 1811.

« Elenco primo: Vettore Carpaccio. La nascita di Maria Vergine, in tela ».

Una annotazione di natura privata dell'Edwards dice: « Pare una delle sue opere sul

LA DEDICAZIONE DELLA VERGINE AL TEMPIO, DI V. CARPACCIO

(Fotografia Anderson)

finire del 1400, ma è delle più deboli. Ha sofferto qualche guasto, non però nei siti di maggior importanza ».

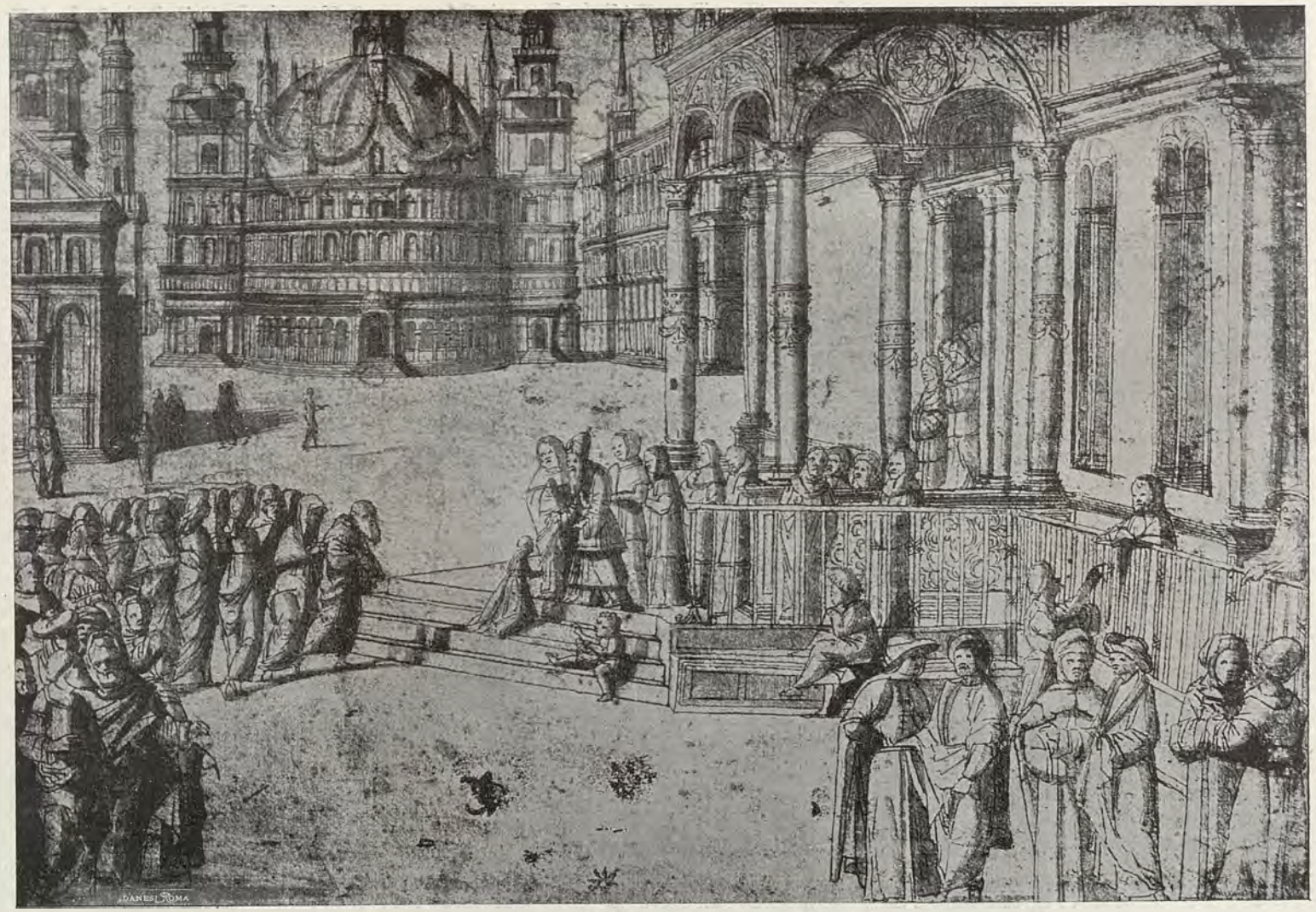
Questi tre quadri passarono quindi a Milano e gli altri tre rimasero nel deposito.

Indi troviamo nel volume: [2]

« Stato generale de' quadri ed Effetti di proprietà demaniale esistenti nel Locale della Commenda di Malta assegnati in custodia al Profes. Conte Bernardin Corniani da lui sottoscritto il 13 marzo 1822 ai n. 784, 785, 786: Scuola dei Pistori: Quadretti 3.10 alt. 3.10 larg.

[1] Archivio di Stato. Demanio, ufficio economato. Edwards. Corrispondenza 1797-1819, n. 367, 1811.

[2] 339. Demanio, statistica.



PRIMA IDEA PER UNA DEDICAZIONE AL TEMPIO, DI V. CARPACCIO

(Windsor, Fotografia New Gallery, Londra)

Stato sufficiente, semplice tela: Visitazione di Santa Elisabetta — La morte di Maria Vergine, L'Annunziazione, Vittor Carpaccio ».

Nell'anno 1838, desideroso il principe di Metternich di fregiare, con quadri della scuola veneziana, la Pinacoteca da lui fondata presso l'I. R. Accademia di Vienna, inviava a Venezia due pittori, Engert e Führich, onde nei depositi ne facessero una scelta. Essi scelsero 85 quadri, e fra essi anche l'annunziazione e la morte di Maria Vergine, il primo misura 3.9 : 4.10, e l'ultimo 3.8 : 3.11 piedi veneziani. Stato sufficiente, dicesi nel rapporto.

Nel 1844 si desiderò di ornare il Museo Correr di alquanti quadri che giacevano nei depositi, e fra essi fu preso l'ultimo ed unico quadro ancora esistente di questo ciclo, cioè la Visitazione del Carpaccio, e posto nel Museo, il solo che rimase in patria.

Ora, osservando detti quadri che ci rimasero nelle Gallerie ove presentemente si trovano, veniamo a conoscere quanto segue:

Nella Galleria di Brera in Milano, nella sala VII, al n. 307, coll'indicazione Vittore Carpaccio, la dedicazione di Maria Vergine al Tempio, in tela, alt. met. 1.27, larg. met. 1.37; provenienza da Venezia della scuola dei pittori (*sic*). — N. 309: lo sposalizio di Maria Vergine, della stessa misura e provenienza.

La nascita non si trova colà.

Quando nel 1816 gli Austriaci presero possesso del Regno lombardo-veneto, venne invitato Pietro Edwards di presentare una relazione sui quadri rimasti nei depositi di Venezia. Tale relazione egli la compilò in modo da mostrarsi immune di qualunque siasi taccia o dubbio nella conservazione dei quadri a lui affidati, e presentò un esatto elenco dei medesimi che, per desiderio espresso del Vice Re Eugenio Beauharnais, venne spedito a Milano ed a Modena. Da esso risultò che pur troppo molti de' quadri, invece di passare nelle raccolte pubbliche, pervennero in mano di privati, disponendo Beauharnais dei quadri veneziani a lui consegnati, come sua esclusiva proprietà. Fra questi quadri passati in mani private c'è anche la nascita di Maria Vergine. Infatti questo quadro si trova nella Galleria Lochis di Bergamo al n. 235, in tela, alt. m. 1.29, larg. m. 1.26, e in quanto alla provenienza vien detto che il conte Lochis lo comprò dal conte Teodoro Lecchi a Brescia. Come pervenisse nelle mani di quest'ultimo non viene spiegato; sta il fatto però che il quadro è quello stesso che trovavasi nella Scuola dei Pistori.

In Vienna nell'I. R. Accademia troviamo, al n. 43, l'Annunziazione, in tela, alt. m. 1.27, larg. m. 1.39, ed al n. 49 la morte della Vergine, in tela, alt. m. 1.28, larg. m. 1.33. La provenienza è indicata come un dono dell'imperatore Ferdinando, nè altro, in quanto a provenienza, viene ulteriormente spiegato.

Finalmente, al Museo Correr di Venezia trovasi al presente, senza numero, la Visitazione. Nell'ultimo catalogo trovasi questa indicazione della sua derivazione, cioè « dalla Scuola dei Pistori », e la misurazione esatta la troviamo nella Guida del Lazari, cioè alt. m. 1.28 e larg. m. 1.37.

Sebbene vari scrittori abbiano parlato su alcuni di questi quadri, nessuno s'immaginò che questi appartenessero ad un determinato ciclo, e così pure il Molmenti nel suo libro « Il Carpaccio e il Tiepolo » (Torino, 1885).

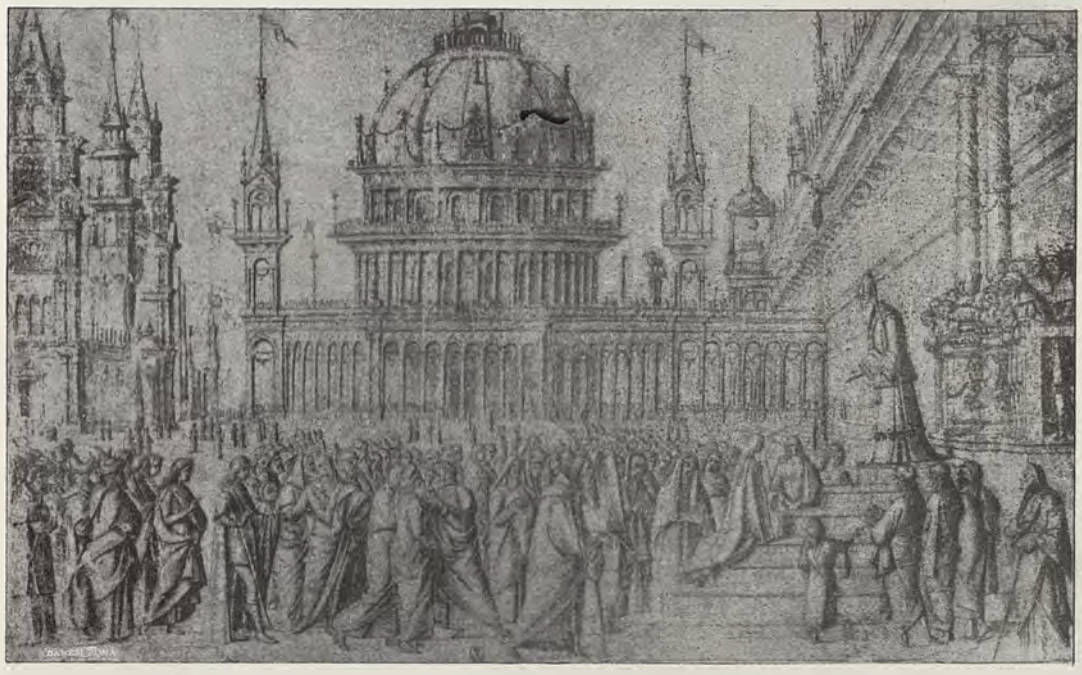
E tanto più è il merito dell'austriaco indagatore d'arte T. de Frimmel, il quale, in un suo articolo critico pubblicato nel « Repertorium für Kunstwissenschaft », XI, 320, appunto sopra l'anzidetto libro del Molmenti, alludeva alla possibilità che questi sei quadri del Carpaccio dovessero appartenere ad una e medesima collezione (ciclo), rappresentando i fatti della vita di Maria Vergine. Sebbene il T. de Frimmel non fosse ancora a cognizione del materiale archivistico, la sua supposizione fu il frutto dell'acutezza del suo ingegno indagatore e combinatore, e i dettagli che noi diamo di sopra confermano splendidamente i metodi combinati da questo distinto osservatore.

Molmenti nel suo libro posteriore « Carpaccio, son temps et son œuvre » non usufruì di questa allusione.

I cicli di Carpaccio erano generalmente formati in modo che nel mezzo erano interrotti da un altare. La parte dell'Evangelio riceveva la luce dall'alto a sinistra, quella dell'Epistola dall'alto a destra, ciò che risulta chiaramente anche sui quadri per la direzione delle ombre che gettano gli oggetti rappresentati.

Il ciclo degli Albanesi però, in questo riguardo, fa una eccezione, essendo stato disposto come un fregio continuato, ciò che risulta eziandio dalla direzione dell'ombre ed anche dalla osservazione fatta dal Mengardi « tutti alla parte sinistra ». In analogia ai quadri della Scuola di San Giorgio, possiamo ritenere che la parte inferiore della parete era rivestita di legno e che la parte superiore, divisa da sette pilastri, conteneva i sei quadri.

Soltanto dallo stile si riconosce indubbiamente la mano del Carpaccio. Ed infatti vediamo in essi la sua sapiente misura nelle mosse, il suo ingenuo realismo, il suo temperamento



SECONDA IDEA PER UNA DEDICAZIONE AL TEMPIO, DI V. CARPACCIO

(Ufizi. Fotografia Alinari)

bonario ed il suo talento straordinario nel rappresentare delle leggende. L'intonazione in generale è chiara, come quella del ciclo degli Schiavoni, brillante il colore locale, caratteristica la formazione delle pieghe delle vesti e per la vivezza dei colori cangianti delle stoffe variopinte da lui tanto preferite. La ricca architettura del fondo corrisponde alle suntuose vesti delle figure sul davanti dei quadri e le figure di vari animali che danno vita alla scena, e sebbene non abbiano nessuna relazione col soggetto rappresentato, sono posti lì per un semplice piacere ingenuo dell'artista, che con ciò vuol dimostrare la sua maestria, contribuendo con ciò ad aumentare la bellezza ed il pregio dei quadri.

La loro conservazione è generalmente buona, ed a giudicare dalle relazioni esistenti negli archivi, essi furono sì fortunati di non essere stati soggetti a restauri.

La qualità in generale è mediocre, più mediocre in quanto a modellazione delle carni di quella del ciclo della Scuola di San Giorgio e Trifone.

Sebbene la composizione rimonti al Carpaccio, pur dalla negligente esecuzione di alcune parti non si può dubitare che v'abbiano lavorato anche i suoi garzoni.

L'ordine cronologico dei cicli è il seguente:

1490-95. Il ciclo di Sant'Orsola.
1502. Il ciclo di San Giorgio degli Schiavoni.
1504. Il ciclo della Scuola degli Albanesi.
1511-20. Il ciclo della Scuola di Santo Stefano.
Tutti questi quadri sono dipinti su tela.

In quanto a circonferenza, il ciclo di Sant'Orsola è il più grande, e va sempre diminuendo fino a quello di Santo Stefano, che è il più piccolo.

Nel primo quadro « la nascita della Vergine », Carpaccio la rappresenta con diligente esecuzione dei più piccoli dettagli di una stanza da parto di una famiglia borghese di Venezia. Un tratto bello di realismo è il porre sulle pareti della stanza la tavola ebraica con le parole

DISEGNI PER SINGOLE FIGURE, DI V. CARPACCIO

(Ufizi. Fotografia Alinari)

del « Scir hamaloth' », una preghiera che secondo l'uso antico ebraico dovea stare appesa sopra le quattro pareti di una stanza di una partoriente.

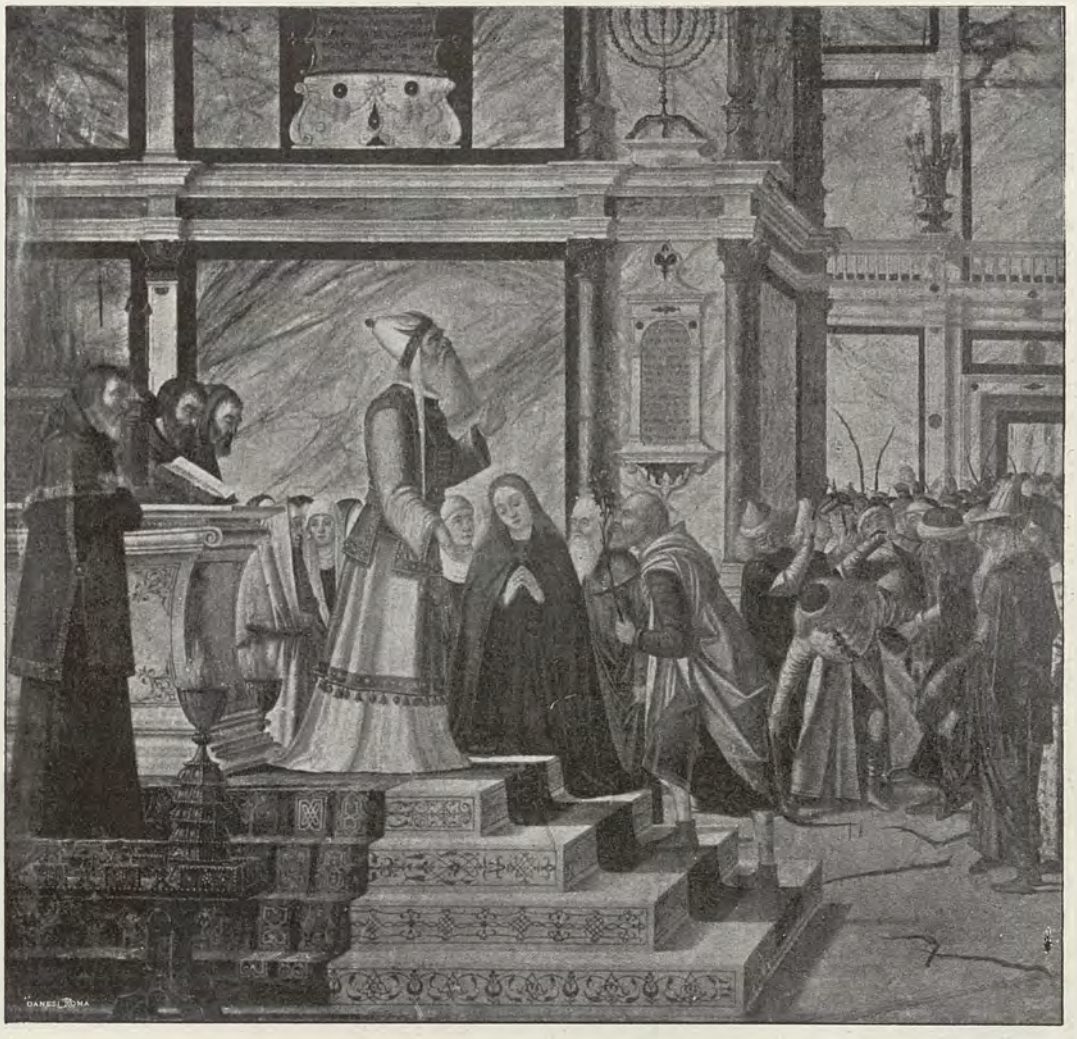
L'iscrizione: VICTOR CARPATIUS . V S. FACEBAT (*sic*) è senza dubbio apocrifa, poichè i coscienziosi relatori Mengardi ed Edwards non ne fanno parola; eppoi risulta per l'acutezza delle linee ed il colore brillante tanto differente dalla rimanente conservazione del quadro, ch'essa fu posta di recente. Notevole poi è la mancanza del cartellino, del quale Carpaccio si serviva quando non poteva mettervi la sua firma in una cornice architettonica, e finalmente c'è anche l'ortografia, poichè come sulla Madonna di Francoforte e pel ciclo di Sant'Orsola il pittore si segna *Carpatio,* sugli altri *Carpathius,* ma non *Carpatius.*

I guasti menzionati da Edwards non dimostrano d'essere stati restaurati.

Nella celebre collezione dei disegni a penna di proprietà della Regina d'Inghilterra trovasi un interessante schizzo di Carpaccio di una prima idea per una Presentazione al tempio. Qui la composizione è ancora però indecisa nella disposizione delle masse popolari e nell'analisi architettonica. Carpaccio svolse più tardi la stessa idea in un bellissimo abbozzo

che ora trovasi nella Galleria degli Ufizi e che il catalogo attribuisce per errore al ciclo di Sant'Orsola. Questa ricca e magnifica composizione mal si adatterebbe ad eseguirla ad olio per quadri di così modesta proporzione come quelli della scuola degli Albanesi. Perciò Carpaccio prese soltanto la parte destra e di questa scelse solamente senza cambiamenti le figure principali. Carpaccio ne' disegni a mano varia spesso di tecnica.

I primi schizzi per la compilazione generale addimostrano i contorni eseguiti colla penna



LO SPOSALIZIO, DI V. CARPACCIO

(Fotografia Anderson)

con linee interrotte e tremolanti come semplici tentativi. Ciò che esige uno studio più accurato, come studi di teste, tappezzerie e mani, forse dietro un modello, sono eseguiti su carta tinti nella sostanza di un colore verdognolo; d'una qualità simile, Alberto Durer si serviva durante il suo soggiorno in Venezia.

Le figure sono poi ombreggiate con arditi ed acuti tocchi di pennello con inchiostro nero e lumeggiate con gesso bianco a strisce parallele, assumendo così un carattere d'una ruvidezza geniale. Un foglio di tali studi eseguiti per singole figure e che si trova negli Ufizi, rappresenta figure di donne che Carpaccio poi univa in un gruppo nel secondo bel disegno per la sua « Presentazione ». Ancora una volta si vede un gruppo di tali donne sul quadro

di Berlino rappresentante la consacrazione dei 7 diaconi, ma qui esse portano in testa adornamenti orientali. Per lo studio dell'uomo giovane, Carpaccio probabilmente prese per modello un garzone di bottega, e simili studi di posizioni che trovansi presso il signor Heseltine e nel Museo Britannico di Londra, riappariscono coperti di mantello nella composizione generale. Così l'uomo giovane negli studi agli Ufizi pel disegno alla Presentazione vicino al gruppo delle donne, apparisce rovesciato e coperto di un manto. Un altro esempio di studi, dietro modello e singole figure che appariscono in senso rovesciato nella generale composizione, ci offre il disegno del San Gerolamo negli Ufizi, che poi troviamo in un disegno per una Madonna e quattro Santi nel Louvre di Parigi, nel senso rovesciato. L'ultima figura su questo foglio per un San Rocco, Carpaccio poi nel 1519 l'adoperò pel suo gran quadro di Capo d'Istria. Egli dovea aver avuto una quantità di tali studi, poichè adoperava sempre questi medesimi tipi quando ne aveva bisogno nei suoi quadri ricchissimi di figure.

Un tratto carpacesco genuino è l'ingenuo anacronismo sulla Torre del tempio a Gerusalemme, ove scorgesi un orologio quasi simile a quello della torre della piazza, eretta nel 1496, con segnatura delle ore in ebraico.

Nello Sposalizio di Maria Vergine, originale e maestrevole è la discesa dello scalone in senso inverso, dovendo così ristabilire l'equilibrio col quadro precedente.

I ritocchi dei due quadri esistenti nella Brera, anneritisi pel lungo corso di tempo, sono la causa che queste composizioni fanno ora un'impressione poco armonica e macchiata.

L'Annunciazione è, per così dire, il quadro principale del ciclo, come risulta dall'interpretazione, dell'iscrizione che rimane bella e come la descrisse Mengardi.

Specialmente ricca di figure d'animali è la Visitazione, che vediamo poi riprodotta in altri quadri di Carpaccio; la figura stante al vecchio sedente gli fu inspirata da una stampa tedesca in legno, come ne parleremo più diffusamente più tardi, apparisce più volte nelle composizioni del Carpaccio.

La rappresentazione della morte di Maria Vergine (che parrebbe, come accenna il Mengardi, la morte di Sant'Anna se ci fosse presente la desolata figlia): a sinistra di un coro d'angeli vi sono i ritratti dei donatori genuflessi, del gastaldo Zuan de Nicolò Zimador, del vicario Andrea de Piero Coffaner e del Scrivan, un altro compagno albanese.

Più tardi Carpaccio rappresentò un'altra volta la morte della Vergine su tavola di legno larga 144 cm. ed alta circa il doppio, che prima si conservava nel battisterio di Santa Maria del Vado di Ferrara, ed ora trovasi nel Museo di quella città.

Il quadro è di una esecuzione perfetta e di splendido colorito. In un cartellino sta scritto: « Victor Carpathius Venetus MDVIII ». In massima la composizione è simile a quella del quadro degli Albanesi, solo che ci mancano il gruppo degli angeli ed i ritratti dei donatori, ma varia molto nelle figure, nell'architettura e nel paesaggio. Osservando attentamente questo quadro si viene a conoscere che, nel quadro degli Albanesi, Carpaccio ebbe dei collaboratori, ed è, del resto, il più debole di tutto il ciclo, e perciò l'Edwards lo attribuiva a Benedetto Diana, un pittore anch'esso non mediocre.

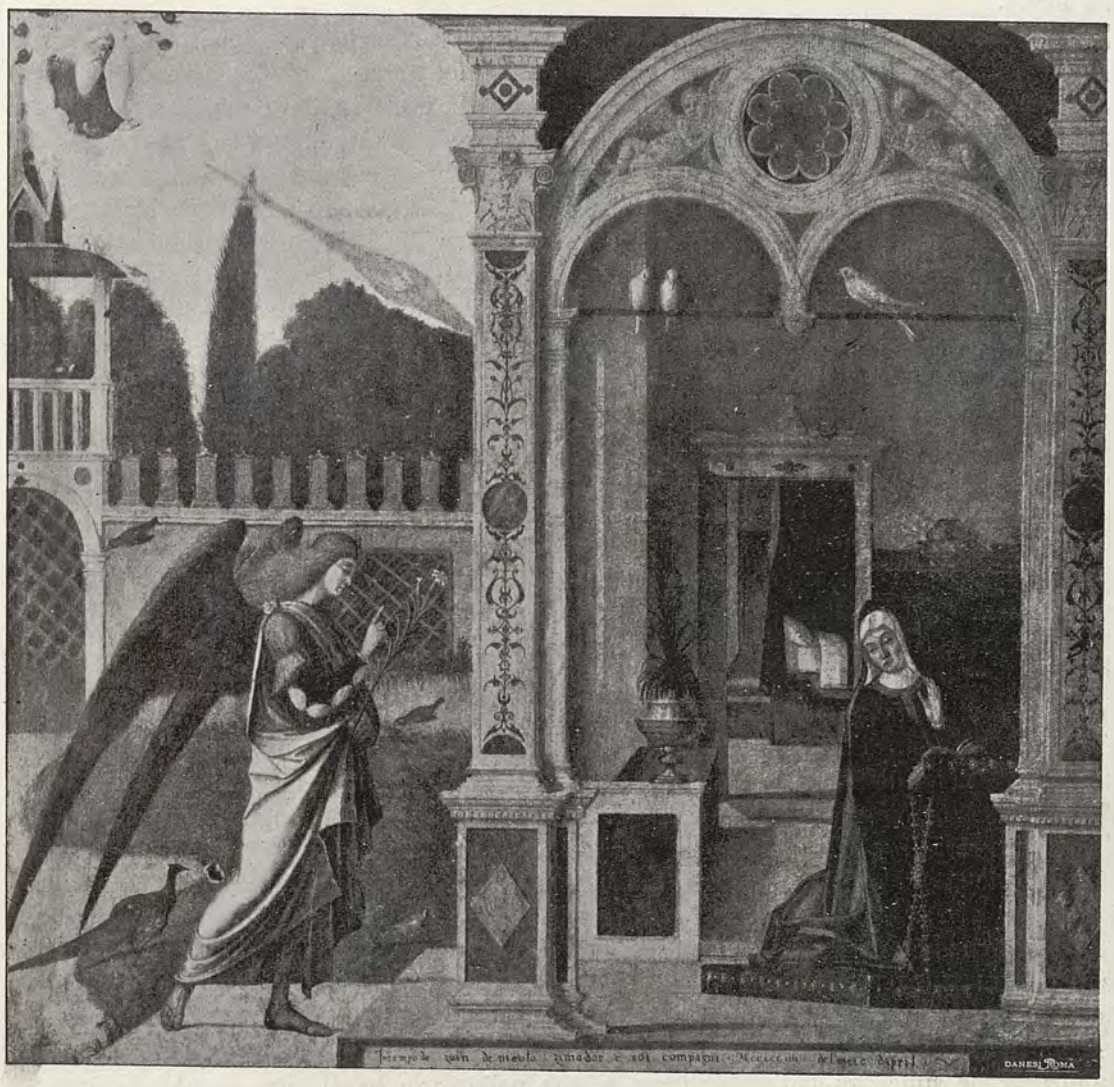
Se noi studiamo però le opere di Giov. Bellini, contemporaneo del Carpaccio, e di altri pittori, vediamo che i loro lavori giovanili sono influenzati dall'insegnamento di qualche maestro o scuola, e divengono indipendenti nella virilità, deboli nella vecchiaia, per decadenza naturale.

All'incontro, in Carpaccio non si osserva tutto ciò; già in principio della sua carriera vediamo in lui il perfetto maestro, che nel corso di 30 anni, in quanto a valore artistico, ad originalità e stile proprio si mantenne sempre alla stessa altezza, e tanto più d'interesse sarà lo studio di queste influenze ch'egli ebbe a subire, ridondandole, con la sua maestria, più intelligibili.

Quadri sicuri di Carpaccio, con data, ne abbiamo dal 1490 — il ciclo di Sant'Orsola — insino al 1520, ma, letteralmente, è menzionato un suo lavoro fino all'anno 1522. Il di lui bel San Paolo, nella chiesa di San Domenico di Chioggia, ben conservato e munito di nome

e di data sicura (1520), nella ricca letteratura veneziana e straniera non viene neppure citato.

Quei quadri che Ruskin, per falsificazione di segnatura erroneamente indicava come lavori giovanili di Carpaccio, erano forse una decorazione per la balaustrata dell'organo nel convento di Santa Maria delle Vergini, e consistevano di 8 pezzi fatti su tavola di abete e smussati onde incastrarli nelle relative nicchie. Le 8 tavolette in Sant'Alvise e le due



L'ANNUNZIAZIONE, DI V. CAPACCIO

(Fotografia V. Angerer, Vienna)

oblunghe portelle dell'organo nel Museo Correr formavano un tutto rappresentante la storia del Vecchio Testamento e profezie, e senza difficoltà si possono disporre simmetricamente. Secondo lo stile, esse uscirono, con grande probabilità, dallo studio di Lazzaro Sebastiani, e, in quanto a pregio, possono considerarsi soltanto come mobili, comuni oggetti d'arte industriale.

In conseguenza delle sue scoperte archivistiche, Pietro Paoletti suppone che Lazzaro Sebastiani non era lo scolare di Carpaccio, ma bensì il maestro. Così pure la Madonna con santi e col doge Giovanni Mocenigo, che trovasi nella Galleria Nazionale di Londra, non è

del Carpaccio, ma del Sebastiani. Molmenti in due luoghi dice che la Madonna porta il nome, ma ciò non è vero. Soltanto nella tavola incisa da un certo Jacobi vediamo il nome di Carpaccio, non già nell'originale, ch'è privo d'ogni segnatura.

Questo quadro venne dipinto nell'anno della morte del doge Mocenigo (1485). Nel duomo di Murano vedesi una Madonna col donatore, uno de' più bei quadri di Sebastiani, col nome e con la data 1485. Paragonati fra loro questi due quadri, si riconosce subito che sono della stessa mano.

Un terzo lavoro, indicato come opera giovanile di Carpaccio, è il quadro assai guasto rappresentante una Madonna, esistente nella sagrestia della chiesa del Redentore in Venezia, che è invece, senza dubbio, di Lazzaro. L'influenza di Lazzaro su Carpaccio la si osserva in alcune cose, cioè in un diligente studio di prospettiva e di fondi, con nel mezzo colline discendenti o estesi piani d'acqua, come tutto ciò si osserva nel ciclo di San Giorgio. Il Carpaccio aveva una maniera convenzionale nel fare gli alberi poco frondosi presa da Lazzaro. Il colorito di Lazzaro era chiaro, più chiaro di quello de' Vivarini, e il medesimo colorito si vede anche nei tre primi cicli di Carpaccio.

Una nuova fonte dell'ispirazione di Carpaccio scoprì testè l'illustre direttore del Gabinetto delle stampe del Museo Britannico, il signor Sidney Colvin. Egli cioè scoprì che Carpaccio prese per modello per uno dei suoi quadri di Sant'Orsola le belle torri tratte da un libro tedesco adorno di stampe in legno. Questo libro porta il titolo: *Peregrinatio in Terram Sanctam,* di Bernardo de Breydenbach e dell'incisore in legno Erardo Reuwich, pubblicato per la prima volta a Magonza nel 1486.

Pel ciclo degli Albanesi Carpaccio nulla prese per i fondi, ma copiò diversi oggetti pel ciclo di Santo Stefano e quello di San Giorgio e Trifone. Ma il suo genio era originale e indipendente da qualsiasi scuola. Senza dubbio la natura fu la sua maestra principale, nel mezzo della magnifica antica Venezia, con la sua architettura fantastica, con le pompose sue processioni e con le ricche vesti senatoriali.

Nell'incendio del Palazzo Ducale vennero certo distrutti molti pezzi che rappresentavano feste e cerimonie, e dipinti da vari maestri, che ci potrebbero dare schiarimenti quali altri maestri avessero influito per lo sviluppo di Carpaccio. Fortunatamente vi sono conservati nella Scuola di San Giovanni Evangelista alcuni campioni magistrali di Gentile Bellini, i quali, se hanno una qualche somiglianza nel trattamento dei soggetti, sono ben lontani di dimostrare il vivace talento narratore del Carpaccio.

Il ciclo della vita di Maria degli Albanesi naturalmente ci conduce alla domanda se altri cicli della vita di Maria di altri artisti esistano in Venezia?

A tale domanda si risponde che Michele Giambono, nella cappella della Madonna dei Mascoli in San Marco, con i suoi splendidi mosaici e coi suoi magnifici colori, rappresentò pur esso la vita della Vergine.

Ammiriamo in essa la freschezza dell'arte rinata, la bellezza delle figure coi loro abiti variopinti, la magnificenza dell'architettura, la vita nelle varie figure degli animali, la curata esecuzione in ogni dettaglio nei mobili domestici, che fanno la loro prima apparizione fra i musaici bizantini di San Marco.

La composizione ha certamente molta somiglianza con quella di Carpaccio, e sebbene ciò si possa porre a conto della allora usata iconografia delle scene, pure senza dubbio si può dire che Carpaccio ebbe a vedere questi mosaici non senza che esercitassero su di lui una qualche influenza, che si vede particolarmente nello studio per la « Presentazione ».

Secondo Francesco Zanotto questi mosaici vennero eseguiti dal 1460 al 1480; ma C. Boito ritiene molto probabile che siano dell'anno 1450. Di Michele Giambono c'è poi un'ancona nell'Accademia di belle arti in Venezia, segnata, ma senza speciale impronta individuale, ed alcuni altri quadretti in Inghilterra. La maniera è quella che per comodità si dice trecentista.

Giudicando dai mosaici si vede che Michele Giambono dev'esser stato un eccellente maestro che non stava molto addietro ai Vivarini, ed il disegno dell'architettura e delle figure è tanto bello che Boito ne dubita esser questo di sua mano, ma lo attribuisce al Donatello.

È degno di ricordare le date principali della storia de' valorosi Albanesi e di unirle alle notizie registrate nella loro « Mariegola » in ordine cronologico, poichè da esse risultano

LA VISITAZIONE, DI V. CARPACCIO

(Fotografia Anderson)

schiarimenti sopra le relazioni di Carpaccio co' suoi patrioti ed anche sopra la sua carriera artistica, sopra la costruzione della scuola ed il motivo pel quale il nostro ciclo fu dipinto.

Tutti gli scrittori dicono che la « Mariegola » (Matricola) degli Albanesi si conservi nella Marciana, ma questa è un magro estratto incompleto della medesima.

Una bella copia completa, del secolo passato, dell'originale smarrito, fino ad ora trascurata, trovasi però nell'Archivio generale di Stato. Si conserva fra i « Provveditori di Comune, matricole, scuole e sovvegni, sestiere di San Marco, vol. II-U, n. 279, f° 33 recto ». È però da considerare come nelle Mariegole mai si trovano i nomi di quegli artisti che si presta-

rono alla decorazione delle loro scuole. Ciò deve provenire dalla circostanza che in quei tempi dello splendore dell'arte era cosa naturale nè faceva bisogno di commenti; d'altronde allora la posizione sociale dei pittori non era sì alta come ai tempi nostri, e, per esempio, i maestri immortali sedevano uniti e concordi fra gli altri confratelli e semplici garzoni od artigiani della scuola dei pittori.

Il testo delle Mariegole, oltre alla decorazione delle scuole per sentimento religioso, ri-

LA MORTE DELLA VERGINE, DI V. CARPACCIO

(Fotografia V. Angerer, Vienna)

guarda la sepoltura, la celebrazione di messe per morti, cerimoniali, assistenze dei poveri e l'amministrazione delle finanze.

Colla caduta del potere bizantino i Veneziani aveano occupato varie piazze forti dell'Albania, con la quale tenevano relazioni commerciali, specialmente per legnami e lane.[1]

Ai 22 ottobre 1442 venne fondata a San Severo la scuola degli Albanesi e nel 1447 trasportata a San Maurizio, ponendola sotto la protezione di Santa Maria Vergine, di San Gallo e San Maurizio.

[1] V. Molano, *Saggio delli commerciali rapporti di Venezia colle ottomane Scale di Durazzo e Albania.*

LA MORTE DELLA VERGINE, DI V. CARPACCIO

(Ferrara. Fotografia Alinari)

Le loro riunioni avevano luogo nella sagrestia, e le loro divozioni le facevano innanzi all'altare della loro chiesa, descritto dalla « Cronaca veneta ».

Coll'avanzarsi dei Turchi sorsero per l'Albania ben tristi giorni. Il valoroso Scanderbech, principe indipendente di essa, fa lega col generale veneto Paolo Loredan. Subito dopo Costantinopoli viene in potere dei Turchi.

Al 20 maggio 1450 i marinai dalmati erigono la scuola di San Giorgio e San Triffone degli Schiavoni, presso San Giovanni del Tempio.

Sotto la data 11 aprile 1454 troviamo registrato nella Mariegola degli Albanesi quanto segue: « Tutti li *Marinari* che fanno il dovere della luminaria fuor di Venetia che sono soldi dieci, pagando li detti danari, non siano tenuti a pagar più in Venetia, eccetto il pane e la candella ».

Ai 17 maggio 1474 principiò il primo terribile assedio di Scutari del pascià Solimano. Antonio Loredan lo respinse valorosamente, ad onta che la fame tormentasse la popolazione, per cui si narra che Loredan scoprendosi il petto andava esclamando: « Se avete fame cibatevi delle mie carni, se siete assetati bevete del mio sangue ». L'eroica difesa del Loredan costrinse i Turchi a ritirarsi.

Dal 20 giugno 1478 al 25 gennaio 1479 durò il tremendo secondo assedio, e dopo valorosa resistenza fu concesso al provveditore Antonio da Lezze onorevole uscita, e Scutari rimase per sempre sotto il giogo dei Turchi.

Questo fatto diè motivo ad una grande emigrazione degli Albanesi a Venezia e nel territorio veneto.

Agli abitanti di Scutari venuti a Venezia fu dato pensioni, impieghi e la terra di Gradisca, dividendone il terreno nativo in cinquanta parti fra loro.[1]

« Adi 5 Settembre 1491.[2]

« Instrumento d'una concession d'un certo terreno et luoco, che giace nel Cimiterio di Sant'Orsola, appresso la Porta della Chiesa di San Giovanni et Paolo, dal lato destro fatta per gli Frati del Convento di detta Chiesa à Maestro Zuan de Mangano Gastaldo accettante per nome di questa Scuola per fargli far due Arche per seppelirvi li Morti della detta Scuola (degli Albanesi) et questo fù il giorno e millesimo sopra scritto ».

Da qui in poi, fino alla metà del secolo XVI, fu il tempo della floridezza della Scuola degli Albanesi.

Nel 1498 si stabiliva la fabbrica della scuola:[3]

« Cap. 113.

« Nel tempo del divoto e prudente homo Sier Bernardino Strazzaruolo Gastaldo e di suoi compagni Parte presa in capitolo a ballotte quaranta otto et in contrario hebbe ballotte nove che si debbia far fare la Scuola sopra quel terreno della Chiesa di San Mauritio posto sopra il campo con le casette delli poveri et assai fratelli della Scuola sporgeranno di elimosina per far detta Scuola con l'ospedaletto che sara ad honor d'Iddio e della sua Madre Vergine Maria et di Missier San Gallo et della Nation degli Albanesi, che insin gl'Armeni hanno il suo Hospedaletto et noi non lo havemo la qual cosa sara molto grata a Dio et a questo glorioso Stado, e sara grandemente utile alli poveri nostri e sarà in perpetua memoria et honor della Nation et etiamdio in questa Scuola si allogara la nostra Croce e tutti li nostri Arnesi, perche sara in luogo sicuro e sara sparagno di molte spese qual essa sara in benefitio delli Nostri poveri, et questo, che diede simil principio ha fatto bene, perche molti fratelli faranno la elimosina che non la fanno et quando la Serenita del Principe passerà il giorno di San Vido[4] con l'Ill.ma Signoria Nostra di Venezia vedera que-

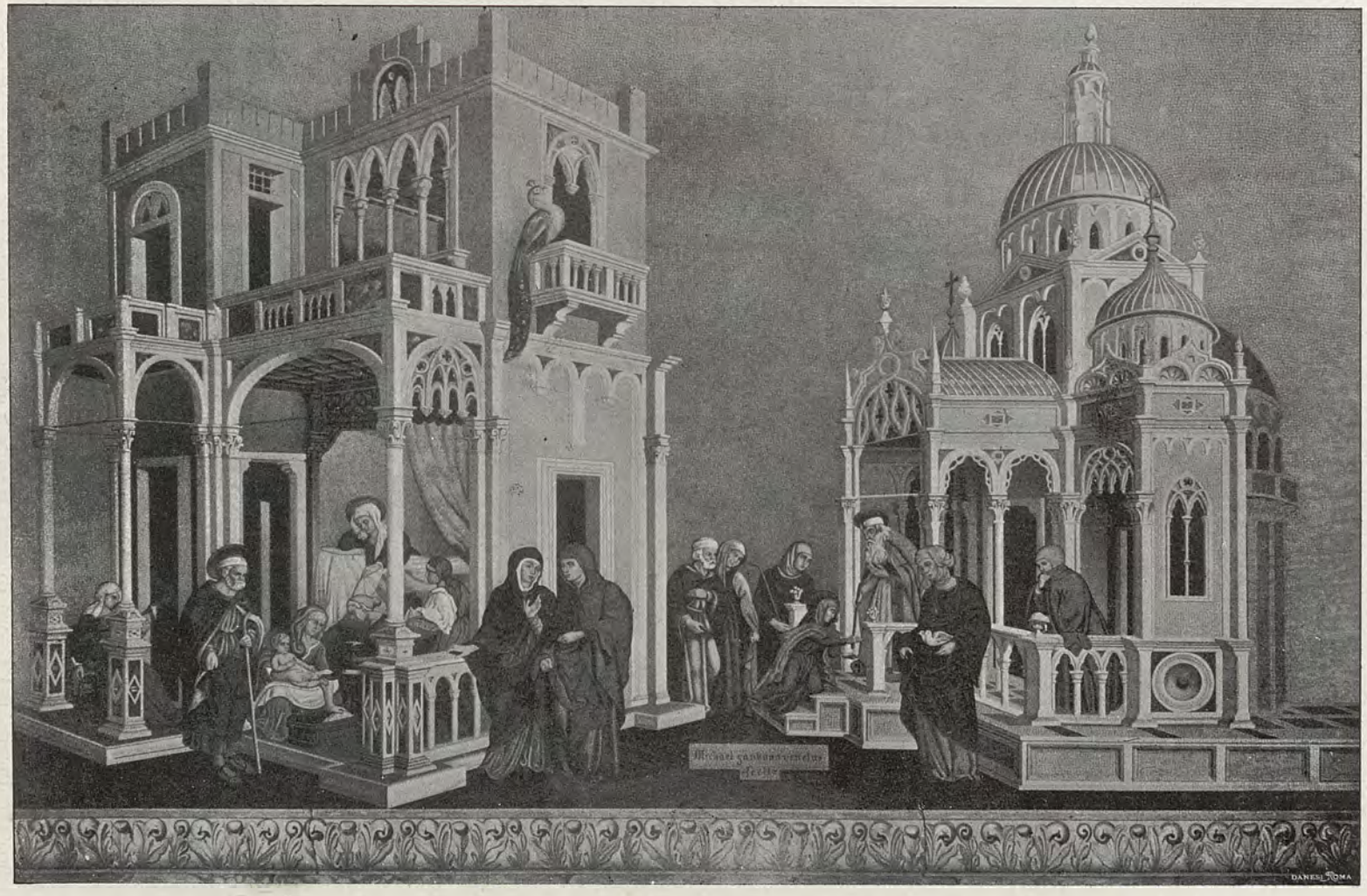
[1] Romanin, *Storia documentata di Venezia.*

[2] Foglio 84 recto.

[3] Foglio 60 verso

[4] Il 15 luglio il doge andava in processione pomposa a San Vito e dava poscia uno dei 5 annuali sontuosi banchetti nella sala chiamata appunto la sala dei banchetti.

Coronelli dice: « che va (cioè il doge) a San Vito e Modesto dove è solita la scola degli Albanesi addobbare non solo il proprio altare ma il campo convertito talor o in giardino di delizia o in teatro di solennità ».



MUSAICO IN SAN MARCO, DI MICHELE GIAMBONO

(Dall'opera del PAOLETTI: *Rinascimento in Venezia,* Ongania)

sta Scuola donde che sara sempre laude et honore di tutti li nostri Albanesi et perche dove si dice ancora non-ostante-dove piacerà al Gastaldo et agli noi Compagni et similmente alli dodeci fratelli di detta Scuola di far mercato appresso di loro et fabbricare come a quelli per la maggior parte piacerà o' sia quel terren della Chiesa o' sia quello che a loro piacerà e così si fara per el avvenire.

« 1500. Capitolo 124... si fece soffittar l'Albergo di sopra la Scuola et metter le vasse di sopra li quadri.

« 1501. Capitolo 125... si fece lavar la Scuola e terrazzar di suso, et batter una Banca da nuovo.

« 1502. Capitolo 126... si fece soffittar la soffitta da basso nella Scuola.

« Adi 1 April 1503. Istrumento d'una donation d'una Croce di legno coperta d'argento et d'un Toribulo di Marche quattro d'argento fatto per Sier Luca Monita alla Scuola.

« Adi 20 Marzo 1503.

« Parte presa in capitolo, nel qual fu preso, che niun Gastaldo ardisca di prestar via a persona del Mondo la Croce bella ne il Toribolo, ne la Navicella, ne dinari di questa Scuola sotto pena de ducati dieci, eccetto però il Turibulo al Piovan Nostro.

« Capitolo centesimo trigesimo terzo.

« Nel tempo del discreto et prudente homo Sier Zuane Nicolò Zimador Gastaldo, di Ser Andrea Coffaner fu de Ser Pietro et delli suoi Compagni.

« Conciosia cosa fratelli carissimi, che el sia appresso di noi una Veneranda et degna Croce ricca d'Argento, et di gran valuta, la qual fin a quest' hora presente con astrettion d'amicitia sia stata prestata a molte persone, et di molte presente s'impresti, qual cosa considerando mi fa pensar, che perseverando noi in questa corutela d'imprestarla via in brieve tempo si potria smarire, et saria grandissimo danno, et vergogna di tutti noi, et di tutta la Patria nostra, perdendo quello che con tanto zelo di devotione, e con tanta fatica, e spesa hanno fatto gli Antecessori Nostri, et qualche persona di mala sorte potria farne qualche truffa per dispregio della Patria nostra, però è da provvedere, acciò un giorno non intravenga qualche scandolo.

Omissis.

« Parte presa in Capitolo, nella qual fu presa ch'el non possi esser eletto niuno per Gastaldo di questa Scuola, se non è Albanese.

« Capitolo centesimo trigesimo quarto.

« Nel tempo del discreto, et prudente homo Sier Zuan de Nicolò Cimador Gastaldo di Sier Andrea de Piero Coffaner Vicario, et delli suoi Compagni.

« Parte presa in Capitolo, a ballotte quaranta sei de si, et in contrario niuna;

Omissis.

« Parte presa in Capitolo, nella qual fu preso, che l'elettion del Gastaldo, Vicario et Compagni si debba far la domenica avanti il giorno dell'Annonciatione della Madonna di Marzo.

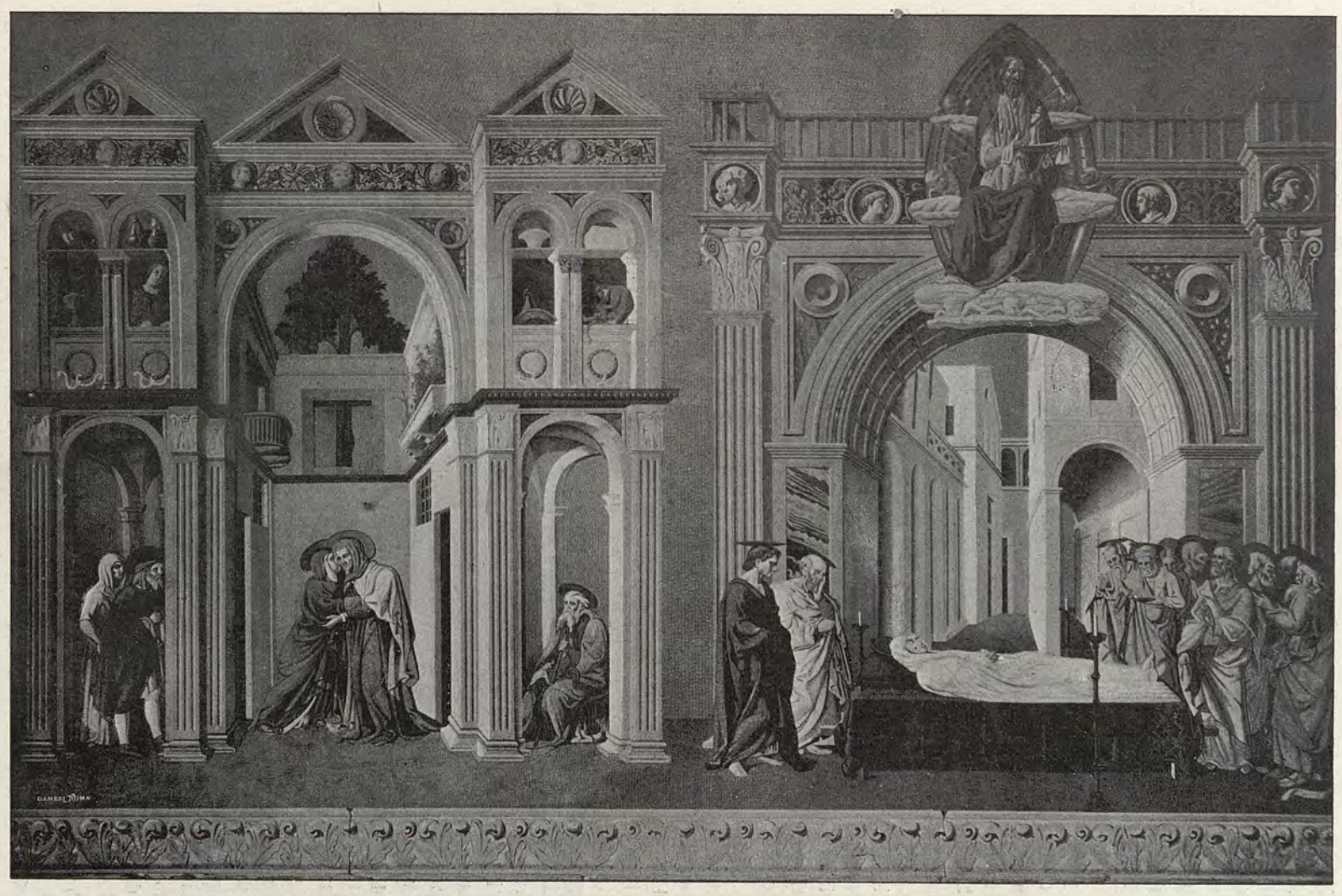
« Capitolo trigesimo centesimo quinto.

« Nel tempo del discreto et prudente homo Sier Nicolò Cimador Gastaldo di Sier Andrea di Piero Coffaner Vicario, et de suoi Compagni.

« Acciò che ogni fratello di questa nostra Scuola così degli honori, come delle fatiche haver la sue parte.

« L'andrà parte, che da mo avanti l'Elettion del Gastaldo, Vicario, et Compagni, sia fatta in questo modo videlicet.

« Che la prima domenica avanti il giorno dell'Annontiation della Madonna di Marzo il Gastaldo debba far congregar li suoi compagni nella Scuola, et congregati ridursi nell'albergo di sopra la Scuola, et ivi far celebrar una messa dello Spirito Santo, invocando l'ausilio divino, che inspiri nel Cuore di tutti li fratelli elettori, acciocchè facciano elettione d'un Gastaldo buono, et sufficiente da governar li beni di detta Scuola, qual elettione sia fatta in tal modo.



MUSAICO IN SAN MARCO, DI MICHELE GIAMBONO

(Dall'opera del Paoletti: *Rinascimento in Venezia*, Ongania)

« Che compita la detta Messa dello Spirito Santo il Sacerdote vestito delli paramenti Sacerdotali dia il Sacramento a tutti gli elettori, segondo che si conviene nel Capitolo vigesimo quarto di questa Mariegola, ed in tal elettione non s'habbi riguardare nè ad amici, nè a parenti, ma bensì alla conscienza loro, facendo elettione d'un Gastaldo fedele, et honesto, et da bene, il quale sia atto a questa santa, et divina impresa acciò che li beni di questa Scuola non siano malmenati, et vadano in sinistro, et così debbano giurare il Gastaldo, Vicario et Compagni, et fatto questo il Gastaldo seder debba nello primo, e più honorato luoco della Banca, il Vicario, et suoi compagni di grado in grado secondo l'antiquità et dignità loro et sentati tutti per ordine siano eletti due, overo tre Gastaldi, uno de' quali poi rimanga, il quale pareva più sufficiente alla più parte della Banca, et il medemo ordine si servi nell'elettione del Vicario, siano eletti due o tre Vicari, et quello, il quale sembrerà più atto a questa impresa, quello sia confermato per Vicario, et non possi esser eletto niuno per Gastaldo nè per Vicario se non e stato per lo meno tre volte alla Banca, et se per caso ne rimanesse qualcheduno contra la termination di detta parte, non s'intendi esser rimaso per modo alcuno, et se il Gasaldo vecchio non volesse scacciar detto Gastaldo overo Vicario eletto contra il tenore, e forma di questa presente parte, li detti cinque Sindici habbiano liberià di scacciarli di tal Offitio, la qual balotatione si faccia sinceramente ballottando di grado in grado per ordine.

« Prima mettendo il Gastaldo la Croce sopra l'Altare, et li bossoli avanti la Croce, ed di poi ballottar lui, gl'altri poi di grado in grado secondo che gli sarà inspirato dallo Spirito Santo et eletti tutti gl'Offitiali della Banca Nuova il Gastaldo vecchio accetti il Gastaldo nuovo, il Vicario et suoi Compagni, che sono diecioto il giorno della Madonna di Marzo, et si chiamano detti Compagni di tutto l'anno, et poi l'ultima domenica d'Agosto si faccia tre Compagni di mezz'anno, li quali eletti facciano l'entrata sua la Madonna di Settembre, et così il Gastaldo nuovo faccia la sua intrata la Domenica degl'Agosto: li con tutti li suoi compagni, et così di tempo in tempo s'habbia da perseverare in tutte l'Elettioni che si faranno in detti tempi.

« Fu presa la presente parte in Capitolo a ballotte quaranta quatro de si, et al contrario ballotte, a di ventiquattro di Marzo l'anno mille cinquecento e tre.

Omissis.

« Adi 10 Marzo 1532.

« Parte presa nella Banca nella quale fo presa di prendere ducati quaranta delli Dinari di questa Scola per compir la facciata di fuori, incominciata con figure, et Scutari di pietre vive.

« Capitolo centesimo quinquagesimo octavo.

« Perchè Sier Tomaso Mamoli al presente Gastaldo della Scuola Nostra di Madonna Santa Maria Madre di Giesù Christo, et di San Gallo et Ser Nicolò Cusi Berettero suo Avicario, et Compagni alla Banca s'attrovano haver speso in fabricar et conzar la Scuola Nostra di fuora via con figure, et far Scutari di piera viva, et altre spese, ciouè Soaze, Modioni, et altre pietre, ed investir di fuora via di piere vive, come al presente non si può vedere, et in Maestri, et in Oro, et in dipintori, et in altre spese, che in tutto ascendono alla summa di Ducati novanta, delli quali se ne hanno ritrovato da più fratelli di questa Scuola, come appar, notado de man dello Scrivan Nostro, come sopra d'un foglio, che ascendono alla summa de Ducati trenta quatro.

« Et perchè el resta a riscuotere, se però si potrà Ducati cinquantasei, et non potendosi scuodere, el saria una mala cosa che il detto Gastaldo, Vicario et Compagni pagassero del suo, non ostante li dinari, che loro ànno esborsati, et anche le fatiche che loro hanno havuto fino a quest'hora presente et ancora ne sono per havere, per scoder da coloro che gl'hanno promesso, et ancora non hanno pagato, la qual fabrica e l'onor della patria nostra, et della nostra Scuola, et a laude degli nostri antecessori, et gloria et honorificentia di questa Illustrissima Signoria Nostra di Venetia, ed è in ricordanza et memoria della fedeltà degli nostri

MADONNA A S. M. DEI MIRACOLI IN VENEZIA
DI PIRGOTELE

SAN GALLO

LA MADONNA

SAN MAURIZIO

PIRGOTELE: Scuola degli Albanesi in Venezia

Antichi, et fidelissimi Progenitori, la qual Fabrica era anco necessaria perchè tal luoco non pareva Scuola, ma pareva più presto una Bottega de qualche vil arte».

È d'interesse storico-artistico di prendere anche in considerazione la fabbrica della Scuola.

Questa fabbrica aveva una fronte ristretta e in proporzione molta profondità, e s'appoggiava immediatamente alla chiesa di San Maurizio. La facciata guardava la « calle del Piovan » in linea eguale alla chiesa, e dall'altra parte c'erano le case dei poveri che si distendevano fino al vicino Rio di San Maurizio e fino ai confinanti fabbricati del convento di Santo Stefano. Nel mezzo del fabbricato trovasi una corticella pittoresca con un pozzo, dalla quale conducono tre usci, uno alla calle, uno al Rio per le gondole ed il terzo alla chiesa di San Maurizio.

La Scuola propriamente detta trovavasi nella parte anteriore del lungo fabbricato, poi veniva lo scalone ed indi l'abitazione del piovano.

Al pianterreno trovavasi il così detto *Albergo da basso,* poco illuminato, con un altare di pietra, come rileviamo dalla « Mariegola ». Nelle Scuole generalmente l'albergo da basso serviva per la celebrazione delle messe pe' defunti.

L'entrata si trovava nel mezzo, con ai lati due finestre munite d'inferriate artisticamente lavorate. L'uscita dalla parete posteriore era a sinistra dell'altare. Di dietro quest'altare una scala conduceva all'*Albergo di sopra,* in modo che qui l'ingresso era a destra dell'altare, e dalla parte della calle due finestre davano luce al locale. L'intiera parete laterale sinistra era adornata co' quadri del Carpaccio. Sommata la lunghezza dei quadri, risulta m. 8.14. La lunghezza della parete era di m. 9.42. Restano ancora m. 1.28 da ripartirsi su sei o sette pilastri, a cm. 18 ognuno.

Un'altra porta a sinistra dell'altare dalla stretta parete posteriore conduceva all'abitazione del piovano e ad altre località. L'albergo di sopra era il luogo principale per i cerimoniali: le messe, le adunanze e le elezioni delle cariche, ed era addobbato, come allora era costume, con grande magnificenza.

Come abbiamo fatto osservare di sopra, la Scuola era ornata in tutto con altri 43 quadri, molti de' quali di minor pregio.

Interesse speciale desta la facciata esteriore che guarda la calle.

Il piano inferiore è diviso da quattro pilastri che sostengono l'architrave, sul quale leggesi la seguente iscrizione:

SCOLA . S.ᴬ MARIA . | SAN . GALLO . | DI ALBANESI .

Sopra questo trovansi tre bei bassorilievi di pietra d'Istria posti simmetricamente sopra le finestre e la porta. Il primo rappresenta San Gallo, il protettore degli Albanesi od Epiroti, quello del centro la Madonna, e San Maurizio l'altro. Come si può anche in oggi rilevare, questi tre bassorilievi erano dipinti coi più smaglianti colori, ed anche in parte dorati.

Questi rilievi, eseguiti con finezza e diligenza ammirabile, portano l'impronta d'uno stile bellinesco; l'autore supera qui la durezza dello stile de' Lombardi, ma non arriva ancora alla scioltezza del Sansovino. Si dovrebbe supporre che fossero stati fatti nel 1498, contemporaneamente alla fabbrica della Scuola. Levi[1] li reputa lavori de' delle Massegne, ciò che, considerato il tempo, non può essere.

Guardiamoci attorno fra i contemporanei scultori di Venezia, nell'intenzione, per mezzo d'un confronto, di avvicinarsi al nome dell'autore di questi tre rilievi, e la nostra attenzione vien subito diretta al geniale artista Pirgotele. Così egli avea preso il nome del rinomato antico scultore greco.

Il suo vero nome era Zuan Zorzi Lascari come, dopo accurato nuovo studio dei docu-

[1] C. A. Levi, *Scuola d'arti e mestieri in Venezia.*

menti originali citati da Jacopo Morelli, lo afferma il Paoletti nella sua grande opera: *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia.*

Il Gonzati trovava in Padova un manoscritto nel quale v'era il nome di Zuan Zorzi detto Pirgotele, e quindi supponeva che si chiamasse Zorzi. Zorzi però nel dialetto veneziano è sinonimo di Giorgio, quindi un nome di battesimo. Il nome di Lascari indica indubbiamente l'origine greca; suo figlio Ettore Maria Lascari era lettore di greco in Venezia, e ciò fu il motivo che, parte per scherzo e parte per vanagloria, questo insigne scultore assumesse il nome del suo grande compatriota Pirgotele.

In ordine cronologico si può stabilire che nel 1481 si pose la prima pietra della chiesa di Santa Maria de' Miracoli; che nel 1484 si diè principio alla fabbrica, e verso quest'anno Pirgotele creava nell'arco del portale della chiesa quella graziosa Madonna, prendendo un motivo dagli antichi pittori muranesi (Venezia, Accademia, n. 616), cioè che il Bambino giuoca col dito pollice della mano della Madre, mentre questa lo guarda amorosamente.

Dopo questo lavoro, distinto da un cartellino scolpito in pietra contenente il nome di Pyrgotele di dietro della Madonna, si può mettere il rilievo della mezza figura della Madonna indicata dal Paoletti, che trovasi nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Treviso però senza segnatura.

Nel 1498 doveano essere ultimate le sculture della scuola degli Albanesi.

Nel 1513 lavorava a questa figura, eseguita con finezza, di Santa Giustina, citata e documentata da Marcantonio Michiel, pel bacino dell'acqua santa vicino alla porta laterale della chiesa del Santo a Padova. Sebbene, purtroppo, assai corrosa nel sasso dall'acqua santa, pure la figurina addimostra maggior indipendenza nello stile, e nel tipo del viso, nel trattamento de' capelli, delle mani e delle pieghe, questa figura ricorda molto quelle dei bassorilievi della scuola degli Albanesi.

SANTA GIUSTINA, DI PIRGOTELE
NELLA CHIESA DEL SANTO A PADOVA

Nel 1524 crea il leone alato sulla colonna della piazza d'Erbe di Verona, ora distrutta. Ci resta soltanto il plinto col nome dell'artista.

Nella letteratura abbiamo una Venere celebrata perfino da sonetti.[1]

Il Moschini nella sua Guida di Venezia, 1815, tomo II, a pag. 617, dice: « Di questo scultore del secolo XVI vidi in Padova, presso l'abate Nalesso, un piccolo Ercole in marmo con scritto il nome Pyrgoteles ».

Secondo il manoscritto Monterosso, l'artista morì di peste nell'anno 1528.

La circostanza ch'era greco, e quindi affine agli Albanesi, merita sempre speciale considerazione.

Fra le due finestre del primo piano trovasi una grande pietra d'Istria fina, con cornice di materiale più rozzo. La parte superiore della cornice: a sinistra scorgesi lo stemma dei Loredan, nel mezzo il leone di San Marco in « Molecca », ed a destra lo stemma de' da Lezze (e non Balbi, come dice Levi). A. Loredan fu l'eroe del primo assedio di Scutari, ed A. da Lezze quello del secondo assedio, e fra questi stemmi trovasi la seguente iscrizione:

ASEDIO SECNDO
LXXIIII MCCCC.

[1] Pomponio Gaurico.

Sul rilievo poi leggiamo quanto segue:

SCODRENSES . EGREGIÆ . SVÆ . IN . VENE
TAM . REM . P . FIDEI . ET . SENATVS . IN . ET .
VENETI . BENEFICENCIÆ . SINGVLARIS
ÆTERNV̄ . HOC . MONIMENTVM . P .

Viene rappresentato Scutari per così dire simbolicamente in forma di un castello minaccioso sopra un'alta rupe, sul quale si veggono ancora i piccoli stemmi (una volta dorati) del Loredan, del da Lezze e di Venezia. Una testina finamente lavorata guarda fuori della rocca, che probabilmente vuol rappresentare il cav. A. da Lezze. Con saggia prudenza l'autore rappresentò anche soltanto simbolicamente l'assedio di Scutari, poichè vediamo l'alta figura del Sultano Maometto II, con in mano la scimitarra, riconoscibile più per la piccola corona che per l'ampio turbante che porta in testa. Dietro di lui sta il Gran Visir. È lo stesso Sultano il di cui ritratto di mano di Gentile Bellini ammiriamo nella Galleria Layard a Venezia.

Un fiume, degli alberi e una chiesa danno vita alla scena, ed il tutto è finamente eseguito e tenuto assai piano, e, come abbiamo veduto nelle Mariegole, cominciato nel 1530. Considerata la natura delle rappresentazioni, risulterebbe difficile di aver punto d'appoggio onde trovare il nome dell'autore.

Il secondo piano è disadorno. L'orlo superiore sotto il tetto è diviso da modiglioni, e, dalle finestre del palazzo che trovasi di rimpetto, abbiamo potuto soltanto rilevare la seguente iscrizione:

M.D.XXXI | N.TEMPO | CVCI | MAMOLI | DE.TOMASO | GASTALDO | E NICOLO | BARETARO | VICHARIO
E COMPAGNI

L'iscrizione è scritta sopra undici tavolette uguali di pietra e divisa da modiglioni in nove parti. I muratori mettendo queste tavolette nel loro posto, si hanno sbagliato nella propria seguenza delle parole. Come vediamo dalla Mariegola questo sarebbe stato l'ordine proprio delle parole:

M . D . XXX . IN . TEMPO . DE . TOMASO . MAMOLI . GASTALDO . E . NICOLO . CVCI . BARETARO . VICHARIO
E COMPAGNI.

I nomi dei preposti alla fabbrica che terminarono la facciata.

La lettura della Mariegola e la considerazione dei monumenti lasciatici destano in noi una viva immagine di qual nobile spirito erano animate queste piccole scuole, uno spirito che a nessun'altra città fu tanto benefico per lo sviluppo dell'arte.

Nel primo periodo vediamo una grande divozione e cura per la salvezza delle anime de' morti.

Col crescere della ricchezza cresce anche il desiderio di avere un magnifico addobbo per l'altare.[1] Purtroppo abbiamo soltanto la stima del 1764, che nel 1806 andò dispersa, dalla quale si avrebbe potuto aver un'idea di tanto valore.

La scuola di San Giorgio de' Dalmati fu più felice di conservare la magnifica croce di legno e cristallo, con gentili figurine artistiche di argento dorato, che in quest'anno desta l'ammirazione di tutti nell'esposizione eucaristica nella scuola di San Rocco.

Secondo la Mariegola, la croce degli Albanesi era fatta nella stessa maniera: una cornice

[1] Archivio di Stato - Provveditori di Commun.

di legno conteneva tre bei pezzi di cristallo, e questa cornice era coperta d'argento finamente lavorato, come anche il pomo ed il tronco. [1]

Ora subentra l'ambizione e si cerca di emulare le altre nazioni in quanto alla fabbrica, alle sculture ed ai quadri, e così aumentare lo splendore esterno.

Aspirarono eziandio i confratelli di meritarsi l'approvazione del doge e della Signoria,

L'ASSEDIO DI SCUTARI, Scuola degli Albanesi a Venezia

col dimostrare la loro fede inconcussa e sincera gratitudine per la protezione loro accordata col far rappresentare in rilievo l'assedio di Scutari.

In memoria della sua elezione a Gastaldo, che avea luogo il dì dell'Annunciazione, il 25 marzo, e del suo ingresso in officio alcuni giorni più tardi, cioè al principio di aprile, Zuan di Nicolò, di mestiere *zimador,* fece fare il ciclo della rappresentazione della vita di Maria Vergine. Ed è perciò che sotto il quadro dell'Annunziata trovasi l'iscrizione: « in tempo di Zuan Nicolò Zimador e suoi compagni, 1504 del mese d'April ».

Risulta pure da tutto ciò che con questi splendidi lavori ne ritraevano utilità e vantaggio anche i confratelli.

[1] La croce ed il toribolo erano quasi il palladio della Scuola. Nel 1762 si fa la stima degli arnesi dei provveditori di Comune e si trova: Croce 1: 19 Marche; Candelieri 4: 26 M., 6 Oncie; Detti fatti di nuovo 6: 38 M., 6 O. 3 q.; Cesendello grande 1, 13 M., 2 O.; Detti mezzani 2, 12 M., 4 O.; Pace 1, 5 M., 3 O.; Corone 2 e diademe 3 insieme 5: 2 M., 4 O.

Per conoscere la carriera artistica di Carpaccio, il ciclo della scuola degli Albanesi è di valore, inquantochè ci fa far la conoscenza di un confratello mancante, e getta luce sull'influenza che ebbe per la posizione sociale e per le altre commissioni avute dall'artista.

Nel primo periodo della con tutta sicurezza conosciuta attività artistica di Carpaccio, lo vediamo specialmente occupato per corporazioni di nazioni al di là dell'Adriatico che stavano sotto il dominio della Repubblica veneta, forse perchè anche la sua patria era l'Istria.

Si può con certezza stabilire che il ramo dei Loredan abitanti nella parrocchia di San Canciano erano i patroni della scuola di Sant'Orsola alla quale regalarono tre dei quadri dipinti dal Carpaccio pel ciclo di detta Santa. Noi abbiamo conosciuti i Loredan come illustri guerrieri e conquistatori per la Repubblica dei territori greci e slavi. Alla loro influenza è certamente da ascriversi se Papa Sisto IV al 1° aprile 1473 emanava una Bolla colla quale permetteva che nella scuola di Sant'Orsola si potesse celebrare il servizio divino greco-scismatico.

I Greci fin dall'anno 1470 avevano ricevuto già la licenza di celebrare la messa secondo il loro rito nella Chiesa de' Marinai a San Biagio, vicino all'arsenale.

In una supplica al Consiglio dei X dell'anno 1498 essi pregavano di poter erigere una scuola sotto la protezione di San Nicolò « al modo che hanno Schiavoni, Albanesi et altre nazioni ».

Nel 1511 aveano già comperato il terreno nella prossimità dei Loredan a San Canciano per fabbricare una chiesa, che però per la Bolla di Leone X fu eretta invece sul rio di San Lorenzo, ove attualmente si trova. In questa supplica essi citano le loro valorose imprese guerresche come Stradiotti per mare e per terra in favore della Repubblica.

Nel 1502 Carpaccio eseguì il suo secondo ciclo per la Scuola di San Giorgio e Triffone de' marinai dalmati. Non v'è dubbio che Dalmati ed Albanesi, come nazioni limitrofe, fossero in continua relazione fra loro, e ciò lo vediamo anche nella Mariegola degli Albanesi, che anch'essa contava fra i confratelli molti marinai. La prova di questa intima relazione la troviamo nel seguente articolo della Matricola de' Dalmati dell'anno 1455 e confermata da' Provveditori di Commun:

« *Capitolo trigesimo nono.*

« Ancora fu preso per bene, et utile cosa che cadaun Nostro fratello che al presente sia in questa Nostra Scuola, che per li tempi sarà, che per alcun modo, non possa essere nella Scuola degl'Albanexi, et se alcuno fosse nelle detta Scuola degli Albanexi volemo che nel termine di giorni quindici, el se habbia fatto depenar dalla detta Scuola degli Albanexi, et passado il detto termine, et che al detto non si habbia fatto depenar, per quello, o quelli, che fossero in detta Scuola degli Albanexi volemo che da questa nostra Scuola li siano perpetualmente cazzadi, et così volemo, che se alcuno, che sia in quella Scuola d'Albanexi per alcun modo non possano entrar in questa nostra Scuola ».

L'animosità che si mostra in questo capitolo è di una violenza, che solo può comparire fra parenti o concorrenti, e sarà difficile di trovare capitoli simili in altre Mariegole. Dal loro canto gli Albanesi avevano il loro cimitero presso la Scuola di Sant'Orsola, e il relativo contratto lo troviamo nella Mariegola stessa e nei manoscritti del Cicogna, contenenti iscrizioni sepolcrali che portano la data 1491. È quindi soltanto naturale che gli Albanesi vedendo nascere quei bei quadri del Carpaccio ai loro amici di Sant'Orsola ed ai Dalmati di San Giorgio e Triffone, facessero anche essi eseguire un ciclo da loro quasi connazionale per ambizione d'essere al pari delle altre nazioni al di qua dell'Adriatico.

Fra gli Albanesi c'erano molti che esercitavano il commercio delle lane scutarine, il Zuan di Nicolò era *cimatore* e Nicolò Cusi *bereter*. Gli Albanesi per molti secoli fino alla metà del corrente fornivano Venezia ed altri porti di *fez,* commercio che poi sparì per la concorrenza delle fabbriche d'occidente. I cimatori (*tosatori*) di panni formavano un'arte propria fra la grande industria della fabbricazione delle lane in Venezia, e stavano sotto il

magistrato del Purgo. Essi avevano un proprio altare in San Giovanni Elimosinario a Rialto, e San Nicolò era il suo protettore: avevano la loro scuola per gli affari industriali in Rio Marin nel sestiere di Santa Croce, il centro principale del commercio delle lane. Qui vediamo Carpaccio in loro immediata prossimità, cioè nella scuola de' tessitori di panni di lana a San Simeone e Taddeo, lavorare il quadro d'altare rappresentante l'Incoronazione della Madonna col ritratto dei quattro donatori menzionato nelle Guide vecchie e anche nei documenti dell'Archivio di Stato.

La chiesa di San Maurizio, appoggiata alla scuola degli Albanesi, era stata eretta dalla famiglia Sanuto. Fu del tutto demolita nel 1806, indi rifabbricata. Questi Sanuto avevano una tomba di famiglia ed un altare a San Giobbe, per quale il Carpaccio dipinse nel 1510 quel bel quadro rappresentante la Presentazione al Tempio, che ora trovasi nell'Accademia di belle arti a Venezia.

Per le relazioni quindi che Carpaccio avea con i lanieri è ben naturale ch'egli lavorasse anche per la scuola di Santo Stefano, nella quale erano ascritti una buona parte così grande dei lavoratori in lana, che portava anche il nome Scuola dei lanieri. Per questa Scuola egli lavorò, dal 1511 al 1520, il ciclo della leggenda di Santo Stefano.

GUSTAV LUDWIG.

VAN DYCK A GENOVA

Capitolo VII.

La Madonna delle pernici — Complicazioni politiche.

Nella storia di questo periodo occupa un posto notevole un dipinto assai noto del Van Dyck, dipinto nel quale il ricordo prepotente di Tiziano si afferma non nel complesso solo, ma in molti particolari, voglio dire il *Riposo in Egitto,* senza dubbio uno dei lavori eseguiti in Italia e superato da ben poche fra le composizioni religiose, ch'egli dipinse in seguito. All'ombra di alberi annosi dal fitto e cupo fogliame sta seduta una delle più belle Madonne del Van Dyck, tenendo ritto il Bambino sulle ginocchia, con le mani affusolate e delicatissime. Il naso sottile e dritto, la ricca e superba capigliatura, le forme abbondanti, scultorie, tutto in lei è veneziano, come veneziano è pure il manto azzurro e la veste del più bel rosso vecelliano. Dietro sta seduto San Giuseppe con un volto affabile e pensieroso, mentre per allietare l'Emanuele otto piccoli angioli assai graziosi danzano, tenendosi per mano. Due pernici, spaventate, prendono il volo; per questo il quadro è conosciuto sotto il nome di *Madonna delle pernici.*

Il disegno è perfetto, le membra delicate e pienotte dei piccoli danzatori, le teste rotonde popolate da ricci d'oro, la loro eleganza squisita rapiscono lo spettatore, come lo rapisce la figura di Gesù, che eccitato dalla danza dei cherubini, si agita tra le braccia di Maria, quasi voglia anch'egli prendervi parte.

Qui non si ammira solamente la concezione felice, la ispirazione delicata e soave, ma anche una diligenza di esecuzione non molto frequente nel pittore; tutte le parti del dipinto, anche gli accessorî, sono insolitamente trattati con grande amore: presso la Vergine alcuni bellissimi fiorellini si levano sicuri sul loro stelo, accarezzati dal sole non meno che dal pennello; ai piedi di Maria sono sparse alcune rose nelle quali i petali curvi hanno il tenero incarnato, la fresca e fragrante elasticità delle vere rose.

Di questa composizione se ne conoscono due esemplari: uno lo possiede l'Hermitage, e si crede sia stato dipinto per la regina Enrichetta d'Inghilterra; l'altro si ammira nella collezione di Lord Ashburton, ma con una leggiera variante: invece delle due pernici, si vedono sopra una nube quattro angeli, che suonano.

Il castello di Chantilly possiede un bellissimo studio a matita in grandi proporzioni, di questo lavoro, lo schizzo del quale si trova al Museo di Berlino.

VAN DYCK (COPIA DA) - RIPOSO IN EGITTO - Galleria Pitti, Firenze

(Fotografia Anderson, Roma)

Al palazzo Pitti, proveniente dalla Galleria Gerini, appare la stessa composizione, cogli angeli musicisti, in vece delle pernici. È un ottimo dipinto, ma, come ritiene il chiarissimo prof. Venturi, io credo si tratti di una copia, e di una copia italiana: il colorito è troppo caldo, le pennellate non sempre uguali e morbide.

Come in tante altre opere del Van Dyck, nel *Riposo in Egitto* si sente il temperamento dell'artista, temperamento raffinato ed inclinato naturalmente a render più nobile ed elegante quanto egli riproduce sulla tela. La naturale inclinazione lo spinge qualche volta ad esagerare i caratteri dell'eleganza e nobiltà, a voler troppo elevare le sue figure, e per questo cade nell'affettazione. Nella *Madonna delle pernici* questa sua tendenza si arresta in buon punto; se la grazia di quegli angeli danzanti fosse stata anche lievemente spinta più in là, il pittore sarebbe certamente caduto nel *manierismo*.

Questa sua naturale tendenza non si esplica solo nelle figure, ma in tutto quanto esce dal suo pennello.

Esaminando i suoi cavalli troviamo che, ben lungi dall'aver l'impeto sfrenato di quelli del Rubens, sono sempre calmi e composti, in atteggiamento eroico e tranquillo, sono nobili anch'essi come gli arditi e generosi cavalieri, che sono in sella, siano essi Carlo I, il Moncada, Carlo V, Anton Giulio Brignole-Sale, od altri. Qualche volta solo vediamo il generoso animale abbandonarsi al galoppo sfrenato, nell'attitudine che sarà adottata e preferita dal Velasquez, cioè nel ritratto di Gian Maria Balbi; ma questa eccezione io la spiegherei nel desiderio espresso probabilmente dallo stesso Balbi e questo pure stimerei pel ritratto equestre di Tommaso di Carignano. Ma persino nella vegetazione, negli alberi si può osservare la natura del Van Dyck: le sue pianticelle si elevano sul loro caule, sul loro stelo, solitamente dritte o lievemente inclinate; di preferenza la vegetazione è composta da ciuffi d'erba e da teneri arbusti. Quando appaiono nei dipinti gli alberi presentano un tronco robusto e protendono i rami ben provvisti di fogliame sopra le figure, come nel *Riposo in Egitto* e nel *Carlo I alla caccia,* del Louvre; hanno qualcosa di tranquillo, di elegante, di dignitoso: nel celebre ritratto del Louvre, distendono le loro braccia sopra la figura del monarca inglese a guisa di protezione. Se talvolta si vede qualche ramo schiantato, come nel *San Sebastiano* di Monaco, nessuna contorsione di lacerti, nessun vestigio di linfa gemente dalle ferite. Del resto la vegetazione è sempre ammessa nei dipinti del Van Dyck come accessorio.

Esaminando invece la vegetazione del Rubens, quale mutamento, quale agitazione! Agitazione che non è meno a proposito della solenne dignità del Van Dyck. Da un terreno grasso e fecondo germogliano, vigorosi già dal loro primo nascere, gli steli ricchi di clorofilla sovrabbondante. Talora il nostro occhio cade sulle radici messe allo scoperto e le vediamo turgide di umore vitale serpeggiare a guisa di rettili inviperiti. Gli alberi energicamente piantati nel suolo si elevano per lo più isolati, scuotendo le chiome con un brivido, un fremito formidabile; essi riflettono il temperamento delle figure, che animano la scena, tutto snodamenti e contorsioni spasmodiche, ognuno di quei tronchi ha qualcosa di convulso come le spire dei mostri mitologici. Teniamo presente la *Caccia al cignale,* di Dresda, nella quale lo Snyders, secondando col suo temperamento affine quello del maestro, ha introdotto un grande numero de' suoi magnifici animali; l'albero schiantato e rovesciato, che chiude il passo, ed impedisce la fuga al cignale, addentato al collo ed alle terga dal furore di un nugolo di cani inferociti, non è un arido tronco d'albero, ma un'idra, un polpo gigantesco inferocito, che agita i suoi nervosi tentacoli, è l'evocazione di uno di quei mostri della paurosa epoca antidiluviana, che dai fossili la paleontologia ci va ricostituendo.

Il tessuto legnoso della verrucosa corteccia acquista la pieghevolezza del serpente, che si aggira e snoda. In quegli alberi poi, che chiudono la foresta a sinistra, i canali fistolosi, che ricoprono il midollo, i fasci fibrosi nuotanti nel liquido vivificatore si annunziano attraverso alla scorza aspra « tanto il tocco grasso e fluente del Rubens eccelle nel far trionfare fino nelle manifestazioni della vita vegetativa quelle, che si potrebbero chiamare le sue

CORNELIO E LUCA DE WAEL - FESTA IN GIARDINO - Galleria Durazzo, Genova

preferenze organiche ed i suoi principî fisiologici », per servirmi di una frase piena di efficacia di Léonce Mesnard. [1]

Lo sfrenato precipitarsi degli uomini e degli animali, nei quali irrompe la vitalità impetuosa ed esuberante, si riflette anche nella vegetazione, ed esuberante è anche la vitalità negli alberi.

Il Rubens analizza le sue creature, siano uomini, animali, minerali e piante colla pazienza scrupolosa del naturalista, e la riproduce poi in tutti i minimi suoi particolari, trascurando qualche volta l'armonia dell'insieme, la fusione e l'eleganza del complesso. Invano ricercheremmo in lui la poesia melanconica elegiaca del Van der Neer, dell'Hobbema e più ancora quella grande, sovrana del Ruysdael, poesia ottenuta con una maggior cura del complesso dell'armonia che dei particolari; in essi regna tutta la profonda incomparabile eloquenza della natura silente. Le forze raccolte e dormenti entro i tronchi annosi, destinate a ridestarsi periodicamente, i rami spogli e brulli, il rifiorimento, lo sfoggio di tutta la magnificenza lussureggiante del rinnovamento della natura vegetale, i succhi contenuti e propagantisi regolarmente nei loro vasi, nelle loro cellule, un equilibrio mirabile, tutto è riprodotto con una verità e nello stesso tempo con una elevatezza d'ispirazione, che il capo della scuola d'Anversa, trascinato dalla sua natura, non conobbe mai.

La relazione fra la natura vegetale e la figura umana, così potente, come abbiamo visto nel Rubens, è una corda che assai debolmente vibra nel Van Dyck. Non di frequente egli introduce degli alberi nelle sue composizioni, e quando ciò avviene essi, come nella scuola Bolognese, non hanno che una ben piccola parte, uno scopo puramente decorativo; tuttavia anche in essi non ci sfugge una eleganza di forma, qualcosa di raccolto, di dignitoso e di armonico, come nel *Riposo in Egitto.*

La natura vegetale nell'opera del Van Dyck è ben lungi dall'avere l'importanza che ha nell'opera del Rubens e tanto meno in quella del Ruysdael; ma in essa possiamo notare il temperamento più fine, più delicato, più soavemente pittoresco dell'allievo, una percezione più calma della natura ed una maggiore affinità alla maniera d'interpetrarla del Ruysdael, che è la più fedele alla natura.

Nella *Madonna delle pernici* gli alberi, intessendo il loro cupo fogliame, offrono le delizie dell'ombra e la frescura, alle quali si aggiunge la dolcezza del riposo alla famigliuola, che dovrebbe essere sfinita dai disagi del pellegrinaggio forzato, se un potere sovrumano non la sostenesse e rinfrancasse.

L'influenza di Tiziano non è esclusiva in questo lavoro, il tipo nobile e voluttuoso nello stesso tempo, la superba figura di Maria, ricordano anche la Santa Barbara di Palma il Vecchio, come quei graziosi angeli danzanti, parenti dei putti del Van Balen, ricordano la *Danza degli amori* di Francesco Albani.

Il colorito non mi pare così asciutto, come dice il Michiels; il mirabile rilievo delle figure e la limpida divisione dei gradi di prospettiva non troppo netti, ma delicati e morbidi, dimostrano nel pittore un'arte squisita. La stessa distribuzione, che è il lato debole in molte composizioni del nostro pittore, è sapientissima nella scena di cui parliamo.

Dimenticando l'esempio del Rubens, che soleva riunire i gruppi, segue piuttosto il metodo di Tiziano, quello di separarli, conservando magistralmente l'unità del tutto.

Infatti il gruppo della Vergine che tiene il Bambino è legato al gruppo degli angeli danzanti per l'attenzione del Bambino e della Madre non solo, ma dai teneri sguardi dei piccoli danzatori, che non hanno altro scopo se non quello di divertire il Divino Infante. Il gruppo dei quattro cherubini, che sulle nubi accompagnano coi loro piccoli istrumenti i danzatori celesti, rimarrebbe affatto separato dal resto, tanto, che lo si potrebbe togliere senza nocumento; ma il Van Dyck legò questo gruppo a quello formato dalla Sacra Famiglia

[1] *Trois études sur l'art chrétien.*

VAN DYCK - IL PUTTO BIANCO - Galleria Durazzo, Genova

(Fotografia Degoix, Genova)

mediante l'attenzione intensa del San Giuseppe, che tien fisso lo sguardo sui piccoli musicisti, come estasiato da quella musica celeste.

*
* *

La fortuna, che aiuta spesso gli audaci, offrì presto al duca di Savoia il pretesto di assalire la Repubblica con la questione per il marchesato di Zuccarello, situato ai confini fra i due Stati ed illegalmente ceduto dall'ultimo marchese Pignone del Carretto a Carlo Emanuele.

Il Senato genovese, sollecito, aveva spedito per gli accordi, alla corte di Madrid, il patrizio genovese Giovan Francesco Scaglia, parente di Paolo Alessandro, abate della Staffarda, che fu presente al congresso di Westfalia e del quale il nostro pittore riprodusse poi l'immagine,[1] si crede ch'egli sia anche effigiato in un altro quadro del Van Dyck, rappresentante la Vergine col Bambino adorati da un religioso: la Madonna si vorrebbe ripeta le linee della principessa d'Arenberg.

Ma oltre la rottura dei rapporti con Francia e Piemonte, anche la buona armonia, che aveva sempre regnato fra la città di San Giorgio ed il Pontefice, per poco non fu distrutta da un fatto sopravvenuto in questi tempi. È il Casoni che parla:

« In maggio l'arcivescovo Demarini, con precedente saputa del Senato, fece arrestare nella medesima sua camera Antonio Montenegro, sacerdote, figlio del marchese, patrizio genovese abitante in Napoli. Erano a tale uopo venuti ordini pressanti dal Pontefice all'arcivescovo, con intimazione del Governo di darli braccio per l'esecuzione ed essendo il prigione stato consegnato al Provveditore delle Galee della Chiesa, condotto a Roma e convinto di aver composto libelli famosi contro il Papa et li Cardinali, fu il 22 luglio decapitato in Torre di Nona e quindi esposto per pubblico spettacolo sul Ponte Sant'Angelo con un cartello manifestante il delitto.

« Pure quest'ultima esecuzione dispiacque tanto al Senato, che aveva raccomandato, di cui aveva creduto non si sarebbe proceduto tant'oltre ».

Chi evitò poi un conflitto fra i due Stati fu l'arcivescovo Demarini, che chiamato a Roma dal pontefice, con la sua abilità ed accortezza accomodò la vertenza.

Come si vede, a Genova il tempo non era molto propizio per i pittori e per tutti gli artisti, ma la fama del Van Dyck era salita così alto, la sua eccellenza così universalmente riconosciuta, che i più notevoli cittadini, benchè occupati nelle esercitazioni militari e nelle discussioni sui provvedimenti da adottare per la salute della Repubblica in pericolo, presero a contendersi il pennello del giovane fiammingo.

Questo periodo della vita dell'artista ci sarebbe ben noto se oltre ad una raccolta di lettere scritte dal Van Dyck a Giambattista Paggi, pittore genovese e suo amico, delle quali parleremo in seguito, non fosse andata smarrita un'altra raccolta, che ci farebbe nota ne' suoi particolari la vita ed i lavori dell'allievo del Rubens in questo secondo soggiorno.

Dice il Michiels che nel 1780 ancora esistevano le lettere in questione, avendole conservate gli eredi del destinatario. Dove saranno ora? L'Anonimo del Louvre le conosceva, ma rifuggendo dalla storia aneddotica, che non serve se non a divertire gli sciocchi e gli oziosi, com'egli dice, le trascurò al punto da non citare nemmeno una di quelle circostanze, che basterebbero forse da sole a metterci sulla buova via. Particolari assai importanti, perchè spesso è col loro solo aiuto che alla Storia è possibile ricostruire una vita, un carattere.

Il Van Dyck era poi intimamente legato all'amatore Van Uffel; e ciò è confermato anche da una incisione dell'artista, rappresentante Tiziano e la sua bella, recante questa iscrizione:

« Al molto illustre magnifico et osservandissimo Signor il signor Lucas van Uffel, in

[1] Museo di Anversa e ripetizione nella Galleria di Lord Holford.

segno d'affectione et inclinatione amorevole, come patrono et singularissimo amico suo, dedicato il vero ritratto del Unico Tizano Ant. van Dyck. — A. Bonenfant excu ».

Disgraziatamente la famiglia Van Uffel si estinse e non fu più possibile rinvenire le preziose lettere.

Capitolo VIII.

Ambrogio Spinola.

A contendersi la supremazia della città stavano in Genova i Doria e gli Spinola; questi ultimi poi, dopo la morte di Andrea Doria, erano divenuti avversari assai temibili. Vantavano capo della famiglia un Guidone Spinola, che, nato nel 1039, avrebbe preso parte alla prima crociata. Nel 1296 gli Spinola si trovano già a competere coi Doria, e Currado Spinola con Currado Doria governano la città sotto il nome di capitani del popolo.

Numerosi s'incontrano, nella storia genovese, i dogi, procuratori, senatori, cardinali, ambasciatori, ammiragli e generali appartenenti a questa famiglia, ed il valore tradizionale di essi, sul volgere del secolo XVI, si era splendidamente affermato nella persona di Federico Spinola, generale ai servigi di Filippo II, specialmente nell'impresa di Fiandra, quando fu posto al comando delle forze dei Paesi Bassi. Ma il fratello minore, Ambrogio, doveva, col suo valore, che ha veramente del prodigioso, oscurare Federico. Chiamato da lui nelle Fiandre, alla sua morte gli successe nel grado di generalissimo dell'esercito spagnuolo, distinguendosi ad Aquisgrana, Ventzel, Oppenheim e Creutznach.

La presa d'Ostenda era stata per lui uno splendido trionfo, così la vittoria gli arrise in altre imprese, che l'amico del Van Dyck, Cornelio De Wael, illustrò nei dipinti dei quali si fece menzione parlando dei due fratelli. Sono quattro vaste tele, che misurano quasi due metri di larghezza ciascuna, avendone uno e mezzo di altezza.[1] Le operazioni militari, le fortificazioni, gli accessorî sono miniati, nei loro più insignificanti particolari, con pazienza tutta fiamminga, e l'esecuzione di essi dovette richiedere tempo enorme.

Nella parte bassa di ciascuna tela poi, a sinistra, una scritta latina dà la spiegazione della scena rappresentata.

L'assedio di *Ardea* forma il soggetto della prima tela: la città assediata sorge sopra un'eminenza del terreno, circondata da piccolo fossato, e l'esercito spagnuolo, pronto all'assalto, sfila davanti ad Ambrogio Spinola che, sul piano anteriore del dipinto, si tiene in disparte, tutto ricoperto di acciaio, corruscante al sole, a cavallo di un generoso brabanzone, del quale a mala pena riesce a frenare gli slanci: a sinistra pesanti carri trasportano i feriti e dietro vengono le vettovaglie coi carriaggi. Nell'angolo di sinistra si legge:

ARDEA
MVNITISSᴹᴬ MILITIBVS
OBSIDIONIS X DIERVM PER-
TAESY REGYS DEDITIONE CESSI.
XXIII. MAY. — M . D . XCVI

La seconda tela concerne la presa di Lingen, città dell'Hannover, che tutta fortificata si eleva entro vasto fossato, formato dalle acque dell'Ems.

L'ampio paesaggio è visto da un'altura, sulla quale Ambrogio fra il suo stato maggiore dà le disposizioni per l'assedio, volgendo le spalle allo spettatore: presso di lui si vedono

[1] Vedi cap. III.

alcuni archibugieri spagnuoli ed una vivandiera. Nella pianura sottostante l'esercito è schierato in ordine di battaglia, diviso in reggimenti, oltre ai quali si vedono qua e là distaccati alcuni corpi. Nembi di fumo avvolgono le bocche dei cannoni, che in grande numero sono rivolti contro la città; da essa rispondono le fumanti bocche delle colubrine e dei fal-

GIAMBATTISTA PAGGI - AUTORITRATTO - Galleria degli Uffizi, Firenze

conetti: gli accampamenti dell'esercito assediante, sui quali sventolano bandiere genovesi, occupano buona parte del dipinto. A sinistra, in basso, si legge:

LINGAM
VRBEM AMB. SPINVLA PER-
DEDITIONEM CAPIT CV̄.
CASTELLO XVIII AVG.TI — M . D . CI

Con la terza tela Cornelio volle perpetuare la presa d'Ostenda e, per ben mostrarci, nelle più minute particolarità, le operazioni belliche tanto degli assedianti come degli assediati, ricorse ancora allo spediente di porre lo Spinola col suo stato maggiore sopra un'altura situata di fianco, che desse agio al generale spagnuolo, non meno che a noi spettatori, di dominare con lo sguardo le posizioni sottostanti.

VAN DYCK - MADONNA COL BAMBINO E SANTI - Galleria di Vienna

(Fotografia Löwy, Vienna)

Fra le dighe i canali s'intersecano nel piano sottoposto ed avviluppano la città. Disseminati per ogni dove stanno terrapieni e trincee, fra le quali si aggirano schiere di soldati, che attendono l'ordine per slanciarsi all'assalto. Il fondo è occupato dal mare, sul quale si viene avvicinando un grosso bastimento: un altro bastimento ancorato si riposa sulla spiaggia.

Nel solito angolo sta scritto:

OSTENDA
ILLA SE ARCHIDVCHI ALBERTO
DEDIT EXISTEVT EXERCITV.
SVI DVCE GENERALI AMBROSIO
SPINVLA XIIII BRŸ — M.D.CIIII.

Infine, nella quarta tela è rappresentata la liberazione di *Groenlo,* piccola terra della Gheldria, assediata dagli Olandesi, che Ambrogio sbaraglia e volge in fuga. Questa volta lo Spinola non è ricoperto d'armatura, ma porta un ricchissimo abito spagnuolo, e segue, a cavallo, un enorme cannone di bronzo dorato, che quattro cavalli stanno trascinando, guidati dagli artiglieri, che portano il caratteristico loro abito a vivaci colori. In fondo, circondata dal solito fossato, si vede la città.

L'iscrizione reca:

GROLLAS
ANTE HOLLANDVM EXER-
CITŸ FVGAT AMBROSIVS SPINV
LA ET VRBĒ OBSIDIONE LIBERAT ME.
9bris M.D.XCVI.

Nel complesso sono quattro dipinti, che per i fatti, che rappresentano e per la pazienza del lavoro, e più per la testimonianza del Soprani, hanno una notevole importanza. [1]

Agli altri trionfi dello Spinola dobbiamo aggiungere la presa di Breda, impresa che gli valse il soprannome di « *Prenditor di piazze* ».

I Filippi di Spagna furono accusati di aver risposto con l'ingratitudine ai servigi dello Spinola, ma la Spagna riparò ai loro torti, infatti, dal seno di quella stessa popolazione si levò una potente anima vindice, Diego de Sylva y Velasquez, che legò il nome di Ambrogio ad uno dei più grandi capolavori, che onorino l'umanità, la *Resa di Breda,* ancor oggi al Prado.

Il Rubens aveva già ripetutamente riprodotta l'imagine del generale italiano, anzi precisamente nello studio del Rubens lo aveva conosciuto il Van Dyck; è quindi facile comprendere come fra i primi gli Spinola impiegassero a Genova il sapiente pennello dell'allievo geniale.

Ambrogio fu dal Van Dyck riprodotto in piedi nella tela, che possiede oggi il palazzo Centurione. Entrò il dipinto nei Centurione con una marchesa Spinola.

Sopra il solito sfondo con marmi e drappeggio rosso si stacca l'aitante figura del generale ricoperta d'acciaio; l'armatura semplice ha dei piccoli fregi d'oro; sul tappeto che ricopre il pavimento è posato un casco piumato, un nastro rosso cinge il braccio sinistro con nappa frangiata, sulla corazza si rovescia un collare molle, e sul petto, da una pesante collana, pende l'ordine supremo del Toson d'oro. La testa, energica e leale, esprime sentimenti elevati, ma non si direbbe, ch'essa riproduca l'immagine di un tale guerriero; nello sguardo sereno e calmo notiamo un fondo di tristezza; i tratti, regolari ed aperti, nulla hanno

[1] Vedi cap. III.

che riveli quell'ardore, che nelle battaglie lo faceva rassomigliare ad un leone indomito e gli faceva trascinare gli eserciti alla vittoria. La barba ed i capelli sono d'argento, le fatiche e i disagi di una vita così piena di emozioni violente hanno inciso sulla fronte ed agli angoli degli occhi rughe profonde. È col più vivo interesse, con la più calda simpatia che consideriamo i tratti di questo grande genovese.

Tutto è armonico, tutto è gradevole allo sguardo nel dipinto di palazzo Centurione, solo urtano l'occhio le proporzioni veramente eccessive della persona, e ciò è tanto più facile ad avvertire, essendo la tela di un formato insolitamente stretto ed assai alto. Dietro il quadro, sulla parte grezza della tela, in nero, si legge:

Fed.° Imp.e
Ambrogio Spinola,

iscrizione che deve datare dal secolo scorso.

Le tinte ben fuse hanno una sapiente misura e sono piuttosto chiare. Alcuni, fra i quali l'Alizeri, attribuiscono al Rubens questo lavoro, che io reputo si debba invece, senz'altro, ritenere del Van Dyck.

Alla Galleria di Weymar, così ricca di disegni del Van Dyck e del Rubens, ve n'è appunto uno del Rubens che raffigura, in busto, un personaggio coperto d'armatura. Il disegno porta la scritta: Rubens — ritratto di sconosciuto; ma al primo sguardo si riconosce, nel personaggio, l'aperta fisonomia dello Spinola, e sul petto gli vediamo anche il Toson d'oro.

Il duca di Buccleuch ha pure, nella sua ricca collezione, uno schizzo in *grisaille* di Ambrogio Spinola, eseguito per esser poi inciso.

Gli storici genovesi, spesso poco curanti delle date e delle notizie più importanti, non tralasciano d'informare i posteri dei beni recati in dote dalle gentildonne genovesi e degli averi delle famiglie più notevoli: sappiamo, per esempio, che il padre di Ambrogio Spinola godeva di centomila scudi di rendita; ma questa immensa fortuna era stata non poco intaccata nella guerra contro le Provincie Unite; infatti Ambrogio aveva armato, a sue spese, cinque reggimenti con novemila soldati scelti, per conservare a Filippo III quella corona, che era particolarmente cara ai sovrani spagnuoli. Ma presto, con un ricco matrimonio, la famiglia Spinola tornò al primitivo splendore.

Il valore di Ambrogio aveva destato un'immensa ammirazione in Europa, e tutta, in quei giorni, echeggiava del suo nome, non meno che di quello del suo terribile competitore Maurizio di Nassau. Enrico IV aveva confessato che alla presa d'Ostenda lo Spinola aveva compiuto un atto del quale egli medesimo non si sarebbe sentito capace.

Sopra ogni altro orgogliosa di un tal figlio andava Genova, e quando egli lasciò la Corte di Madrid, per visitare la città, che gli aveva dato i natali, il doge, i senatori e procuratori con i notabili e con la popolazione festante gli andarono incontro. Così crebbe ancora la preponderanza della famiglia Spinola, che già godeva di tanta influenza.

Nella città di San Giorgio era rimasta la moglie di Ambrogio, Giovanna Basadonne, e la madre Polissena Grimaldi, figlia del Principe di Salerno, quello stesso che aveva costruito lo splendido palazzo di Via Nuova e che per il lusso regale era stato soprannominato il MONARCA od il MAGNIFICO. Ambrogio invece, quando non era occupato dalle campagne di Fiandra o dalle ambascerie, stava coi figli alla Corte di Madrid.

Nel marzo del 1623 aveva cessato di vivere Paolo Doria, procuratore della Repubblica, lasciando un patrimonio di novecentomila pezzi. Filippo Spinola, primogenito di Ambrogio, chiese la mano dell'unica figlia ed erede di Paolo, Geronima Doria, giovanissima ed assai bella; il matrimonio fu concluso per procura e Filippo si affrettò alla volta di Genova per stabilirvisi definitivamente.

Il matrimonio non era certo d'elezione, come si vede, e probabilmente la sposa era stata scelta dalla madre di Filippo, ripetendosi ciò ch'era avvenuto ad Ambrogio, il quale,

volendo partire per le Fiandre e raggiungere il fratello Federico, ne fu impedito dalla madre Polissena, che voleva prima s'ammogliasse, per evitare il pericolo che la famiglia avesse a spegnersi; e scelse Giovanna Basadonne.

Sposi di fresco, Filippo e Geronima, secondo tutte le probabilità vollero essi pure posare davanti all'artista fiammingo, come già aveva posato Ambrogio, ed il ritratto, che si ammira al presente nella pregevole collezione del signor Thiem di Monaco, sotto il nome di marchesa Spinola, è quello di Geronima Spinola Doria.

In una tela di vaste dimensioni, vestita del solito abito pesante e gemmato, si avanza la bellissima e giovanile figura della patrizia genovese, tenendo un fiore tra le dita. Tutto nel ritratto ricorda quello più noto di Paola Brignole-Sale Adorno, che è però in assai migliore stato, poichè all'infuori della testa e di una parte del busto, che sono illuminati, la marchesa è avvolta in un fitto vapore tenebroso, che ce la nasconde.

Il volto fresco ed espressivo produce un effetto gradevolissimo a chi esamina questa notevole tela del Van Dyck, ed anche miglior impressione farebbe se un restauro inconsulto non attraversasse, dall'alto al basso, il viso della bella genovese.

Venuta nella famiglia De Fornari, forse con qualche dama Spinola, si ammirava ancora, alcuni anni or sono, con altri dipinti di valore nel palazzo De Fornari in Piazza Carlo Felice,[1] finchè dopo non poche vicende giunse in mano del signor Thiem, che fortunatamente si è stabilito in questi ultimi tempi a San Remo con la sua bella collezione di quadri antichi.

Del ritratto nel quale il Van Dyck certamente ebbe a rappresentare Filippo non si ha più notizia; egli è, secondo ogni probabilità, uno di quei gentiluomini dipinti nella maniera italiana del pittore, che sono sparsi nelle varie Gallerie d'Europa, e dei quali ci occuperemo in seguito.[2]

Figlia di Ambrogio e sorella di Filippo era Polissena Spinola, che assai giovane andò sposa a Don Diego Filippo Guzman, primo marchese di Legañez, ambasciatore di Filippo IV presso la Repubblica.

Il Van Dyck la ritrasse più volte, e secondo ogni verisimiglianza sempre a Genova, non essendo mai andato in Ispagna. Il bel ritratto di Polissena, oggi al Prado, data certamente dai primi anni del suo matrimonio.

In altra tela ritrasse, il pittore, Polissena e Diego Filippo: questo dipinto, nel 1867, faceva parte della vendita Salamanca. Si sa che fu pagato L. 16,500; attualmente però si ignora chi lo possegga.

Ma senza varcare i Pirenei, una tela della preziosa Galleria Doria di Via Nuova ci fa conoscere questa affascinante creatura.

Il dipinto tornò a Genova dalla Spagna, e venne in possesso dei discendenti di Lamba Doria con Geronima Di Negro Centurione, che alla sua volta l'aveva avuta dagli Spinola.[3]

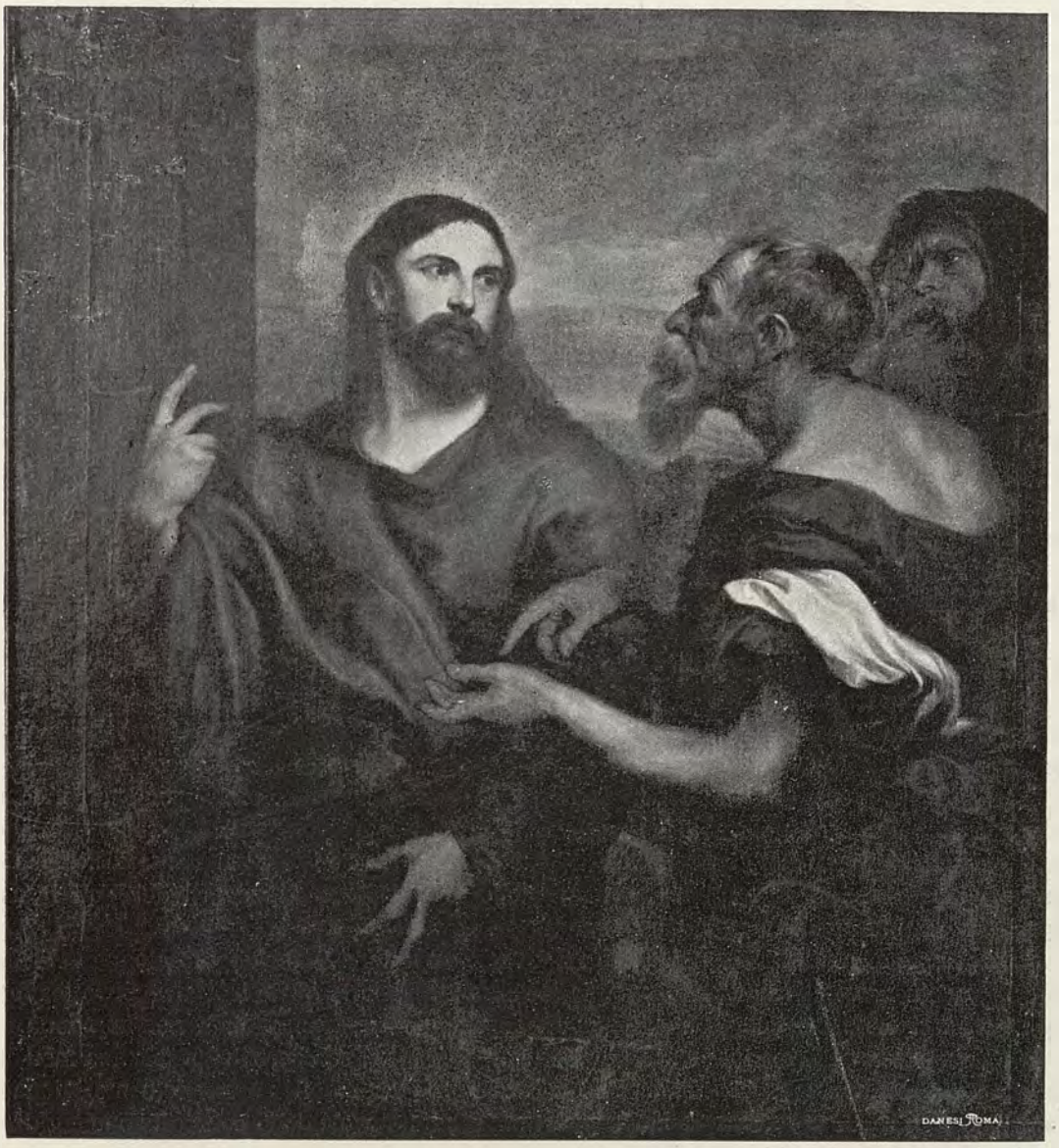
La fresca e graziosa immagine della figlia di Ambrogio è trattata con delicatezza squisita e con una cura, che l'originale giustifica pienamente. In proporzioni alquanto minori del naturale, vista fino alle ginocchia, si avanza quasi di fronte in una elegante veste di raso bianco d'argento a crepacci nelle ampie maniche. Un'aureola di fina capigliatura bruna, ondulata, dai morbidi riflessi, cinge la fronte d'una purezza alabastrina.

[1] Oggi Hôtel de Gênes.

[2] Dal matrimonio di Filippo Spinola con Geronima Doria nacque Paolo Vincenzo, che nel 1666 sposò Anna, figlia del Contestabile Colonna; la figlia di essi poi, Isabella, sposò il duca di San Pietro. Nel catalogo dello Smith, al n. 177, troviamo: « Due ritratti, in piedi — Proprietà del duca di San Pietro »; assai probabilmente i due ritratti sono dunque di personaggi facenti parte della famiglia di Ambrogio Spinola: Isabella li avrebbe recati in dote al duca di San Pietro, col palazzo di Sampierdarena.

[3] Mi fu possibile desumere queste notizie da un catalogo del 1680, che il marchese Ambrogio Doria volle gentilmente mostrarmi.

A nessun lavoro del Van Dyck io meglio saprei paragonare questa tela radiosa ed ineffabile, se non alla splendida Maria Luisa de Tassis, della Galleria Lichtenstein, che ha fama d'essere il più bel ritratto di donna, che il Van Dyck abbia mai eseguito.



VAN DYCK - IL CRISTO DELLA MONETA - Galleria del Palazzo Bianco, Genova

(Fotografia A. Noack)

Come quella tela, il ritratto di Polissena è un trionfo della gamma argenteoperlata anche nei teneri vapori, che alitano nel fondo.

Una delicata colorazione trasparente, pallidissima, nuota intorno alla figura della bella Spinola. Leggeri accenti di roseo appena sensibili sfiorano la delicatezza diafana della pelle morbida e molle, quasi umida. Due sottili archi si disegnano impeccabili sul nitore della fronte e proteggono due occhi vividi e profondi, attraverso i quali si legge la vita, il turbinar del pensiero, i sogni dell'amore, l'orgoglio di bella donna e di patrizia, l'elevatezza del sentimento.

Polissena ha tutta la freschezza e l'olezzo del fiore appena sbocciato; il capo, quasi infantile, è circonfuso d'un soffio di poesia; è la donna, che lascia le spoglie di fanciulla, come la fulgente farfalla quelle della crisalide. Nei tratti ricorda il padre.

Il capolavoro della Galleria Lichtenstein è più ricco di accessorî, l'artista si è compiaciuto nel miniare i preziosi gioielli ed il ventaglio piumato, nel rispecchiare la luce nei riflessi serici e negli aurei ricami della veste sontuosa; ma nella sua semplicità sovrana io preferisco l'ideale ritratto di Polissena. Mai il pennello di Antonio fu più spontaneo, mai più fresca l'ispirazione: e fra i ritratti del pittore fiammingo, pur così semplici spesso, assai pochi uguagliano la tela della Galleria Doria, che per la sua importanza meriterebbe di essere assai meglio conosciuta.

Capitolo IX.

Altri lavori del Van Dyck per gli Spinola.

Un'altra bellissima marchesa Spinola, seduta, in figura intera, era anche passata nei Doria col ritratto della Legañes, ma lasciò la Galleria per l'estero: non so bene se l'Inghilterra o gli Stati Uniti d'America ne vantano ora il possesso; aveva occhi e capelli castani e portava il solito ricco abito delle patrizie genovesi; era un'opera di notevolissima importanza per l'arte squisita e la cura con la quale era stata dipinta. [1]

Onore del palazzo Cambiaso di Via Nuova è oggi una tela che riunisce una marchesa Spinola ed un suo grazioso nipotino, [2] se pur non è una nipotina.

Tutte le delicatezze del pennello, tutte le finezze si sono date convegno in questo dipinto, che rimane certo fra le più belle espressioni dell'ingegno del Van Dyck a Genova.

Benchè collocato in luogo affatto privo di luce, benchè ricoperto di pessime vernici, le grazie native non riescono a celarsi tutte, e l'anima di chi lo vede ne resta profondamente impressionata.

Questa dama piena di nobiltà non la si va a visitare, la s'incontra, e vedendola, compresi di rispetto, ci si arresta, sicuri di trovarci davanti a persona viva; l'occhio limpido e castano vi segue con una dignità mista a benevolenza. Essa è tutta nei tratti la fisonomia morale di questa dama. Ha ragione il Blanc, dopo aver visto certi ritratti del Van Dyck, Franz Hals sembra freddo, crudo, indiscreto.

La testa della gentildonna, trattata con un'arte superiore, è testimonio eloquente della profonda conoscenza dell'espressione umana, della facilità con la quale il nostro pittore afferrava i caratteri delle persone, è un testimonio della sua scienza profonda nell'anatomia.

Il disegno di tutta la composizione è perfetto; invano vi si cercherebbe la minima menda, e di una soave armonia è poi come sempre il colorito, benchè il nostro sole meridionale ne abbia assorbite alcune tinte in modo che una parte notevole della composizione è ghiacciata ed opaca.

Se oltremodo evidente è la dama, non meno mirabile di verità è il bambino, che non pare certo impedito nella sua lunga e pesante veste. Il carattere morale delle persone ritratte dal pittore è là stampato indelebilmente sui loro volti. Le riproduzioni non possono rendere che troppo incompletamente i pregi di questo prezioso lavoro. Sul volto del piccino si legge l'intelligenza svegliata e birichina; occupato a trastullarsi con la mano della nonna, si è

[1] Il dipinto fu acquistato per 160,000 lire.

[2] Che questa dama sia una Spinola lo arguisco dal trovare, nei cataloghi del 1780, una marchesa Spinola seduta, con bambino, fra i quadri del palazzo Spinola di Via Nuova, e dal veder comparire, per la prima volta, nei cataloghi del principio del secolo, la dama con bambino al palazzo Cambiaso, mentre tale gruppo non si trova più citato fra i quadri di casa Spinola.

un momento distratto. Chi sa che va rivolgendo nella piccola mente, ma intanto l'artista l'ha sorpreso e fissato per sempre sulla tela.

Qui non vi è lo sforzo d'attitudine, che noteremo in altri bambini del Van Dyck; tutto è spontaneità e naturalezza. Il colorito generale è un'armonia di toni grigi sfumati da leggiere ombre verdastre, esso ci annunzia già il colorito, che il pittore adotterà definitivamente dopo aver seguito varie correnti d'influenze.

Nel catalogo di Waagen troviamo: « Marchesa Spinola con la nipote, in piedi — col-

VAN DYCK - NINFA E PASTORE, SORPRESI DA UN SATIRO (Schizzo) - Louvre

lezione di Lord Caledon »; si tratterebbe forse di una ripetizione della marchesa Spinola col nipotino, in piedi, del palazzo Cambiaso?

Altri ritratti ebbe il nostro pittore ad eseguire per gli Spinola.

Al palazzo Bianco, in un ovale, vediamo una nobile testa di gentiluomo, che dal tipo riconosciamo subito per uno Spinola.

Ha il collo cinto da una gorgiera rigida; il busto scompare in ombre cupe mentre la testa richiama sopra di sè la luce e tutta l'attenzione di chi la vede. La pelle bianca delle gote, dove il sangue circola libero, si ripiega lievemente sui cannelli della gorgiera; un'imperiale bionda e due baffi rivolti all'insù sottolineano lo sguardo fermo ed energico. Venature azzurrine, che s'intravedono appena sotto la pelle morbida, solcano la fronte spaziosa e purissima, i capelli lisci si dividono sulla tempia; impossibile riunire in una sola persona maggiore espressione, maggior semplicità ed elevatezza.

Ma la tela ha una superficie opaca; lo sguardo che doveva essere limpido è qui offuscato, perdendo assai dell'effetto: l'impasto non ha la leggera morbidezza dei soliti lavori del pittore fiammingo: io non lo riterrei originale, bensì una copia del secolo XVIII. Infatti, benchè dipinta ad olio, la tela sente nell'intonazione generale della tempera settecentista.

Così pure non mi pare originale il *Sileno ebbro* del Rubens, come il ritratto, proprietà Spinola, ed egualmente esposto nelle sale del palazzo Bianco.

Copia com'è il ritratto del gentiluomo Spinola, ci dà un'esatta idea dell'originale, ed ognuno saluterà, nel personaggio ritratto, un uomo dalla figura superiore, nato per comandare e per abitare gli artistici palazzi della Via Nuova.

Tutti questi personaggi rivivono nella tela quali erano, ma passando attraverso il pennello del Van Dyck, lasciano le loro spoglie di debolezze, di miserie umane, si trasformano ed assumono i caratteri degli eroi; eppure i tratti sono gli stessi, le stesse imperfezioni di linee, di fisonomia; è un fatto che si ammira, ma senza poter rendercene ragione.

Nello stesso palazzo Spinola di Via Nuova, dove erano i due dipinti, dei quali or ora abbiamo parlato, è anche un ritratto equestre, che si vuole rappresenti Agostino Spinola. Benchè vari tra i biografi del Van Dyck lo credano del pittore fiammingo, io non esito ad escludere tale attribuzione, e così pure escludo possa attribuirsi al Parodi, come vorrebbe il Michiels, che raccoglie un'opinione antica ed infondata di artisti genovesi, ritengo invece si possa ascriverlo al Grechetto, sebbene la scarsità dei lavori eseguiti in questo genere da questo pittore genovese non mi permettano di farlo con sicurezza.

Nel ritratto equestre è assai danneggiato il fondo, e la figura del cavaliere, che si avanza sopra un cavallo grigio, ha notevolmente sofferto per l'umidità.

Di pregio assai differente è una *Vergine con Bambino,* che il pittore eseguì per gli Spinola e che si vede oggi al palazzo Bianco.

Come descrivere l'espressione ineffabile di soave tristezza, che anima il viso della madre presaga? I begli occhi esplorano le nubi grigiastre, che s'incalzano, quasi invochi una lieta promessa dal cielo, che valga a distruggere le sue ansie; ma il cielo si va oscurando per il tramonto ed un ultimo raggio incerto accenna a sparire.

Il Bambino si appoggia col piccolo braccio al petto della Madre, non essendo ancora ben sicuro sulle gambe pienotte, ma gracili. Le carni tenere e diafane hanno la delicatezza di toni dell'alabastro, lievemente rosate pel sangue, che si fa più visibile sulle ginocchia e nelle linee più salienti; la testolina, tutta ricci d'oro, ha una grazia incantevole; lo sguardo famigliare e sicuro del bambino viziato brilla in lui ed in questo momento, distratto da un nonnulla, spalanca i grandi occhioni chiari, pieni d'espressione. Nessuna nube su quella bella fronte, dove pende qualche riccio tremulo per la vivacità dei movimenti. Nello sguardo, d'una limpidezza cristallina, ritroviamo più tenera ed infantile l'espressione della Madre, ed uguali infatti ne sono i tipi.

Come osserva il Taine,[1] il Jordaens, il De Crayer, il Rubens, temperamenti tutti fiamminghi e non troppo impressionabili, concepiscono dei tipi unici, nei quali accumulate riassumono le qualità delle persone, che li circondano e fra le quali vivono, perfezionandone i caratteri. Così vediamo in quelle carni bianche e rosee, abbondanti e molli, in quelle ricche capigliature dai riflessi serici, più vivaci, più completi i vari tipi reali, che popolano il paese nativo di quei pittori: vediamo l'inclinazione al soddisfacimento del piacere sensibile e la ricerca raffinata del benessere materiale, mentre nelle figure degl'Italiani, e specialmente nelle popolazioni meridionali, è piuttosto lo spirito letterario e speculativo, il pascolo all'intelligenza fine, ragionatrice, sottile, che maggiormente si ricerca. Così negli eroi, nelle dee, nei satiri, nei Sileni, nei personaggi del Rubens, come nei beoni, negli apostoli e nei santi del Jor-

[1] *Voyage en Italie.*

VAN DYCK - ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE - Galleria del Palazzo Rosso, Genova

(Fotografia A. Noack)

daens vediamo il tessuto organico più prontamente in via di disfacimento e di riparazione, che nelle corrispondenti figure dei veneziani.

Ora, l'allievo del Rubens, tanto spesso preoccupato da Tiziano, da Paolo, dal Correggio, dal Caravaggio, qui non si ricorda che di esser fiammingo. La carne è nutrita, pastosa e molle; la pelle morbidissima, umida e diafana, attraverso la quale più leggero si colora il sangue sulla linfa preponderante. La donna ed il bambino fiammingo sono nella tela del palazzo Bianco idealizzati come da niun altro artista.

Ma se l'occhio analizzerà l'esecuzione materiale del lavoro, sarà colpito dalle tinte rientrate ed assorbite, dalle vernici alterate e svanite, dai riflessi opachi, e ci confermerà nella convinzione, che ci troviamo anche qui di fronte ad una copia, una copia sapiente, abilmente eseguita, ma per me indiscutibile, come quella del Sileno del Rubens e del gentiluomo Spinola; e questo oso sostenere, benchè tutti i biografi del Van Dyck abbiano citato i due dipinti come lavori indiscutibili del pittore fiammingo.

Dei veneziani nessun altro ricordo se ne togli la base marmorea di una colonna da una parte.

Il Bambino non ha l'esuberante vivacità e le membra calde di sangue dei putti di Tiziano, ma è per la sua età calmo anch'esso e soddisfatto del latte e delle carezze materne.

Peccato che il dipinto sia collocato in alto in posizione troppo poco favorevole.

Dove invece si può ancora osservare quanta influenza la brillante tavolozza di Tiziano esercitasse sul giovane fiammingo lo vediamo nella delicata ed indimenticabile tela nel palazzo del principe Schönborn. Qui è evidente l'intenzione di seguire il maestro veneziano col desiderio di vincerlo, di superarlo. Si entra nel magnifico appartamento del palazzo Schönborn, dove tutte le pareti sono ricoperte di buoni dipinti, ma l'occhio ammaliato cade subito sopra una tela, che in lontananza si vede apparire nel fondo della terza sala; esso s'impadronisce immediatamente di tutta la vostra attenzione, che non si stanca di deliziarsi nei toni morbidi ed opulenti di questa tela meravigliosa. Tutti gli altri dipinti delle tre vaste sale passano inosservati, scompaiono, e ci si troverebbe seriamente imbarazzati se, uscendo di là, qualcuno ci domandasse qualche notizia sopra un quadro che non sia quello del Van Dyck.

La luce, il sole caldo e vivificatore invadono il dipinto, penetrando le carni, le pieghe delle stoffe, le nuvole e tutta la composizione; è una vera festa degli occhi. Splendida e formosa, del più perfetto tipo italiano di robusta popolana, la Vergine ha i capelli di un bel castano scuro lucente. Sotto la pelle bianca e vellutata corre celere il sangue meridionale e con l'atto più naturale offre il seno ricolmo a Gesù, mirabile tipo di bambino sano e prospero; ma egli non se ne avvede, distratto com'è dai canti e dalla conversazione con piccoli angeletti, che fra le nubi gli volteggiano intorno. Anche San Giuseppe, che sta più indietro, a sinistra, nella penombra, è con i canti distolto dalla lettura dei sacri libri. Questo San Giuseppe è forse ciò, che vi ha di meno bello nel dipinto: disposizione e atteggiamento non sono in armonia col rimanente; nelle linee ricorda il tipo ed i tratti del pittore fiorentino Carlo Dolci.

Il pregio maggiore del lavoro è certamente il colorito smagliante.

Il tipo della Vergine è precisamente quello opposto alla Madonna Spinola. La veste che là è di un rosso scolorito, è qui di un rosso incandescente con ombre scure carbonizzate, che evocano nella memoria la frase del Taine, allusione evidente dell'Assunta: « *les fournaises de Titien* »;[1] il manto è qui di quel bell'azzurro che il Correggio profuse nella *Vergine* del Louvre e nella *Maddalena* di Dresda; questo azzurro limpido e cristallino lo si ritrova non raramente nelle vesti di Tiziano e di Bonifazio. Nella Madonna Spinola è invece di un celeste incerto ed annebbiato.

Da Tiziano è pure ispirato quel velo sottile, che risalta sul capo di Maria, della quale

[1] *Voyage en Italie — Venise.*

VAN DYCK - PAOLA ADORNO BRIGNOLE SALE - Galleria del Palazzo Rosso, Genova

(Fotografia A. Noack)

è impossibile descrivere la grazia; che tutta si perde nelle riproduzioni. Delicate sono poi le tinte di quel lembo di cielo, che non è, come il rimanente, velato dalle nuvole chiare ed evanescenti.

Questa sapientissima sinfonia di colori, così fresca d'ispirazione e di esecuzione, raggiunge un tal grado di verità, al di là del quale troviamo la natura stessa; il modellato energico e mirabile, per nulla pregiudicando la finezza delicata della concezione, ci prova che l'artista è nel pieno possesso delle sue facoltà più belle, che i maestri veneziani non hanno più segreti per lui e che, quando lo voglia, può impegnare una lotta con la sicurezza di non riuscire a loro inferiore.

Delle scene di storia è una delle opere nelle quali meglio si può giudicare il Van Dyck per lo stato perfetto di conservazione. Esso passò inavvertito a quasi tutti coloro che si occuparono direttamente od indirettamente di Antonio Van Dyck, perchè non è notato in alcuno dei cataloghi, nè alcun biografo ne fa menzione, eppure è tale l'impronta personale dell'artista che l'attribuzione del quadro non può essere menomamente discussa.

La Galleria Doria di Via Nuova possiede una copia di questo importante lavoro, nella quale manca il San Giuseppe: il colorito è però assai più debole e freddo.

Ripetizione con piccola variante dev'essere quella che il Guiffrey cita nel suo catalogo al n. 35, ripetendo quanto s'incontra a tal proposito nel catalogo dello Smith (n. 346) « *la Vierge donnant le sein à l'enfant Jésus* » — 1812, coll. du général Craig.

Non facendone cenno lo Smith, come si usa sempre nei cataloghi, si vede che in questa terza ripetizione manca il San Giuseppe e gli angeli; il Michiels, come gli altri, non ne fa alcun cenno.

Passò negli Spinola dai Balbi, per i quali era stato dipinto, il *Coronamento di spine,*[1] ripetizione di uno fra i cinque quadri lasciati in dono al Rubens.

Nel lavoro possiamo vedere frammisti alle alte qualità, che già emergevano nel giovane pittore, i difetti che caratterizzano l'adolescenza del suo ingegno. L'influenza preponderante, la sola preoccupazione è il Rubens.

Anzi l'opulenza delle forme, il grande movimento, il vigore di colorito del maestro, sono qui esagerati; per ottenere le qualità di lui, Antonio spinse l'evidenza delle muscolature fino a rievocare alla nostra mente alcuni dei più atletici figli di Luca Signorelli; la solita energia delle figure del Rubens degenera qui in un'estrema violenza di attitudini e di espressioni; le ombre vi hanno una parte maggiore; si nota in tutta l'esecuzione uno sforzo spinto fino all'esagerazione per appropriarsi le qualità del maestro. Mi servo d'una frase del Kugler.[2] Ma il tipo stanco ed abbattuto del Redentore ha già assunto quella profonda nobiltà, che non verrà meno in nessuna delle tante composizioni religiose dell'artista. Il colorito è brillante ed armonioso e le gradazioni delle singole parti sono scelte con scienza rara. Il rigido guerriero, che armato fino ai denti con gesto brusco ed energico pone brutalmente la corona di spine sul capo di Cristo, è certo ispirato dal *Franz von Seckingen* di Alberto Dürer, conosciuto sotto il nome di *Cavaliere della morte;* il cane di Terranuova (strana coincidenza), che si vede anche nel ritratto equestre del Dürer, è qui copiato al vivo dal cane del Rubens, buona bestia, al quale il maestro era assai affezionato; infatti lo vediamo comparire anche in uno dei due capolavori della Cattedrale d'Anversa, cioè nella *Elevazione della Croce.* Il Van Dyck, sicuro di far cosa grata al maestro, al quale il dipinto era destinato, introdusse quello nella sua composizione con la stessa disposizione ed attitudine, che vediamo anche nella tela del Rubens; come in questa si avanza abbaiando ai persecutori; è un bell'animale dal pelo lucido e ricciuto, pezzato di grandi macchie bianche sul fondo bruno.

[1] In un catalogo di casa Balbi del secolo scorso figurava ancora il *Coronamento di spine;* nei cataloghi degli Spinola vediamo apparire il medesimo al principio del nostro secolo.

[2] *Handbuch der Geschichte der Malerei.*

GRECHETTO - SACRA FAMIGLIA (erroneamente attribuita al Van Dyck) - Galleria Corsini, Roma

(Fotografia Anderson)

Del *Coronamento di spine* si conoscono oggi ambedue gli esemplari. Il primo, donato al maestro insieme agli altri quattro, rimase per tutta la sua vita nel palazzo di lui; morto il Rubens, fu acquistato dal re di Spagna e si ammira oggi al Prado. La ripetizione, eseguita per i Balbi e passata agli Spinola, è ora al Museo di Berlino. Lo schizzo per la composizione fa parte della bella collezione di disegni al Museo Fodor ad Amsterdam.[1]

Fra i vari rami degli Spinola, che ebbero personaggi ritratti dal Van Dyck, fu quello che abita ora il vasto palazzo di Pellicceria, cui una moda infelice mutò nel 1736 la seria e dignitosa facciata in altra di un pessimo barocco, testimonio perenne dell'orribile gusto dell'epoca.

L'interno, al contrario, è quanto vi ha di più grandioso ed elegante, ed è assai bene conservato, mercè l'intelligente sollecitudine di tutti gli Spinola, che se lo trasmisero fino ai nostri giorni: essi lo avevano avuto dai Grimaldi.

Attraversiamo l'immenso salone, le cui volte sono coperte dai freschi di Lazzaro Tavarone, rappresentanti le gesta dei Grimaldi; non ci trattengano i molteplici dipinti, fra i quali alcuni di grande valore, che riempiono le altre due sale della galleria; nella terza il nostro sguardo istintivamente si posa sopra un bellissimo fanciullo, che ai pregi ci si rivela per opera del Van Dyck.

Esso ha notevolmente sofferto dall'umidità, ed un minuto esame ci avverte che la tela fu tolta dalla parete ov'era stata fissata in una cornice arcuata; la prova l'abbiamo nella traccia della sagoma barocca, che è rimasta abbastanza visibile nel dipinto; intorno ad essa fu aggiunta della tela per raggiungere la forma rettangolare.

Probabilmente questo ritratto fu eseguito per il palazzo, che gli Spinola abitavano al principio del secolo XVII; più tardi, dovendo stabilirsi in Pellicceria, lo fecero staccare dalla specie di nicchia di stucco, per portarlo con loro insieme al rimanente della galleria.

Il piccolo Spinola (tale si ritiene essere il fanciullo) si appoggia con la mano sinistra ad una tavola sulla quale si tien ritto un piccolo cane, fratello germano di quegli altri che, dalla nativa Lucca, hanno invaso tutto il mondo sulle cassette dei figurinai; senza dubbio fu eseguito da qualcuno dei giovani più inesperti, che non dovevano mancare nello studio dei Wael. Con la destra il fanciullo indica qualcosa all'animale, che non accenna a togliersi all'inanimata sua fissità.

Il pittore scelse questo atteggiamento perchè era quello, che metteva sotto la luce più favorevole i tratti del fanciullo, il quale si presenta di tre quarti, e per porne in evidenza le forme del corpo ben proporzionato. Sulla testa nuda i bei capelli castani, corti, sono rialzati alla Brutus. La figura è rotonda, viva, animata e riunisce con grande verità la risolutezza e la vivacità propria al carattere dei bambini sani. Una bella fronte aperta, uno sguardo energico e franco, una bocca dalle labbra arcuate danno all'insieme del volto una espressione gradevole e piacente; il naso un poco carnoso dai lineamenti non ancora ben decisi e le guance pienotte aggiungono un'aria ingenua e graziosa. Tutto in lui promette l'uomo bello e forte.

Una piccola gorgiera molle gira tutto il collo e si posa in vari ordini di pieghe sul giustacuore di damasco grigio-ferro, fittamente fiorato in chiaro; della medesima stoffa sono gli ampi pantaloni alla spagnuola, che un nastro serra sotto il ginocchio. Variano i colori, ma la foggia è sempre una, la spagnuola. La luce avvolge a malincuore la tela; si direbbe una di quelle giornate nordiche in cui l'umidità rende greve l'atmosfera e la luce si affievolisce e va morendo fra i vapori prima di giungere sull'oggetto, cui dà forma e colore.

Felice è l'idea di rappresentare un fanciullo, che scherza con un cane, indicando (come pare) un ciottolo appena lanciato, ed assai più naturale è questo atteggiamento così frequente nella vita giornaliera dei bambini di cinque o sei anni, che non lo stare ritto ed impettito, oppressi dalle dure, continue e inesorabili leggi di una pesante etichetta qual'era la spagnuola.

[1] Guiffrey, n. 94.

GIAN BERNARDO CARBONE - RITRATTO DI PROCURATORE DELLA REPUBBLICA GENOVESE

DELLA FAMIGLIA ADORNO (ERRONEAMENTE ATTRIBUITO AL VAN DYCK) - GALLERIA CORSINI, ROMA

(Fotografia Anderson, Roma)

I toni argentei danno al colorito generale un effetto piuttosto freddo, ma pieno d'armonia.

Benchè il modello sia italiano, ci ritroviamo in piena Fiandra. « Ciò che distingue le scuole fra loro, è che ciascuna rappresenta il temperamento del proprio clima, del proprio paese, segnando col pennello nei corpi la differenza delle razze. Più l'artista è grande, più manifesta profondamente il temperamento della sua razza », osserva il Taine.[1]

Per questo noi tanto ammiriamo nel Rubens la riproduzione perfetta della classe gaudente dei Fiamminghi. Nel bambino Spinola, come nella Caterina Durazzo assisa, noi riscontriamo parecchi caratteri fiamminghi, senza urto, senza dissonanza; è una perfetta fusione della verità del tipo meridionale con qualità nordiche; sono personaggi italiani veduti attraverso un prisma fiammingo.

Quando il pittore aveva compiuti questi due ritratti non si era ancora acclimato, perchè se in tutte le opere di lui vi è una sfumatura nordica, in nessun'altra è così sensibile come nei dipinti eseguiti in patria ed in Italia prima del viaggio di Venezia.

Esaminando il putto Spinola si sarebbe quasi tentati di ascriverlo, come la Caterina Durazzo seduta, al primo soggiorno in Genova dell'artista.

La carnagione del bambino ha assunto una bianchezza di latte quasi umida; le stoffe sono sensibilmente impallidite; l'aria grigiastra del complesso vela le linee indebolendone il rilievo; le masse più chiare, quasi macchie, si rilevano senza contorni precisi su macchie più scure. La tela accolse l'ispirazione suggerita dai tratti graziosi del piccolo patrizio e fedele ce la serbò.

A parte le qualità intrinseche del lavoro, una cosa si ammira soprattutto, in questo come negli altri ritratti di fanciulli dipinti dall'allievo del Rubens: la facilità con la quale colpiva tutti i caratteri personali dei piccoli modelli, caratteri che riproduceva poi con inimitabile fedeltà; con la più invidiabile eloquenza ne riproduceva lo stato d'animo, il naturale, l'innocenza dello sguardo, la calma, la facile meraviglia, la sicurezza, la mancanza di ogni preoccupazione dell'anima, alba della vita, piena d'una grazia e d'una freschezza mattutina, come dice il Michiels.

Capitolo X.

Lavori per gl' Imperiale.

Fra le famiglie che impiegarono il pennello del Van Dyck a Genova non va taciuta poi la celebre degli Imperiale, la cui origine documenti fanno risalire al 1160.

Degli Imperiale quattro furono dogi, e fra essi, nel 1618, Gian Giacomo, grande protettore delle arti. È a lui che Genova deve la Via Imperiale, detta poi *Scurreria,* ed il palazzo sontuoso di Campetto, la cui facciata, tutta stucchi, cariatidi, puttini di suprema eleganza, mensole fiancheggianti freschi, che paion piuttosto miniature, ci riempie di ammirazione, benchè inclemente il tempo, che nulla risparmia, abbia tolto molta della freschezza nativa.

L'interno è poi tutto ornato di altri freschi preziosissimi, che i guasti del tempo però minacciano di toglierci in un non lontano avvenire. Le tinte infatti, già molto smarrite, vanno ogni dì più perdendo dell'originale potenza ed efficacia, anzi qua e là si vanno addirittura scrostando.

Per questo palazzo, durante la sua dimora nella città di S. Giorgio, ebbe il Rubens ad eseguire il ritratto di Caterina Imperiale ed il Van Dyck dovette certo essere bene accolto dove il maestro si era fatto ammirare; varie sono infatti le tele che per loro dipinse; di esse tre sole però non avevano lasciato Genova alla fine del Milleseicento (come si rileva da un catalogo manoscritto di quell'epoca, gentilmente mostratomi dal marchese Cesare Imperiale

[1] *De l'idéal dans l'art dans les Pays-Bas.*

GIAN BERNARDO CARBONE - RITRATTO DI PROCURATORE DELLA REPUBBLICA E DI SUO FIGLIO

APPARTENENTI ALLA FAMIGLIA RAGGI (ERRONEAMENTE ATTRIBUITO AL VAN DYCK) - GALLERIA CORSINI, ROMA

(Fotografia Anderson, Roma)

dei principi di Sant'Angelo), essendone alcune passate con un'Imperiale Lercari in casa Coccapani, di Modena.

Dei tre ritratti esistenti al principio del secolo XVIII uno rappresentava una dama della famiglia (probabilmente Isabella) e gli altri due, in proporzioni ed età differenti, riproducevano i tratti del figlio del doge Gian Giacomo, Gian Vincenzo Imperiale, uno fra i personaggi che più seppero accrescere lustro al nome della famiglia.

In questi ultimi tempi, trasferitisi i principi Imperiale nella grandiosa villa dell'Albero d'Oro, che da circa quattro secoli posseggono in Terralba (presso San Fruttuoso), a pochi minuti da Genova, vi trasportarono, con gli altri quadri di famiglia, l'unico Van Dyck superstite, avendo gli altri salutato la città e l'Italia probabilmente nei tristissimi anni, che diedero principio a questo secolo.

Assai belli dovevano essere i due dipinti spariti, se erano eseguiti con la diligenza e col magistero dell'arte, impiegato nell'esecuzione di quello rimasto.

Il formato non è quello usato più frequentemente dal pittore, e la figura di Gian Vincenzo, di poco più piccola del naturale, ci parla con un'intensità d'espressione, che completa l'illusione della vita. Vestito della severa toga di procuratore della Repubblica, in atteggiamento grave e solenne, quale s'addice ad un personaggio di tanta importanza, siede l'Imperiale con la mano sinistra posata sul braccio del seggiolone. Questa mano, meravigliosa di verità e di eleganza, tiene un rotolo di pergamena. Arricciature inamidate all'imboccatura delle maniche, un'immensa gorgiera a cannelli rigidi ed uniformi, nero il rimanente, la toga cioè ed il berretto. Dai tratti regolari e dal colorito sano, Gian Vincenzo è ciò che si dice un bell'uomo e non dimostra più d'una quarantina d'anni, benchè un'iscrizione nel pilastro ci avverta ch'egli ne ha di più. Di aspetto aperto, ha uno sguardo intelligente e profondo, e sull'ampia fronte nitida il tempo non ha segnato il suo passaggio deleterio con rughe moleste.

I gravi negozi della repubblica non pare lo preoccupino di soverchio, ma egli sente tutto il proprio valore e tutta l'altezza del posto, che occupa nella società.

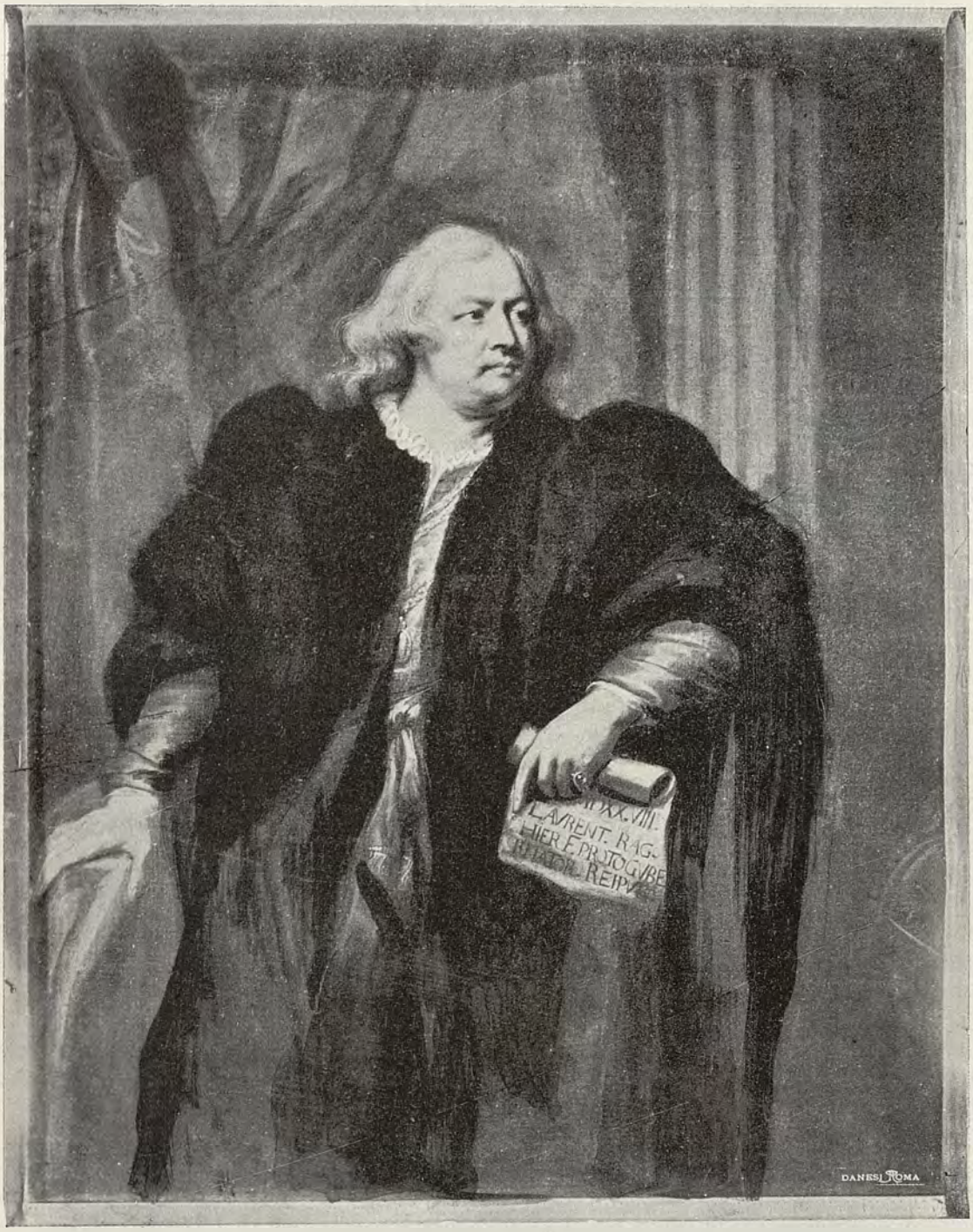
Un ricchissimo panneggio di velluto rosso occupa la parte alta dello sfondo avvolgendosi in fitte pieghe e completandone l'effetto generale sotto il drappeggio: l'occhio spazia in una estesa veduta sul mare; il porto di Genova s'inarca fino a terminare nella lanterna; una nave solca le acque azzurrine, allusione evidente alla qualità di ammiraglio, che diede campo a Gian Vincenzo di rendere segnalati servigi alla Repubblica. Ma il colorito di questo sfondo, come dell'abito del patrizio genovese e del dipinto in genere, è assai rientrato; non possiamo quindi ammirare in tutta la sua bellezza questo lavoro, ch'è certamente fra i migliori eseguiti in Italia.

Sotto due archi segnati da folte sopracciglia nerissime, parte uno sguardo, che vi penetra come una lama affilata, vi esamina, vi scruta, s'impadronisce dei vostri pensieri più riposti e vi giudica. Il naso profilato ed aquilino sottolinea la fierezza dello sguardo, ma la bocca tumida e sensuale, dai puri contorni, lo raddolcisce e conferisce all'espressione una eleganza squisita non priva di benevolenza, ma non inaccessibile allo sdegno.

Due baffi rialzati e l'imperiale sono d'un bel colore castano lucente, e castani sono pure i capelli, che coprono la tempia.

Dal braccio sinistro posato sul braccio del seggiolone pende inerte la mano, che, insolitamente tozza e mal delincata, tradisce subito l'inesperto o presuntuoso, che volle correggere, o il maldestro, che volle rinfrescare le tinte smarrite; lo sconcio ferisce tanto più facilmente l'occhio inquantochè l'altra mano ripiegata e stringente il rotolo di pergamena è la mano più bella, che si possa vedere.

Ciò che sorprende nel bel ritratto di Gian Vincenzo è la immensa, straordinaria rassomiglianza dell'ammiraglio genovese col marchese Cesare Imperiale, suo discendente diretto; sopratutto tale è la rassomiglianza nell'espressione profonda dello sguardo, che nessuno, vedendo il dipinto del Van Dyck, crederebbe essere i due gentiluomini divisi da tre secoli.



GIAN BERNARDO CARBONE - RITRATTO DI LORENZO RAGGI (erroneamente attribuito al Van Dyck)

(Fotografia Anderson, Roma)

Dietro la figura del personaggio serve da quinta un largo pilastro, nel quale vediamo le armi degli Imperiale, « Scudo d'argento, al palo cucito d'oro caricato dell'aquila dell' impero nera e coronata d'oro ». Sotto, in bei caratteri, leggiamo: Io: Vinc^{s}: Imp^{s}. — Anno salut: 1625 - Act - suc 44.

In nessun ritratto eseguito in Italia, che io sappia, il Van Dyck pose il nome, l'età del personaggio ritratto e l'anno dell'esecuzione; rari sono i ritratti, che recano le armi della famiglia, come il giovane Spinola del palazzo Rosso ed i tre putti della Galleria Durazzo; solamente in Fiandra, e più specialmente in Inghilterra, vediamo raramente mancare gli scudi gentilizi. Non dovremmo dunque noi attribuire la scritta al guastamestieri, autore dello sconcio della mano? Ad ogni modo non dobbiamo serbargliene rancore; se qualche pittore avesse sempre avuto l'ispirazione di aggiungere in qualche cantuccio del dipinto esatti il nome e la data, oggi non sarebbe tanto difficile e faticoso ristabilire l'identità del personaggio rappresentato.

Di Gian Vincenzo Imperiale si occuparono molto i contemporanei, e lo meritava, per l'intelligenza pronta, aperta e robusta.

Spedito varie volte ambasciatore, ottenne grandi successi diplomatici, fra le altre quando con altri gentiluomini fu inviato al governatore di Milano, per chiedere aiuto in favore di Genova, minacciata dall'esercito franco-piemontese: segnalati servigi rese, come ammiraglio, lo abbiam visto: ma ciò di cui si occupò con maggior amore fu dell'arte nelle sue varie manifestazioni; fu grande amico e generoso mecenate degli artisti principali della sua epoca, serbando una preferenza per i letterati ed i poeti, essendo egli medesimo letterato e poeta.

La sua vita, alla quale la fortuna benignamente aveva sempre arriso, fu amareggiata negli ultimi anni dall'esiglio.

Accusato al Governo di aver fatto uccidere un musico napoletano, fu *sbandeggiato come discolo,* come dice il Casoni,[1] ma dovette poi essere richiamato, se è vero che morì in patria nel 1645, come osserva lo Spotorno.[2]

Nel 1631 acquistò la signoria di Sant'Angelo dei Lombardi, Andretta, Lioni, Busco e Carbonara da Ettore Carafa (della famiglia di Paolo IV). Gli archivi della famiglia Imperiale conservano ancora gli atti di acquisto, ed il marchese Cesare conserva presso di sè un interessante diario, nel quale Gian Vincenzo narra tutte le molestie e le noie di cui fu vittima alla corte del vicerè spagnuolo per entrare in possesso del feudo; ne descrive poi la presa di possesso e l'entrata solenne in Sant'Angelo. Narra poi che in quel medesimo tempo gli fu offerto il titolo di duca di Sant'Angelo da Filippo IV di Spagna, offerta che per l'epoca nella quale fu avanzata egli sdegnosamente rifiutò.

Se le sue rime destarono tanta ammirazione nel suo secolo, oggidì sarebbe impossibile sostenerne la lettura per la forma pesante, per le iperboli d'una inconseguenza e d'un'audacia che hanno del pazzo, per i paragoni ampollosi, esagerati e sconvenienti, tutti difetti del suo tempo.

Grande ammirazione aveva l'Imperiale per il Tasso, per il Chiabrera e per il Guarini, e li prendeva a modello, ma seguendone ed esagerandone i difetti, succedeva, lui precisamente quello, che succedeva agli imitatori del Rubens e del Van Dyck; infatti è certo cosa assai più agevole d'imitare i difetti, esagerandoli poi, che seguire i pregi e correggere dove ciò sia necessario. Fra le opere dell'Imperiale ottenne grande lode al suo apparire *Lo Stato rustico,* poema in versi sciolti, pubblicato in Genova con i tipi di Giuseppe Pavoni nel 1611. Questo poema piacque tanto che un volume di rime ne cantò le lodi ed i pregi, e Guido Casoni, poeta della Marca Trevisana, non ha parole sufficienti per levarlo a cielo; fra l'altro dice che Gian Vincenzo è singolare ornamento della nobilissima città di Genova,

[1] *Ode* di G. Casoni. Treviso, 1611, pag. 171. [2] *Annali.*

VAN DYCH - GERONIMA BRIGNOLE SALE CON LA FIGLIA - Galleria del Palazzo Rosso, Genova

(Fotografia A. Noack)

per avere arricchito l'italiana favella di così eccellente poema. Il poema è diviso in sedici libri o parti, come le chiama l'autore.[1]

Altre opere egli scrisse, tra cui: *I funerali del cardinale Orazio Spinola* (suo zio materno); *La vita di Santa Teresa;* gli *Argomenti* al *Goffredo* del Tasso; molti versi latini ed italiani; *Il ritratto del Casalino,* in cui si lagna dell'ingiusto esiglio, ed un'infinità di discorsi, che aveva recitato nelle molte Accademie, alle quali era ascritto, ma che non videro mai le stampe.[2]

Figlio di doge, appartenente a famiglia potentissima, Gian Vincenzo occupò in Genova una posizione assai eminente.

Oltre alla magnifica villa dell'Albero d'Oro, nella quale il Cambiaso aveva eseguito una delle sue più belle creazioni, *Il ratto delle Sabine,* che ispirò due secoli dopo il *David;* era di Gian Vincenzo anche quella bellissima villa di Sampierdarena, che degli Scassi, che la ebbero poi, conserva ancora il nome.

Tale era poi la magnificenza del palazzo e della galleria di Campetto, che il Soprani afferma aver pochi riscontri contenendo non meno di 17 quadri di Raffaello (secondo ogni probabilità lavori dei Garofolo, dei Perin del Vaga e di Giulio Romano, che avevano assunto il nome dell'Urbinate, doveva però certamente trattarsi di collezione assai importante).

L'amore per le arti e le scienze rimase anche nei nipoti di Gian Vincenzo: oggi Cesare Imperiale coltiva con amore gli studi storici.[3]

Fra le prime famiglie a portare un grande colpo ai pregiudizi dell'epoca in fatto di arte furono gl'Imperiale, dalla qual gente uscì Girolamo, stretto parente di Gian Vincenzo. egli non esitò a coltivare e dedicarsi con tutta la passione ed il trasporto, ond'era animato alla pittura.

Studiò a lungo il Correggio ed il Parmigianino, nella stessa loro culla, a Parma, e nelle sue piccole tavoline giunse ad avvicinarsi in modo mirabile ai modelli.

Richiamato a Genova da ragioni di famiglia, si scelse per maestro Giulio Benso, e prese con ottimo esito ad incidere ad acquaforte.

Prima di lasciare Parma aveva Girolamo Imperiale raccolto molti disegni dei più insigni maestri di quella città ed anche di altre scuole: tornato in patria, fece dono al patrizio Antonio di un bellissimo *Sileno* del Caracci, e al congiunto Gian Vincenzo di uno *Sposalizio di Santa Caterina* del Parmigianino.

Il Soprani continua: « fu sì caro un tal dono a quel signore, che per ricompensare il donatore, il quale trovavasi in tenue fortuna, lo destinò al governo de' suoi feudi nel regno di Napoli,[4] impiego molto cospicuo e di notabil emolumento »; disgraziatamente, in freschissima età, pochi mesi dopo, morì nel feudo che andava amministrando, e con sicurezza non si conosce alcun suo lavoro. Sua particolarità, secondo il Soprani, è quella di avere imitato, con estrema fedeltà, nel colorito il Correggio ed il Parmigianino, e di aver dipinto piccole tavoline.

Ora, alcune tavoline, che in Genova vengono attribuite alla scuola parmigiana o bolognese, potrebbero con maggior fondamento essere ascritte all'Imperiale, come la piccola *Maddalena* nella Galleria Durazzo, dai cataloghi attribuita ad Annibale Caracci.

Ma l'inconsideratezza dell'attribuzione della *Maddalena* della Galleria Durazzo non è, purtroppo, la sola; lì presso, atteggiata a modesto raccoglimento, è una *Vergine* di uno dei migliori pennelli della scuola fiorentina del secolo XV: vi si ritrova l'espressione ineffabile delle Madonne del Botticelli, alla quale si aggiungono alcuni caratteri di Lippino Lippi; ma il catalogo segna: *Vergine* di Alberto Durer.

[1] Giovanni Imperiale, medico fiorentino, nel suo *Museo Istorico* tesse l'elogio di Gian Vincenzo affermando false accuse.

[2] Spotorno, *Storia letteraria della Liguria.*

[3] Il marchese Cesare Imperiale dei principi di Sant'Angelo, presidente della Società storica genovese, è assai favorevolmente noto nel mondo degli studiosi per la pregevolissima opera su Caffaro ed i suoi tempi.

[4] Sant'Angelo, ecc.

VAN DYCK - SCHIZZO ALL'INCHIOSTRO DI CHINA - Museo di Lilla

(Fotografia Braun, Parigi)

Quattro piccole scene mitologiche di Francesco Albani passano sotto il nome del Domenichino, e così via per un grande numero delle altre attribuzioni.

Gl'Imperiale non ebbero sempre questo nome; nel secolo XII ed in tutto il successivo si chiamavano Tartaro, perchè si credevano originari dell'Asia Settentrionale. Assunsero il nome d'Imperiale nel 1311, allorchè Enrico di Lussemburgo discese in Italia, e nella stessa occasione assunsero le armi, che conservano al presente.

Nel 1378 ebbero la signoria di Corsica; molti della famiglia ottennero la porpora cardinalizia: fra i più illustri di essi è Lorenzo, del quale si occupa, nelle sue *Mémoires,* il cardinale De Retz e Giuseppe Renato, che nel Conclave sarebbe stato eletto al soglio pontificio se, per la sua inclinazione verso la Spagna, la Francia non avesse posto il *veto* alla sua nomina.

Nella seconda metà del secolo XVI, essendo prossima ad estinguersi l'antica ed illustre famiglia dei Lercari, un Imperiale fu dall'ultimo Lercari, ch'era suo zio materno, nominato erede purchè assumesse il nome e le armi di quella famiglia. A questo ramo apparteneva appunto il doge Franco Imperiale Lercari, del quale ci siamo occupati, essendo marito di Antonia Demarini, ripetutamente ritratta dal Van Dyck.

Fino a poco fa, al palazzo Coccapani di Modena si poteva ammirare, insieme col busto di Antonia, un'altra preziosa tela del nostro pittore, che raggruppava le immagini di una graziosa giovinetta e di sua madre, una veneranda matrona, assisa in ampio seggiolone.[1] Fu acquistata non è molto dal chiarissimo prof. Bode, e trovasi presentemente a Berlino. Con la semplicità dignitosa della veste della dama contrasta l'abito ricchissimo di seta a fregi d'oro della giovinetta, che non può a meno di essere impedita dalla rigida gorgiera trinata, che ne spicca dal busto la testa vivace ed intelligente. Nella madre notiamo una tale verità d'espressione, che non è possibile concepirne una maggiore, a meno che non vogliamo immaginare vivente la buona dama: essa porta sul capo il velo delle vedove e ricorda nelle linee la dama in busto del Van Dyck, che si vede al palazzo Reale di Genova, ma non troviamo più l'espressione altera di quel ritratto. Un ampio drappeggio rosso e la base d'una colonna servono d'accessorî. Il tempo, che non ha danneggiato troppo le due figure, ha notevolmente guasto il fondo e le parti secondarie: ma anche in tale stato di conservazione questo lavoro ha una notevole importanza.

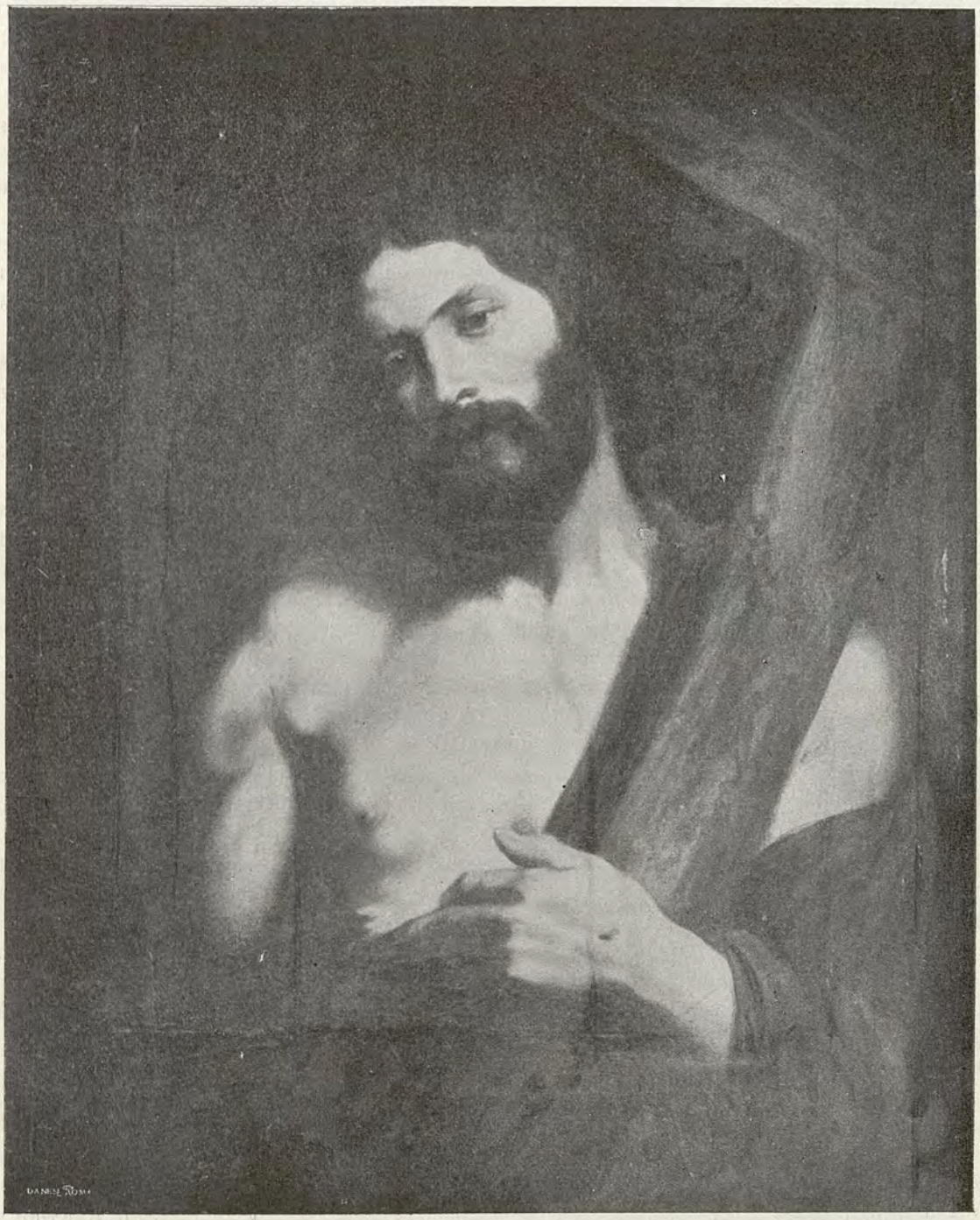
Capitolo XI.

La *Crocifissione,* a San Michele di Pagana.

Là, dove sorridente il golfo di Rapallo sta per chiudersi verso Santa Margherita, in leggera e pittoresca elevazione del terreno, alquanto discosto dal paese sorge la chiesa di San Michele di Pagana; il dorso di un colle la protegge alle spalle, ed intorno il verde scialbo degli ulivi offre un grazioso contrasto con lo scuro fogliame degli aranci; un cielo purissimo ed un mare d'un azzurro smagliante, in cui si rifrangono scintillanti i raggi di un sole meridionale, compiono l'incanto di uno fra i più bei lembi d'Italia.

La chiesa non ha nulla di notevole, toltone un grande dipinto del Van Dyck, al quale si connette una tradizione ancora viva in Rapallo. Eccola: « Il giovine pittore fiammingo, di gentili e cavallereschi costumi, per una causa più imputabile alla ferocia dei tempi che a lui stesso, durante il suo soggiorno in Genova ebbe a che fare con la giustizia della Repubblica (alcuno vorrebbe per omicidio). Per sottrarsi ad essa, il pittore si rifugiò a

[1] È alla squisita cortesia del marchese Paolo Coccapani Imperialo Lercari che debbo la copia fotografica di questo gruppo.



VAN DYCK - IL SALVATORE COLLA CROCE - Galleria Brignole-Sale Genova (Palazzo Bianco)

(Fotografia A. Noack).

Pagana, presso la famiglia degli Orero, patrizi genovesi, ma che risiedevano quasi sempre nella loro casa di campagna, appartenente oggi al marchese Franco Spinola. La famiglia Orero, che il pittore aveva conosciuto a Genova, l'accolse con la massima cordialità ed onore, gli offrì la più larga ospitalità ed esercitò tutta l'influenza di cui disponeva in Genova per appianare le difficoltà, che si opponevano al ritorno in essa del pittore.

« Le pratiche durarono per qualche tempo, finchè si ottenne quanto il Van Dyck desiderava, e questi, che si trovava affatto sprovvisto di tutto, ringraziati ripetutamente i suoi protettori, si disse dolente di non poter mostrare in qualche modo la sua gratitudine, ma che giunto in Genova avrebbe procurato di esprimere in altro modo i suoi sentimenti.

« Gli Orero lo assicurarono che era stato già per loro un grande piacere di avere egli scelto la loro dimora come asilo, e con gentili parole fecero vive istanze perchè prolungasse più oltre il suo soggiorno, trattenendosi fin quando questo non gli sarebbe riuscito gravoso.

« Accettò il pittore commosso, e per attestare la viva riconoscenza nella stessa casa dipinse il quadro, che gli Orero 'poi collocarono nella chiesa della quale avevano il giuspatronato ».

Questa la tradizione, ch'io raccolsi dalle labbra del parroco di San Michele e da altri del paese.

Ciò che offriva tutte le probabilità di vero in mezzo a tanto sbizzarrirsi di fantasia popolare, era che gli Orero, incontrato a Genova il geniale pittore, come gli altri patrizi, non rimanessero insensibili al fascino del suo ingegno ed alle doti della sua persona, e lo invitassero a passare qualche tempo nella loro casa di campagna. Il grazioso invito pare fosse accettato ed il Van Dyck, riconoscente della gentile ospitalità, avrebbe eseguito una composizione religiosa, nella quale ritraeva il capo della famiglia, Francesco Orero.

E questa ipotesi sarebbe suffragata dal fatto, che estinta la famiglia Orero nel 1790, e passate le carte ed i registri privati alla famiglia Spinola, non si trovò nessuna ricevuta o pagamento di questo quadro. Per altro l'atteggiamento del gentiluomo in ginocchio con le braccia in croce sul petto suggerirebbe l'ipotesi che il quadro possa essere stato ordinato al Van Dyck, quella essendo la posizione tradizionale dei donatori, come si vede anche in tanti gruppi di pale d'altare dei secoli XV, XVI e XVII.

Il ferimento, che la tradizione addebiterebbe al Van Dyck, secondo me, dato l'animo mite e la grande fama di cui godeva, non sarebbe che un equivoco, cioè si attribuirebbe a lui il fatto occorso al Paggi.

Un'altra versione tradizionale, che non mi pare più attendibile della prima, me la fornì il marchese Franco Spinola, attuale possessore della villa Orero e degli Orero successore nel giuspatronato di San Michele: « In una burrasca, la nave sulla quale era il Van Dyck, avrebbe rotto contro gli scogli della riviera di levante, ed il naufrago pittore si sarebbe salvato a nuoto, riparando in Rapallo.

« Gli Orero, famiglia potentissima del luogo, avrebbero approfittato della presenza di lui per ordinargli l'ancona della quale ci occupiamo.

« Il naufragio sarebbe avvenuto nel 1625, al ritorno del Van Dyck dalla Sicilia ». Fino ad ora le notizie sopra questo quadro erano molto scarse, oscure e vaghe.

L'Anonimo del Louvre (1750) dice: « Nel piccolo paese di Pagana, presso Rapallo, si andava ad ammirare un *Cristo morente,* che avrebbe dovuto ornare una cattedrale piuttosto che la chiesa rustica di un piccolo aggregato di case ».

Il Ratti, nella sua *Guida di Genova* (1780), cita: « *Crocifisso, con San Bernardo,* a San Michele di Rapallo ». Il Baes non ne fa cenno; il Guiffrey nemmeno.

Il Michiels, desideroso di vederlo, per aver letto le lodi dell'Anonimo del Louvre, non ne venne a capo; ecco come lo racconta egli stesso:

« Stavo per mettermi in viaggio per il paese di Pagana, situato a circa dieci leghe da Genova, quando un abitante di Rapallo mi assicurò che io avrei perso il mio tempo, che

VAN DYCK - (Dipinto di studio) - SACRA FAMIGLIA - Galleria Doria, Genova (Via Nuova)

(Fotografia Noack, Genova)

egli era stato molte volte in questo piccolo paese senza avervi mai visto il *Salvatore sul Golgotha;* che il lavoro del maestro fiammingo era stato tolto da tempo considerevole, poichè nessuno ne aveva conservato ricordo. Questa affermazione positiva dissipò il mio zelo d'investigatore ».

Le mie indagini furono alquanto più fortunate.

Giunto a Rapallo, don Antonio Comotto, da oltre trent'anni parroco di San Michele, mi comunicò gentilmente queste notizie:

Fra le pochissime carte riguardanti la famiglia Orero, rimaste nell'archivio della parrocchia, eravi il testamento di Francesco Orero, col quale legava alla chiesa di San Michele la tela in questione.

La notte fra il 23 ed il 24 aprile dell'anno 1872 si sviluppò improvvisamente un incendio, che distrusse tutta la sacrestia e la maggior parte dell'archivio parrocchiale: cercato in seguito il testamento, e riuscita vana ogni ricerca, lo si ritenne rimasto preda delle fiamme.

Il parroco di San Michele, a ragione orgoglioso del dipinto, che forma la gloria della sua chiesa, avendo letto più volte il documento, lo ritenne a memoria, e ciò gli riuscì facile per la brevità dello scritto. Fu dunque in grado di ripetermelo, guarentendomi quasi anche la fedeltà ortografica. Il testamento era così concepito:

« Io, Francesco Orero, parroco di questa chiesa di San Michele, ordino e voglio che l'ancona celebre, stesa in questa stessa parrocchia dall'insigne pittore fiamengo Antonio Van Dyck, sia posta nella parte sinistra della chiesa stessa, alla quale io ne faccio dono ».

« San Michele di Pagana (non è ricordato il mese), 1630 ».

Qualche anno prima della sua morte, avendo Francesco Orero fatto ricostruire ed ornare l'altare a sinistra per esservi sepolto coi parenti, si vede che volle terminare la cappella, fregiandone il vano col dipinto del Van Dyck.

Oltre alla scritta: *Franciscus Orerus pro se et successoribus suis,* nello specchio di ciascun zoccolo delle due colonne, che fiancheggiano l'altare, vediamo infatti scolpiti i due fiori inquartati, arma degli Orero.

Desiderando vedere se non vi fosse qualche altra notizia su questo argomento, pregai il parroco di mostrarmi le carte e quei pochi registri antichi, che erano scampati all'incendio.

In un registro dell'anno 1750 trovai questa nota:

1750 — « Crocifisso et la mentionata ancona d'alta stima, del dipintore insigne Van Dyck, si è spiantata dall'estremità della parte sinistra, dove si è posto invece un confessionale ed una nuova pittura nel muro spa, che rappresenta fra carceri il gran taumaturgo San Giovanni Nepomuceno, e trasportato detto altare a destra, recando in sua vera luce la detta ancona, e meno soggetto all'umidità e internante dai venti marini ».

Ora la vera luce, della quale parla il buon parroco del Settecento, era precisamente la luce più falsa, senza calcolare la sconvenienza di togliere un dipinto lasciato dal donatore con esplicita designazione dell'altare di sinistra, ch'era anche l'altare e la sepoltura della famiglia, mettendo invece un dipinto di nessun valore artistico sull'altare in cui erano le armi degli Orero.

Ben lo comprese in seguito qualche altro parroco, perchè ora il dipinto si ammira nel luogo, al quale era stato destinato.

Il tempo, e specialmente l'umidità, purtroppo non hanno risparmiato questo insigne lavoro; allo stato presente fu ben lungi dal destare in me la vivissima ammirazione, che un secolo e mezzo fa provò vedendolo l'Anonimo del Louvre, e se i guasti furono limitati lo si deve anche al presente curato (esempio rarissimo nel clero di campagna), che avendo assai a cuore la conservazione di quest'ancona, appena messo alla direzione della parrocchia, verso il 1860, fece subito collocare una grande tavola fra la tela ed il muro, assai umido; senza questa precauzione, in breve volger d'anni ne sarebbero forse appena rimaste vestigia.

Il dipinto è di grandi dimensioni e rappresenta il Golgotha, argomento già trattato dal pittore, ma in dimensioni assai minori, a Roma ed a Genova.

Il volto scarno e livido, alquanto reclinato sul petto, è inondato dai capelli scarmigliati, come pure scomposta è la barba fluttuante; la bocca semiaperta, due occhi d'una fissità spaventevole, gli danno una espressione sinistra, mentre dal corpo, d'una magrezza spettrale, si staccano quasi le carni disfatte; attorno alla vita, svolazzante, porta ravvoltolato a zona il solito abbondante panneggio bianco. Il colorito delle carni, poi, ha molto sofferto: qui non è più conveniente parlare di mezze tinte rientrate, di ombre assorbite, il colore in alcuni punti si è addirittura scrostato, mettendo a nudo le sgradevoli colorazioni dell'imprimitura.

Del resto lo scorcio è sapiente, come sapiente è lo studio anatomico del Cristo, salvo il solito allungamento della persona, che assume proporzioni eccessive.

San Francesco, pallido e scarno, in aria supplichevole volge lo sguardo al Crocifisso, e pare con la mano indichi e raccomandi l'Orero. Pieni d'espressione sono il santo ed il gentiluomo.

Un poco indietro un frate calvo tiene un gran volume sotto il braccio, ed impugna fieramente un pastorale in atteggiamento aggressivo. Col volto acceso, il naso accentuato ed aquilino, ha un aspetto minaccioso, sottolineato da uno sguardo duro e da un mento acuminato e ricurvo. Sulle prime l'avevo scambiato per San Domenico, ma l'abito, gli attributi tolgono ogni dubbio: egli è invece San Bernardo.

L'espressione feroce del frate contrasta con quella mansueta, triste e devota dell'Orero. Fortunatamente la testa di questo e del San Francesco sono fra le parti meglio conservate. Egli veste un abito nero semplicissimo, con mantello, sul quale si rovescia una gorgiera bianca e molle. Ha l'aspetto di un uomo robusto, sulla cinquantina: i capelli corti e brizzolati, l'occhio melanconico ed arrossato, fisso nella croce, ci mostrano un uomo di temperamento ascetico e quieto, che passa la sua vita nella pace della campagna, strettamente inteso nelle opere di pietà, indifferente a quanto può succedere nel mondo. Ha baffi ed imperiale neri; il tipo, piuttosto comune, non colpisce la nostra attenzione, ma l'espressione è vera e naturale, ed il tutto parla all'osservatore con grande eloquenza.

La scena del Golgotha è avvolta in un'atmosfera nordica, satura di vapori; la nebbia pare si sia insinuata fra le flessibili fibre del pennello, si sia infiltrata fra gli atomi dell'impasto, per dare ad ogni colore quella luce grigiastra nei chiari e plumbea nelle ombre, con effetto tetro e lugubre. Un debole chiarore lambe incerto la testa di Cristo, quasichè l'arrestarsi delle funzioni vitali abbia indebolito l'irraggiare della divinità. Nel cielo tenebroso è imminente l'uragano ed attraverso le nubi fosche penetra a stento la luce necessaria per rendere visibile il gruppo ed il terreno aspro e sassoso.

Lo schizzo del dipinto di Pagana fu reclamato, si vede, dall'Orero, perchè lo si conservò nella sua villa fino all'estinzione della famiglia; passò poi con le altre proprietà degli Orero agli Spinola, ed è oggi nella Galleria del marchese Franco in Pellicceria. Il Van Dyck dovette essere molto soddisfatto dell'Orero, perchè accondiscese contro il suo solito a lasciargli anche lo schizzo.[1]

La testa piena di espressione dell'Orero ispirò forse Gian Andrea Ansaldo nel ritratto del donatario, posto ai piedi di una vasta composizione, che è nel coro di Santa Sabina, in Genova.

Non saprei a quale anno potremmo assegnare con precisione il Crocifisso di San Michele, ma possiamo almeno circoscrivere il tempo nel quale l'allievo del Rubens dovette eseguirlo.

Se apriamo gli *Annali* del Casoni, là dove fervono i preparativi della difesa di Genova, mentre si avanza l'esercito, che muove ad assediarla, troviamo:

[1] Non essendo riusciti, per il cattivo stato del dipinto e per la mancanza di luce, ben quattro tentativi di riproduzione fotografica del quadro di San Michele, mi accontento di riprodurre lo schizzo della Galleria Spinola, eseguito su tavola. Come tutti gli schizzi del Van Dyck, è diligente e chiaro; i volti soli sono trascurati, una pessima vernice, poi che fu passata sulla tavoletta, ne compromette l'effetto.

1625 — « 17 aprile. La Repubblica, per più agevolmente impetrare, con l'intercessione di San Bernardo, la divina assistenza, scelselo per suo protettore, votando il doge i due collegi ed il popolo tutto nella chiesa in mano di Francesco Maria Spinola, vescovo di Lavenza, di osservarne in l'avvenire, siccome festivo il suo giorno, facendo anche in quel giorno una processione generale e dotando dodici povere zitelle, e di edificarne una chiesa a nome di lui ».

In questa occasione fu pure coniata una medaglia di San Bernardo; secondo l'uso, il nuovo protettore poi appare in molte delle opere d'arte fatte in quei giorni.

Dunque possiamo affermare, senza temer di cadere in errore, che il quadro di San Michele non fu dal Van Dyck dipinto prima dell'aprile 1625; secondo l'antica opinione degli storici, che termina nel giugno 1625 il soggiorno in Genova del Van Dyck, e questo sarebbe uno degli ultimi lavori, che l'allievo del Rubens abbia eseguito sulle rive del Mediterraneo.

Il Ratti parla di una *Crocifissione* che il Van Dyck eseguì per la chiesa di Ruta; il preteso Van Dyck è uno sgorbio, di cui non saprei quale imputare dei più maldestri pennelli genovesi.

Il Ratti cadde in questo errore interpretando male un passaggio del Soprani; o meglio, il Soprani si espresse male dicendo: « Ei ebbe ancora la commissione di dipingere una tavola per certa cappella campestre di San Michele, vicino al luogo di Rapallo, detta comunemente San Michele di Ruta ». Infatti San Michele sta precisamente alle radici del colle sul quale sorge Ruta, ma sono due paesi affatto distinti.

In una *Storia di Recco,* pubblicata l'anno scorso dall'Olcese, si parla di un dipinto del Van Dyck, esistente nell'oratorio di San Michele in Recco, rappresentante la *Natività.* Sebbene assai scarsa la luce, ne vidi abbastanza per poter escludere in modo assoluto la mano del pittore fiammingo.

L'influenza più palese nel quadro è quella dei Veneziani, secondo ogni probabilità al Carlone od al Grechetto dovrebbe ascriversi questo assai mediocre lavoro.

L'equivoco dell'Olcese proviene certamente da una falsa interpretazione del Soprani.

(Continua) MARIO MENOTTI.

RECENSIONI

I. B. Supino. **Beato Angelico**, traduit de l'italien par M. J. De Crozals, professeur à l'Université de Grenoble. Florence, Alinari Frères, éditeurs, 1898.

È noto che il pittore Angelico per eccellenza si trovò ascritto all'Ordine dei Frati Predicatori. È probabile quindi ch'egli abbia spiegato la sua attività anche nel campo della predicazione. Se egli vi fosse valente ed efficace tuttavia lo ignoriamo; quello che sappiamo si è ch'egli riescì a edificare gli animi e commuoverli in un modo tutto suo particolare, nel dominio dell'arte della pittura. E ci vorrà essere concesso senza difficoltà che colle sue creazioni veramente celestiali egli ha saputo esercitare una influenza non meno grande di quella concessa a molti predicatori a mezzo dei loro sermoni.

È stata una felice ispirazione della solerte ditta Alinari di Firenze pertanto quella di dedicare un volume alla vita e alle opere di Fra Giovanni, per le feste di Natale del 1897, con un testo preparato all'uopo dall'egregio direttore del Museo Nazionale di Firenze, tradotto in buona lingua francese (per renderlo accessibile a un maggior numero di lettori), da un collega di quello stesso buon amico del nostro paese, il sig. Marcel Reymond, colla collaborazione del quale i fotografi fiorentini suaccennati pubblicarono il volumetto dei Della Robbia, di cui già si è data una recensione nel fasc. III di questo periodico (annata corrente). Ora chi non vorrà fare buon viso ad un'opera simile, nella quale vediamo sfilarci d'innanzi in una estesa serie di accurate riproduzioni e con una rigorosa esposizione cronologica, tante creazioni ammirabili del più puro e del più spirituale fra quanti artisti sieno mai esistiti?

Artista di un'attività mirabile in vero, tutta quanta rivolta all'ideale religioso, quale gli veniva rivelato dal suo vivo sentimento cristiano, rendendolo atto ad estrinsecarlo in una infinità di imagini sensibili, da richiamare il paradiso in mezzo alle miserie di questa terra!

Nè deve recare meraviglia quindi che le sue opere in ogni tempo siano state ambite e ricercate, che siano oggi in buona parte disperse per tutti i paesi civili, da Londra all'estremo lembo d'Italia, da Pietroburgo a Madrid, come pure che invano oggidì i più cospicui raccoglitori si studino di rintracciare qualche opera sua.

Incominciando dalle origini, l'autore non riesce a determinare, più di quello che ad altri sia stato possibile, chi sia stato il vero maestro dell'angelico frate. Giustamente ribatte bensì l'opinione di coloro che inclinerebbero a vederlo provenire dalla scuola umbra. E in proposito, anzi si potrebbe dire che il caso opposto vuolsi verificare, non essendo difficile il constatare come indirettamente sia stata l'arte umbra quella che sentì l'influenza di lui; a mezzo cioè del suo diretto allievo, Benozzo Gozzoli, che alla sua volta va considerato come il vero maestro di Nicolò da Foligno e fors'anco di altri compaesani.

Divide poi il suo argomento in quattro capitoli, corrispondenti ai luoghi successivi nei quali il Frate ebbe ad esplicare la sua artistica attività. Egli lo studia dunque dapprima quale ci si presenta nei suoi lavori a Cortona, dove esiste tuttora nella modesta chiesa del Gesù una tavola coll'Annunziazione (fig. 1), ch'è il prototipo di quante Annunziate egli ebbe a dipingere in seguito, ed è forse in pari tempo la più sentita fra tutte. Appartiene

Fig. 1ª. - L'ANNUNCIATA DI CORTONA

(Fotografia Alinari)

a questo periodo anche la pala d'altare di Perugia che figura ora nella Pinacoteca, e che tanto nella sua parte principale (una Vergine messa in mezzo da certi angeli delicati con canestri di fiori), quanto negli accessorî, è cosa sommamente severa e caratteristica per l'autore, come si vede fra altro nella figura di un San Giovanni Battista che diamo qui pure riprodotta nella fig. 2ª, anche perchè si veda quanta parentela spirituale si manifesta fra una

Fig. 2ª. - SAN GIOVANNI BATTISTA
NEL QUADRO DI PERUGIA
(Fotografia Alinari)

figura qual'è questa e le statue contemporanee della scuola fiorentina.

Dal 1418 al 1436 troviamo il nostro pittore stabilito nel convento di San Domenico di Fiesole. Appartengono a questo periodo i tre gioielli dei reliquiarî, già conservati nella sagrestia di Santa Maria Novella, ora nelle celle del convento di San Marco ridotto a Museo, come pure tre importanti quadri eseguiti per gli altari della chiesa di San Domenico stesso. Di questi uno solo rimane al posto ed esso pure privato della sua originaria predella, passata a far parte delle ricche raccolte della Galleria Nazionale di Londra. Delle altre due pale, quella dell'Annunziazione si trova ora nel Museo del Prado a Madrid, quella vieppiù importante e splendida è la grande tavola della Incoronazione della Madonna, portata via a tempo della invasione francese nel 1812 per ornarne la Galleria del Louvre, d'onde non fece più ritorno. Ma per ammirevole che sia questa tavola, ben osserva l'autore che viene superata per l'effetto aereo e celestiale da quella di analogo soggetto che tutti gli amanti del bello si rallegrano di vedere esposta nella Galleria degli Uffizi, dove viene frequentemente copiata.

Un altro soggetto da Fra Giovanni trattato più volte si è quello del Giudizio Universale. Con ben giustificata compiacenza si sofferma su quello che vien conservato nella Galleria dell'Accademia a Firenze, rilevando come il pittore siasi sentito evidentemente assai più nel suo elemento là dove trattò la parte dei beati, che non in quella dei reprobi. Nel riparto dei primi ricorre, com'è noto, il delizioso motivo della celeste danza nei prati fioriti del paradiso, che ci piace di richiamare qui alla memoria colla imagine sensibile corrispondente alla 3ª figura. Composizione invero non indegna di certa terzina di Dante, evocata a proposito dal Supino, mentre per un altro verso egli opina che Fra Angelico avesse potuto ispirarsi in proposito anche ad un inno sacro, attribuito a Jacopone da Todi, ch'è del seguente tenore:

Una rota si fa in cielo
Di tutti i Santi in quel giardino,
Là ove stà l'amor divino
Che s'infiamma de l'amore.

In quella rota vanno i Santi,
Et li angiol tutti quanti
A quel Sposo van davanti:
Tutti danzan per amore,

In quella corte è un'allegreza
D'un amor dismisuranza:
Tutti vanno ad una danza
Per amor del Salvatore.

Son vestiti di vergato,
Bianco, rosso e frammezzato:
Le ghirlande in mezzo el capo:
Ben mi pareno amatori.

Tutti quanti con ghirlandi,
Paren giovin di trent'anni:
Quella corte se rinfranchi,
Ogni cosa è piena d'amore.

Le ghirlande son fiorite
Più che l'oro son chiarite:
Ornate son di margarite,
Divisate di colore, ecc.

L'autore cita altri tre quadri dello stesso soggetto, vale a dire quello della Galleria Corsini di Roma, uno piccolo all'Accademia fiorentina e quello a tre scomparti, che dalla raccolta Dudley passò

Fig. 3ª. – LA DANZA CELESTE, NEL GIUDIZIO UNIVERSALE A FIRENZE

(Fotografia Alinari)

recentemente nella R. Pinacoteca di Berlino, pel prezzo, come si sa, di 225 mila franchi.

Non fa menzione invece di quello che lo scrivente ebbe la fortuna di vedere in compagnia del defunto senatore Giovanni Morelli nella chiesa dei Cappuccini a Leonforte, in provincia di Catania. Forse lo ritenne una semplice copia, come già ebbe a dubitare il Cavalcaselle, il quale non potè vederlo che alla sfuggita. [1] Ma così non parve a noi, che ci trovammo largamente compensati della lunga e faticosa gita montanina, riscontrando in quel trittico un'opera pregevole del Frate, per quanto assai simile a quella di Berlino, e, a differenza della medesima poi, svisata sensibilmente da cattivi ristauri ad olio. Sarebbe quindi desiderabile, come si espresse il Morelli, che codesta brutta maschera fosse tolta dalla bella faccia originale. Riescirebbe assai interessante allora il confronto col quadro analogo di Berlino.

Nel seguente 3° capitolo il nostro autore passa in rassegna le opere dell'Angelico, eseguite nel convento di San Marco a Firenze, dove stette dal 1436 al 1445, ricche pur esse di svariati carissimi motivi, rivelanti l'animo candido ed austero dell'artista. Così pure si occupa di quelle ora riunite nelle sale dell'Accademia di Belle Arti, fra le quali primeggia quella della Deposizione dalla Croce, sgraziatamente pregiudicata da eccessiva pulitura. Fra le molte attraenti riproduzioni grafiche che accompagnano il testo ci piace di richiamare qui in modo sensibile quella di un San Michele Arcangelo, quale apparisce con altre nelle lesene laterali alla grande composizione; figura nobile e dignitosa invero, che potrebbe sempre prestarsi ottimamente anche per una riproduzione in iscultura (fig. 4ª).

L'ultimo periodo della vita del devoto Frate è quello contrassegnato dai suoi importanti lavori condotti a fresco, ad Orvieto e a Roma (1445-1455). Gli è in questi ultimi che apparisce massimamente il progresso a cui egli aveva saputo innalzarsi negli ultimi suoi anni di vita, come può constatare chiunque si rechi a visitare a canto alle Stanze di Raffaello il modesto oratorio di papa Nicolò V. Trattandovi sulle pareti gli episodi più salienti delle vite dei diaconi Santo Stefano e San Lorenzo, quali furono tramandati dalla leggenda, egli si apre da sè nuovi orizzonti col por mente ad infiniti particolari, ricavati dalla vita reale, che aggiungono evidenza e determinatezza ai suoi quadri, facendoci assistere, a differenza delle sue composizioni anteriori, a scene terrestri, dove si svolgono i più svariati avvenimenti, con ispeciale riguardo a sfondi prospettici di architetture, a varietà di tipi, di costumi, di ornamenti, che già preannunziano la meravigliosa facoltà dei pittori fiorentini della seconda metà del secolo a far tesoro per le loro opere di quanto il mondo reale può offrire loro da ritrarre nella finzione del vero. Sono queste infatti le prime opere nelle quali l'Angelico si sia compiaciuto, o forse sia stato incaricato di dare a

Fig. 4ª. - SAN MICHELE ARCANGELO
all'Accademia a Firenze
(Fotografia Alinari)

[1] Vedi in proposito la sua *Storia della pittura in Italia*, vol. II, pag. 394.

Fig. 5ª. - SAN LORENZO CHE DISPENSA L'ELEMOSINA, IN VATICANO

(Fotografia Alinari)

talune delle sue figure il valore preciso di persone determinate, ritratte dal vero; a segno, che lo scomparto dove si vede Sisto II, sotto le sembianze di Nicolò V, seduto nel suo seggiolone in atto di creare diacono San Lorenzo, può fare l'impressione di un'opera precorritrice di quella celebrata, di Melozzo da Forlì, ora conservata nella Pinacoteca Vaticana, rappresentante Sisto IV circondato dai suoi dignitari, mentre riceve gli omaggi dal Platina, Prefetto della Biblioteca nuovamente istituita. Così nel quadro che diamo qui riprodotto nella fig. 5ª, dove il pittore con aureo candore volle metterci sotto gli occhi il diacono stesso in funzione, come dispensatore dell'elemosina fra i poverelli, oltre allo sfondo colla veduta prospettica dell'interno di una basilica, ci sorprende la novità dell'ornato, immaginato quale decorazione dei pilastri a fianco della porta centrale, e viemaggiormente poi i graziosi gruppi delle donne e dei fanciulli, dei vecchi, degli storpiati, ond'è animata la scena.

Termina il volume con un opportuno indice delle opere principali di Fra Angelico, in ordine alfabetico, a seconda dei luoghi dove si trovano le sue opere. I numeri poi, aggiunti alla menzione di gran parte delle medesime, si riferiscono al catalogo delle ottime riproduzioni dei Fratelli Alinari, rendendo ovvio così il mezzo di procurarsi quello che può essere ulteriormente desiderato in fatto di materiale artistico concernente il soggetto.

Assolutamente lodevoli sono, come si disse, le illustrazioni, per quanto ridotte in proporzioni consone al formato in-8°, consistenti in gran copia di riproduzioni zincotipiche sparse pel testo e di non meno di 15 facsimili a pagine intere in fototipia.

La sola cosa che non vi sapremmo approvare si è l'uso d'intercalare spesso il testo con minuscole zincotipie, racchiudenti bensì delle teste serafiche scelte, fra le tante dell'ispirato artista, ma che nella loro eseguità compaiono quasi mosche nel latte, sul fondo di carta nitidissima, e per di più sono anche talvolta inutilmente ripetute.

Ma questi non sono che nèi di poca importanza e che non tolgono che il libro, dove la materia è trattata con giudizio e buon ordine, per quanto non ci rechi gran che di nuovo in fatto di storia e di critica, sia da noverare fra le più simpatiche e le più attraenti pubblicazioni artistiche recentemente venute in luce.

GUSTAVO FRIZZONI.

Künstler-Monographien. In Verbindung mit Andern herausgegeben von H. KNACKFUSS. — XXV. **Ghirlandajo** von ERNST STEINMANN, 80 pag. in-8° grande, con 65 riproduzioni. — XXVI. **Botticelli** von ERNST STEINMANN, 103 pag. in-8° grande, con 90 riproduzioni. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 1897.

I due fascicoletti qui sopra accennati, contenenti le biografie di due celebri artisti del Rinascimento, fanno parte di una raccolta che da qualche anno, sotto il titolo di *Monografie di artisti,* si pubblica in Germania. Essa si prefigge lo scopo di far conoscere al pubblico colto le vite e le opere dei più rinomati artisti di tutti i tempi e delle diverse nazioni, trattandone ognuna in forma corrispondente nello stesso tempo alle esigenze dell'erudizione scientifica e ad un'esposizione dell'argomento intelligibile alla numerosa schiera dei dilettanti dell'arte, piuttosto che dei pochi che *ex professo* si occupano di siffatti studi. Per conseguire questo intento giova il corredo dell'illustrazione figurativa del testo per mezzo di abbondantissime riproduzioni fototipiche delle opere relative, per lo più benissimo riuscite, e — anzitutto — il prezzo mitissimo per cui ogni monografia si può acquistare separatamente. Tra le biografie finora uscite si trovano, p. es., quelle di Raffaello con 128, di Michelangelo con 95, di Rembrandt con 159, di Holbein con 151 illustrazioni grafiche, vendibili ognuna, legata in copertina di tela, al prezzo di L. 3.75, mentre altre di minor mole, come quella del Velasquez con 46 e del Murillo con 59 riproduzioni, non costano se non L. 2.50, un prezzo veramente da bagattella, se si guardi alle eccellenti qualità intrinseche come estrinseche dell'impresa in discorso.

Tra le monografie finora stampate meritano speciale attenzione, non meno pel soggetto loro che per la forma in cui se ne tratta, quelle indicate nel titolo del presente resoconto, del Ghirlandajo e del Botticelli. Il nome del giovane loro autore non è ignoto ai cultori della storia dell'arte del Rinascimento. Anzi noi stessi nell'*Archivio* abbiamo parecchie volte già avuto l'occasione di accennare ad alcune pregevoli sue contribuzioni riguardo specialmente agli affreschi delle pareti e della volta della Cappella Sistina, fatti da lui oggetto di perseveranti e profondi studi (vedi anno 1896, pagine 156, 468 e 475; anno 1897, fasc. IV). Nelle presenti due biografie pure, lo Steinmann ha svolto in modo molto felice il suo tema, in quanto che dall'una parte ha saputo tenersi sul livello delle indagini scientifiche più recenti, e dall'altra è riuscito a trovare la forma adatta al gusto, alle incli-

nazioni di un uditorio composto di colti dilettanti, per comunicargli tutto quanto potesse interessarlo non solo circa la vita, ma anche più circa l'evoluzione artistica dei due suoi eroi.

Meno ricca, in quest'ultimo riguardo, della vita del Botticelli, è quella del Ghirlandajo. Questi, per dir vero, in sostanza non ha avuto uno sviluppo intrinseco: i primi suoi affreschi nella cappella di Santa Fina della collegiata di Sangimignano (1474) mostrano già lo stesso schema di composizione, lo stesso ravvivamento spassionato che sente alquanto del Filisteo, come l'ultima sua opera nel coro di Santa Maria Novella. È soltanto nella tecnica dell'affresco che il maestro nel corso della molteplice sua attività si perfeziona e raggiunge la virtuosità. Ciò nonostante, anzi appunto per questo, egli, al dire del Vasari, « fu diletto grande della età sua! » In tutto il novero delle sue opere, l'affresco dell'esequie di San Francesco nella cappella Sassetti in Santa Trinita di Firenze è l'unica composizione che tradisca un'animazione intrinseca. E siamo pienamente d'accordo con lo Steinmann che caratterizzandola dice sentirsi qui una corda che saremmo grati di udire più spesse volte risonare nelle sue creazioni. « Una profondità insolita del sentimento si unisce qui alla freschezza piena di vita, del solito suo modo di raffigurazione, e il maestro crea un insieme animato di unità, come sino allora non era riuscito a produrre », e — aggiungiamo noi — come non riuscirà nemmeno a creare nelle sue opere posteriori. Giacchè anche nella più celebre di esse, nel ciclo di Santa Maria Novella, la Strage degl' Innocenti è la sola di cui il maestro abbia attinto la composizione all'essenza del soggetto stesso, e si sia liberato da quella convenzionalità che in generale presso di lui si fa sentire purtroppo e dappertutto. Di questo rimprovero vorremmo, però, esimere anche il suo monumentale affresco della Vocazione dei primi apostoli della Sistina, unico superstite dei due eseguitivi dal maestro, in cui egli — senza dubbio stimolato dall'emulazione con tanti altri eccellenti artisti, suoi collaboratori nell'opera in questione — rivela manifestamente la rara sua facoltà « di pensare altamente, e di disporre chiaramente, e dove egli ha saputo riunire in modo più efficace, nella stessa creazione monumentale, i più nobili tipi ideali e i più spiccanti e caratteristici ritratti ».

La circostanza che il maestro aveva costume di segnare e datare press' a poco tutte le sue produzioni, facilita in modo singolare il lavoro di chi prende a ritrarre lo sviluppo della sua personalità d'artista. Il nostro autore vi riesce benissimo, giovandosi con discernimento di quanto prima di lui fu indagato sul soggetto, e aiutato non solo dalla piena conoscenza delle opere del suo eroe, ma anche della storia intima e del genio dei tempi in cui egli visse. Sicchè pochissime sarebbero le osservazioni materiali da farsi al suo testo. E, prima, egli ha dimenticato di dirci in che anno nacque il Ghirlandajo, come anche di chiarire i suoi lettori — giacchè di certo non tutti lo sapranno — circa l'essere stato il Platina, nominato a pag. 8, bibliotecario della Vaticana, novamente istituita da Sisto IV. Il convento di Ognissanti a Firenze non divenne dei Francescani se non nel 1554 (pag. 12); allorquando il Ghirlandajo vi dipinse la Cena e il San Girolamo fu degli Umiliati; quello della Trinità fu dei Benedettini sì, ma più specialmente della congregazione di Vallombrosa, fondata da San Gualberto (pag. 24). Ai ritratti dell'Argiropulo, che lo Steinmann, oltre a quello da lui identificato pel primo nell'affresco della Sistina, enumera a pag. 21 in nota, si deve aggiungerne uno nel manoscritto della *Fisica* di Aristotile nella Laurenziana (all'infuori di quello indicato dal nostro autore, nel codice Aristoteliano *De Interpretatione* della medesima biblioteca) e un secondo nell'affresco del Gozzoli nel camposanto di Pisa, rappresentante la Visita della regina di Saba, quest'ultimo, è vero, press'a poco svanito. Del resto, bisogna confessare che la somiglianza del ritratto nella Sistina con quelli autentici nei due codici della Laurenziana è alquanto superficiale, e che l'identificazione dello Steinmann ci pare trarre il maggior suo appoggio dall'essere tra le persone ritrattate in quell'affresco il preteso Argiropulo l'unica che porta la barba, costume usato a quel tempo soltanto dagli umanisti greci, venuti come profughi in Italia. Parlando il nostro autore del Presepio nell'Accademia di Firenze, proveniente dalla cappella Sassetti in Santa Trinita, lo dice (a pag. 36) ottimamente conservato. Ma purtroppo non è così! Questa preziosa tavola, come tante altre della medesima raccolta, circa al 1840, per commissione di chi allora sopraintendeva ad essa, fu « ristaurata », cioè quasi ridipinta nelle figure principali della composizione, da un pittore fiorentino, della cui funesta attività si ritrovano pure le tracce sulla magnifica tavola degl' Innocenti, però meno maltrattata.

Siamo pienamente d'accordo col nostro autore se egli (a pag. 59) nell'affresco della Coronazione

di Maria in Santa Maria Novella, in quanto all'ordinamento della composizione, vede il prototipo per l'Ultimo Giudizio di Fra Bartolomeo nel Museo di Santa Maria Novella di Firenze, e per l'affresco di Raffaello in San Severo a Perugia. Ma troviamo che egli si sia lasciato trascinare un poco troppo nella ricerca di analogie con l'avanzare (a pag. 65) essere nel gruppo dei quattro uomini intorno al vecchio Zaccaria nell'affresco della Denominazione del Giovannino neonato (Santa Maria Novella) preformato quello celeberrimo dei geometri nella Scuola d'Atene di Raffaello, che nel concepirlo si sarebbe sovvenuto del pensiero del suo precursore.

Ben altrimenti complessa fu, se non la vita materiale, quella spirituale, e l'evoluzione artistica del secondo degli artisti trattati dal nostro autore. Il Vasari nella sua Vita del Botticelli va, più che mai, fantasticando circa i dati biografici del suo eroe, ed in ciò che proferisce circa lo sviluppo della sua arte dimostra evidentemente di non essere penetrato nell'intimo suo genio. Eppure, all'infuori di pochissime notizie sparse per gli scritti di qualche autore contemporaneo, egli è l'unica fonte — oltre le opere stesse del maestro — da cui attingere le nostre cognizioni su quest'ultimo. Lo Steinmann ha fatto il suo meglio per chiarire le molteplici questioni che si connettono con lo sviluppo delle doti del nostro artista, ed è riuscito benissimo nell'intento di rivelare ai suoi lettori il nesso tra i concenti variati che risonavano nell'anima così delicatamente costituita dell'artista e tra le opere create sotto l'influsso di quelle correnti. Solo nella questione tanto ardua della cronologia delle opere non gli fu dato, nemmeno a lui, di mettere l'ordine definitivo.

Giacchè pochissime sono le date certe somministrateci, a questo riguardo, sia dall'artista stesso, sia da fonti sincrone. Il Botticelli non segnò, nè datò se non una sola delle sue tavole: il Presepio del 1500, ora nella Galleria Nazionale di Londra. All'infuori di quest'opera, e degli affreschi della Cappella Sistina (1481-83) e di quelli della villa Lemmi (circa 1486, ora nel Louvre di Parigi), non si conosce la data delle altre sue pitture, se non con verosimiglianza quella del San Sebastiano del Museo di Berlino (1473) e approssimativamente quella del Sant'Agostino di Ognissanti (circa il 1480). Ora, si capisce quanto difficile riesca l'impresa di coordinare coll'unico aiuto di questi pochi « punti d'appoggio » il ricco novero delle produzioni del fecondo artista, ed è naturale che ognuno che abbia studiato più intimamente queste ultime non sarà in tutti i particolari d'accordo con le opinioni emesse a questo riguardo da altri. Così neanche noi consentiamo con lo Steinmann, se egli mette dopo il soggiorno del pittore a Roma tutte le sue composizioni mitologiche, vale a dire, oltre i due celebri quadri di Firenze, la Pallade del Palazzo Pitti, novamente scoperta, e la Venere e Marte a Londra; mentre a noi pare di non potere scorgervi nessuna influenza della grande arte e del genio classico, come si manifesta più o meno nelle creazioni del Botticelli che ebbero origine dopo ch'egli era stato a Roma. Nei tipi delle fisionomie nei quadri in discorso invece ci pare piuttosto ravvisare ancora l'influenza del Verocchio, a cui il nostro artista fu soggetto nel periodo della sua evoluzione anteriore al suo soggiorno a Roma, come ne fanno prova parecchie sue pitture, fra altre, p. es., le Madonne nella Galleria di Napoli e nel Museo di Santa Maria Nuova a Firenze. Non ci pare neppure giustificato che il nostro autore assegni agli anni posteriori del maestro le Adorazioni della Galleria di Londra e dell'Eremitaggio di Pietroburgo, che per noi, invece, hanno tutte le caratteristiche delle opere create prima del soggiorno di Roma.

Un altro punto in cui non potremmo seguire senza riserbo le tracce del nostro scrittore è l'attribuzione ch'egli fa di numerose tavole, raffiguranti specialmente la Madonna col Bambino, al Botticelli stesso, mentre noi non vi possiamo ravvisare se non la mano di seguaci e imitatori, per lo più abbastanza fiacchi. Giacchè si sa che, ancora vivente lui, la sua maniera così sensitiva, e che corrispondeva benissimo alla disposizione delle anime di quei tempi, era venuta in moda, sicchè uno sciame di mediocri pittori si affrettava, cedendo al gusto universale, di trarne ricca messe. Di là proviene quell'abbondanza di quadri conservatisi fino ai nostri giorni, che cercano imitare il fare del maestro, e perciò agli occhi dei dilettanti passano per opere sue. Ma chiunque si approfondi in uno studio più intimo del nostro artista ben presto li riconosce quali lavori meschini di contraffattori, mancando loro quel fine profumo emanante da ogni sua opera genuina, quella poesia del concetto, quel sentimento castigato della forma e del disegno, quelle qualità, insomma, che il maestro distinguono così spiccatamente dai suoi contemporanei. Attenendoci a questi criteri non ci riesce possibile di assegnare al maestro stesso, come fa lo Steinmann, opere quali la Madonna col Bambino e col

Giovannino nel Louvre (vedi la fisionomia priva d'espressione della Madonna, la figura quasi sciocca del giovane Precursore, la sua capigliatura affatto diversa da quelle dei quadri genuini, la forma della mano sinistra della Madonna, e via dicendo), la Madonna col Bambino nel palazzo Corsini a Firenze, le due tavole nel possesso del principe Chigi, la Madonna col Bambino della Galleria Nazionale di Londra, i due tondi nell'Accademia di belle arti di Vienna e nella Galleria di Torino, la Madonna nel palazzo Pitti (n. 357; da vedere la composizione spiccatamente sgraziata, le pieghe stranamente accartocciate e scricchiolate del manto della Madonna, le dita eccessivamente lunghe dei suoi piedi grossolani, da confrontarsi colla formazione dei piedi in altre pitture autentiche del Botticelli), i tondi della Madonna con angeli nel Museo di Berlino, nella Galleria Borghese e nel palazzo Corsini a Firenze, le due Pietà nel Museo Poldi-Pezzoli e nella Galleria di Monaco, la prima forse eseguita dietro un disegno del Botticelli; la seconda, però, manifestante chiaramente nella simmetria tormentata della composizione e nei tipi stranamente petrificati delle fisionomie la capacità, insufficiente per un tanto tema, di qualche mediocre seguace. Ed anche per l'Annunziazione degli Uffizi, che la maggior parte dei conoscitori, e con essi anche l'autore del presente libro, vorrebbe assegnare agli ultimi anni del maestro, ma che da alcuni si nega essere un lavoro di sue mani, noi non sapremmo accettare la prima opinione, e potremmo soltanto concedere ch'essa dietro il disegno del maestro venisse eseguita da un suo discepolo. Vediamo, all'incontro, un'opera genuina nella deliziosa piccola Madonna col Bambino negli Uffizi (n. 1303, figura intiera), non rammentata dallo Steinmann, ma che porta tutti i segni distintivi dello stile e fare del Botticelli, quando egli nel primo periodo della sua attività stava sotto l'influsso preponderante del suo maestro Fra Filippo Lippi.

A pag. 3 il nostro autore accenna a un ritratto del Botticelli di sè stesso, che si troverebbe nel Museo di Berlino. Noi non vi conosciamo un simile ritratto. Sarebbe esso forse il n. 78 del catalogo, attribuito a Filippino Lippi? Ma questo è totalmente ridipinto e defigurato, sicchè non riesce possibile di cavarne alcuna somiglianza. O si dovrebbe forse leggere, invece del Museo di Berlino, la Galleria Nazionale di Londra? Ivi infatti esiste un ritratto della mano del nostro pittore (n. 626), in cui si sono volute riconoscere le sue sembianze proprie. Del Presepio, rammentato a pag. 34 come originalmente in possesso di Lord Dudley, e che noi non abbiamo mai sentito ricordare fra le opere del pittore, sarebbe stato interessante di sapere dove, dopo la vendita della detta raccolta, sia pervenuto. Delle quattro tavole con scene della vita di San Zanobi rammentate a pag. 86, non ci sono note se non quella nel Museo di Dresda e le due del signor Mond a Londra; non sappiamo nulla di una quarta, che secondo lo Steinmann si troverebbe a Firenze. L'avrebbe egli forse scambiata col quadretto dell'Ultima comunione di San Girolamo, presso il marchese Farinola, di cui non fa menzione? Qual'è, infine, il « celebre quadro » di Giotto negli Uffizi col ritratto di Dante a cui si accenna a pag. 88, e dietro il quale il Botticelli avrebbe dipinto le sembianze del poeta in una tavola che oggi si troverebbe in una raccolta privata nell'Inghilterra? Non si tratta qui piuttosto del ritratto di Dante nella cappella del Bargello, giacchè di una simile opera di Giotto negli Uffizi non abbiamo mai sentito nulla?

Ma dove gli svolgimenti del nostro scrittore riescono veramente pregevolissimi per novità di argomento e giustezza di apprezzazione, si è nel capitolo consacrato agli affreschi del Botticelli nella Sistina. E basti, per prova di ciò, accennare alla spiegazione, tanto geniale quanto plausibile, ch'egli, giovato dalle sue solide cognizioni in materia di storia biblica, è riuscito a trovare per la cosiddetta Tentazione del nostro Signore (vedi questo *Archivio*, 1896, pag. 468), e del modo spiritoso in cui egli connette il soggetto di questo affresco e dell'altro raffigurante la Punizione di Cor e suoi compagni, con avvenimenti della storia contemporanea, cioè colla fondazione dello Spedale di Santo Spirito da Papa Sisto IV, e colla repressione della sedizione dell'arcivescovo di Carinzia, il cardinale Andrea Zamometic. E siamo curiosi di essere istruiti circa le peripezie di quest'ultimo accidente dal nostro autore, il quale ci promette di trattarne più particolareggiatamente in altro luogo.

C. de Fabriczy.

MISCELLANEA

Studi e memorie riguardanti l'arte italiana pubblicati nell'anno 1896 nelle principali riviste di storia dell'arte in Germania. — Due sole sono le contribuzioni a proposito nel volume XIX (1896) del *Repertorium für Kunstwissenschaft,* ed anche esse si prestano poco a essere riassunte, giacchè nella prima il dott. E. Jacobsen dà quasi un « catalogo ragionato » (*catalogue raisonné*) dei quadri italiani della Galleria Lochis a Bergamo (*Die Gallerie Lochis zu Bergamo*), mentre nella seconda, dal titolo: *Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen*, il dott. Federico Harck fa passare in rivista le opere d'arte italiana, che si trovano ora custodite nelle raccolte pubbliche e private di Pietroburgo. In quanto al primo articolo, il Jacobsen nelle sue attribuzioni, con poche eccezioni, segue principalmente il Morelli. Fra quest' ultime la più notevole sarebbe l'attribuire al Giorgione stesso il piccolo quadretto n. 179 raffigurante un paesaggio con una scena mitologica, in cui si vuol ravvisare la morte di Euridice. Più interessante, poichè tratta di un soggetto meno conosciuto, è l'articolo dell'Harck. Nella prima parte di esso l'autore parla dei quadri più cospicui della Galleria imperiale dell'Eremitaggio, che, per accennar soltanto ad alcuni dei suoi tesori, vanta una tavola magistrale del Francia, due del Correggio, la cosiddetta Madonna Litta, attribuita a Leonardo da Vinci, ma che sarebbe piuttosto di Bernardino de' Conti secondo il Morelli, o di Ambrogio de Predis secondo il nostro autore, quattro tavole del Luini, parecchi capolavori del Tiziano, Seb. del Piombo e Paolo Veronese, e perfino un quadro del Giorgione, la figura di Giuditta, che il Morelli dubitava di non essere se non una copia d'un originale perduto, ma che il nostro autore dichiara al disopra di ogni dubbio di autenticità. Nella seconda parte l'Harck dà alcuni cenni sulla Galleria del duca di Leuchtenberg, la più cospicua dopo quella dell'Eremitaggio, che però ora si trova stivata in tre piccole camere dell'Accademia delle Belle Arti, sicchè lo studio n'è reso pressochè impossibile. Contiene opere di Andrea Solario, Bern. Luini, Filippino Lippi, il Bronzino, Savoldo, Lotto, Palmavecchio, Paris Bordone ed altri. Parla poi di parecchi gioielli della raccolta del conte Stroganoff: un'Annunziata di Filippino Lippi, proveniente dalla raccolta Puccini di Pistoia, e un'altra, non meno bella, del Botticelli; il maraviglioso ritratto d'un giovine, attribuito a Leonardo, ma che l'autore crede piuttosto del Boltraffio, e un ritratto d'un vecchio capitano, che, invece del Tintoretto, apparterrebbe, secondo l'Harck, a Pietro della Vecchia; tocca di alcuni quadri della raccolta Yussupoff (Domenichino, Carl. Caliari, Tiepolo, Canaletto), di quella Delaroff (Basaiti, Moroni, Bonifazio e Bacchiacca), per concludere con quella del conte Orloff, che fra alcuni quadri del Cima, del Francia, del Mazzolino, di Girolamo da Santa Croce e Andrea del Sarto, possiede un frammento di un Cristo deposto dalla croce, un'opera molto caratteristica, che il nostro autore inclina di ascrivere al Buonconsiglio, detto Marescalco.

***

L'annata 1896 della *Zeitschrift für bildende Kunst,* che nell'anno corrente ha perduto per morte repentina il suo fondatore e direttore, il prof. Carlo di Lützow, reca un articolo del dott. Feder. Haack sul Tintoretto come ritrattista (*Tintoretto als Por-*

trätmaler). L'arte del maestro anche in questo brano della sua attività si basa su Tiziano. Ma mentre i ritratti di quest'ultimo non si possono assolvere dal rimprovero di un certo posare, quelli del suo rivale sono di una stupenda ingenuità. Mentre Tiziano dà una grande importanza agli accessorî, il Tintoretto non ne fa nessun caso; i suoi ritratti in generale anche non danno la figura intiera, ma solo tanta parte del corpo che si possano vedere le braccia e le mani; spesso anche soltanto il busto. Del resto, l'artista non fa gran caso della modellazione accurata del corpo, e specialmente neglige quella delle mani; al contrario, concentra tutta la sua forza sulla raffigurazione della testa, nella quale egli — grazie al disprezzar di ogni accessorio da una parte, e alla modellazione molto più plastica dall'altra — ottiene effetti più potenti e stringenti del suo maestro, il che però non esclude che i ritratti di questo dal punto di vista pittorico siano molto superiori, mentre quelli del Tintoretto stanno a loro pari in quanto alla caratteristica. Tiziano è piuttosto idealista, Tintoretto realista; quello è più nobile, pieno di concento e sitibondo di bellezza; questo prosegue il suo scopo senza riguardi, si attiene più al positivo, è più vero. Ma nonostante la semplicità a cui aspira, il Tintoretto alle persone rappresentate comunica un tratto di grandezza che è difficile di supporre ch'essi l'abbiano posseduto in realtà. Del resto, nulla loro viene aggiunto, nulla tolto; l'artista non idealizza mai, ma nemmeno egli carica mai. Raramente egli dipinge donne, quasi mai giovani e fanciulli, — ed in ciò egli forma una eccezione fra i pittori veneziani suoi contemporanei, — basti accennare soltanto ai maravigliosi ritratti femminili di Tiziano! Nel Museo di Verona esiste uno dei rari ritratti di donna del Tintoretto, un'opera di poco valore, e nel Museo Imperiale di Vienna gli si è rivendicato recentemente un altro, attribuito finora al Tiziano, d'un naturalismo senza riguardi e d'un concetto privo di animazione, che sarebbero unici nell'opera di quest'ultimo pittore. Ricorrono, invece, le stesse qualità in parecchi ritratti muliebri nella Galleria del Prado, di mano del Tintoretto, che paiono membri della stessa famiglia e forse anche raffigurazioni della medesima persona in diverse età. Insomma, Tintoretto ritrattista di donne non uguaglia di gran lunga Tintoretto autore di ritratti virili. Il nostro artista poi fu anche il primo a riunire più ritratti in un gruppo (del Lotto esiste a Vienna un ritratto, dove la medesima persona è raffigurata in tre diverse pose). Tali sue opere (come anche quelle posteriori dei pittori olandesi del seicento) erano destinate per luoghi pubblici (sale di palazzi comunali, di confraternite, ecc.). Ma mentre i Hals, i Rembrandt e van der Helst, nelle simili loro opere s'ingegnano di stabilire un nesso fra le persone riunite nello stesso quadro, il Tintoretto si contenta di riprodurre le sue persone una accanto all'altra, o di aggrupparle simetricamente senza metterle menomamente in relazioni reciproche, sicchè, guardandoli, ci tornano a mente, in modo penoso, le odierne fotografie di gruppi!

Emilio Jacobsen fa passare in rivista le acquisizioni recenti della Brera e della Galleria Poldi-Pezzoli (*Die neuesten Erwerbungen der mailänder Galerien*), come sarebbero le due tavole di Franc. del Cossa con le figure dei Santi Pietro e Giovanni Battista, provenienti dalla collezione Barbò-Cinti a Ferrara, e la cui attinenza alla tavola di San Vincenzo Ferreri nella Galleria Nazionale di Londra ed alla predella nella Pinacoteca Vaticana con scene della leggenda di San Giacinto, fu per primo provata dal Frizzoni, che però sbagliò supponendo che l'ancona composta di tutte queste tavole fosse quella che una volta ornò l'altare della cappella Griffoni in San Petronio. di Bologna. Nella Galleria Poldi-Pezzoli il Jacobsen addita come acquisti nuovi due ritratti di Martino Lutero e sua moglie di Luca Cranach, il ritratto proprio di Sofonisba Anguissola, una Madonna col bambino e due angeli di Gaudenzio Ferrari, una Madonna in trono con quattro santi dello stesso, o almeno di qualche suo imitatore, un tondo della Madonna attribuito al Pinturicchio (da altri a Raffaello Capponi), una Madonna col bambino, che si crede un'opera giovanile del Boltraffio, una Crocifissione di B. Luini e una Madonna col bambino (mezze figure) di Giampetrino.

Carlo Justi, in un articolo dal titolo: *Der Marquis del Guasto und sein Page von Tizian,* si occupa di un quadro nella raccolta del palazzo di Hamptoncourt, che finora venne attribuito a Tiziano e fu creduto il ritratto del marchese Alfonso del Guasto, capitano illustre di Carlo V. Confrontandolo a un quadro del Museo Imperiale di Vienna, trova in ambedue ritratta la stessa persona, che secondo l'iscrizione del quadro di Vienna sarebbe Luigi Gonzaga duca di Nevers, terzo figlio di Federico II, che visse dal 1539 fino al 1595. La denominazione di Alfonso del Guasto applicatagli, non ha nessun fondamento, giacchè le fattezze nel qua-

dro di Hamptoncourt differiscono affatto da quelle nell'unico ritratto autentico del marchese in un quadro conservato nel Museo del Prado. Ed ora anche Tiziano viene escluso come autore di esso. Poichè essendo il duca di Nevers rappresentato sul quadro in discorso nell'età di 30 a 35 anni, questo doveva essere eseguito circa al 1470-75, cioè negli ultimi anni della vita del maestro. Ora, di quest'epoca non si conosce alcun ritratto dipinto da lui; del resto, l'ultima sua maniera di dipingere differisce affatto da quella che scorgiamo nella tavola di Hamptoncourt. Secondo l'opinione del Justi, l'autore di questa sarebbe da cercarsi fra i pittori del cinquecento avanzato di Firenze o Parma. Egli però circa la sua persona non emette una supposizione più precisa, dal che fare l'avrà ritenuto lo stato molto sciupato in cui si trova il quadro di Hamptoncourt.

Sull'evoluzione del tipo del monumento equestre nell'arte italiana tratta un articolo alquanto superficiale di Feder. Haack (*Zur Entwicklung des italienischen Reiterdenkmals*). Le più antiche rappresentazioni di questo genere si trovano sulle tombe degli Scaligeri a Verona. Ma mentre l'autore di quella di Alberto I († 1301 o 1311) si contenta di scolpire il defunto a cavallo sul davanti del sarcofago in bassorilievo, quello del monumento di Can Grande († 1329) lo colloca già in cima di esso in forma di statua equestre di grandezza naturale. Ad onta della rozzezza dell'esecuzione, il monumento si distingue per l'originalità e la freschezza del concetto, che cerchiamo indarno nei due monumenti posteriori, di Mastino II († 1351) e di Can Signorio (1374). Essi difettano dell'effetto momentaneo che dà tanto pregio alla statua di Can Grande, non segnano un passo avanti nell'evoluzione del monumento equestre, anzi lo fanno quasi disparire, collocato come si trova in alto fra una ricchezza straboccante d'ornamenti architettonici e figurativi. Questo difetto appare evitato nel monumento di Cortesia Sarego in Sant'Anastasia di Verona, eretto nel 1432, dunque un mezzo secolo dopo l'ultimo degli Scaligeri. Qui il cavaliere per primo è concepito come la cosa principale di tutta la composizione; il cavallo non sta fermo, anzi è raffigurato in movimento, — è vero, però, che il gruppo non sta libero, ma da una parte è appoggiato alla parete di dietro. Un passo immenso innanzi segna il Gattamelata di Donatello a Padova. Non si crederebbe soltanto dodici anni posteriore al monumento Sarego! Qui il bronzo prende il posto del marmo, e il monumento viene collocato su alto basamento e nell'ambiente libero di una vasta piazza. Del resto è superfluo il trattenersi sui pregi straordinari del capolavoro del grande Fiorentino. Nuova in esso è anche l'influenza dell'antichità: il maestro ha preso per modello del suo cavallo quelli antichi di San Marco. Al di là della sua opera ogni progresso pare impossibile. E però un tale progresso si verifica — almeno in alcuni tratti particolari se non nell'effetto dell'insieme e nella monumentalità del concetto — nella statua equestre del Colleoni a Venezia, opera immortale del Verrocchio. Qui manca la palla per sostegno della gamba sinistra di davanti del cavallo, la modellazione di questo e più particolareggiata, la proporzione fra la grandezza del cavaliere e del cavallo è più giusta, la posa del cavaliere più disinvolta, più variata, più piena di vivezza. Purtroppo non possiamo giudicare se questo capolavoro fosse stato superato dalla statua equestre ideata da Leonardo da Vinci per Francesco Sforza, essendone perito il modello eseguito dal maestro. L'indole del suo genio, volta piuttosto ai problemi della pittura, ce ne farebbe quasi dubitare.

Di una delle opere di architettura profana, eseguite da Andrea Sansovino durante la sua dimora in Portogallo, tratta un articolo di Teodoro Rogge, (*Ein Palast Andrea Sansovinos in Portugal*). Il Vasari ricorda un palazzo con quattro torri costruito e in parte anche dipinto dal nostro artista pel re di Portogallo. Il Rogge ora crede averlo ritrovato nel « Palaçio da Bacalhôa » nella città di Azeitão, nelle vicinanze di Lisbona. Mezzo palazzo, mezza villa, questo edificato nelle sue loggie e arcate, tradisce le forme del rinascimento italiano, che non si scorgono in nessun'altra opera architettonica del Portogallo. Soltanto le quattro torri angolari coperte di cupole paiono una concessione allo stile dell'architettura indigena. Le pitture dell'interno sono rinnovate e non ammettono di giudicare sul loro autore originale. È peccato che il Rogge non ci dà l'illustrazione grafica dell'opera in questione, per cui si avrebbe più facilmente che per la sua descrizione potuto chiarire la questione del suo autore. Resta dunque la decisione differita fino a ulteriori e più accurate ricerche.

L'ultimo degli articoli del presente volume che tratta un soggetto dell'arte italiana è quello del dott. E. Steinmann sull'ideale della Madonna nelle rappresentazioni relative di Michelangelo (*Das Madonnenideal des Michelangelo*). Di due momenti soli

della vita e leggenda della Madre di Dio, che porse tanti soggetti agli artisti di ogni epoca, si occupò Michelangelo: di quello della Madonna col bambino e di quello della cosiddetta Pietà. Giovanni Pisano fu il primo che, prendendo a raffigurare il motivo della Madonna col bambino, cercò di stabilire un rapporto umano fra le due persone, ma non osò ancora di rappresentarle nella relazione più intima fra madre e figlio; ciò fu riserbato a Nino Pisano nella Madonna del Latte in Santa Maria della Spina in Pisa, dove per primo in un'opera plastica vediamo succhiare il bambino dal seno materno l'esca della vita, — un passo enorme nell'umanizzazione della Madre di Dio! Le testimonianze d'amore verso il divin Pargolo con cui Jacopo della Quercia riveste le sue Madonne paiono timide al confronto della veemenza con cui prorompe l'amore fra madre e figlio nei due bassorilievi di questo soggetto di Donatello: quello del Museo di Berlino dal palazzo Pazzi, e l'altro di piccolissime dimensioni in una delle tavole di bronzo nel Santo a Padova. E mentre questo motivo del maestro fa scuola e viene imitato innumerevoli volte nella scultura che cammina sulle sue tracce nell'alta Italia, è curioso il vedere come nella patria fiorentina invece si conserva la vecchia tradizione, e come l'arte del rinascimento ivi cerca di arrivare nella forma esterna al culmine della perfezione piuttosto che di compenetrare e di animare l'immagine della Madonna con nuovi concetti e pensieri. Il mistero dell'amore ineffabile della madre verso il figlio, del muto bisogno d'amore nel bambino verso la genitrice, restò occulto ai maestri dell'arte fiorentina del quattrocento — finchè fu svelato da uno che nell'arte li signoreggiò tutti quanti, da Michelangelo! Appunto in queste sue creazioni di cui Firenze ne serba quattro, Roma due, Brugia e Londra una, si palesa il più profondo sentimento, l'arcano spirito della sua anima. Nella Madonna alla Scala (Museo Buonarroti), l'opera del giovine sedicenne, scorgiamo ancora nella posa sostenuta una reminiscenza delle vecchie immagini di devozione, e vediamo il maestro ancora più che in ogni altra delle sue raffigurazioni della Madonna nei ceppi del passato e determinato da influenze straniere. Egli quest'unica volta ha perfino serbato il nimbo dei suoi predecessori. In ogni altro riguardo, del resto, ha detronizzato la Vergine, l'ha ricollocata dall'ambiente celeste sulla terra, l'ha privata di ogni segno esterno della sua grandezza, della corona, del trono, del coro d'angeli e cherubini che le fanno ordinariamente corteggio. Soltanto nel concetto e nell'attitudine quasi trasognata, inconscia di sè stessa, si fa presentire ciò che il maestro poi sviluppò nelle composizioni posteriori di questo soggetto. Quella di esse che segue nell'ordine cronologico è la statua nella cattedrale di Brugia. Il motivo n'è più originale; per la prima volta vi troviamo introdotto il libro (che la Madonna qui tiene nel grembo): per esso la Madre di Dio da sfere inarrivabili subito viene traslocata in un ambiente umano, viene avvicinata a chi le si prostra davanti in adorazione. Il divin Pargolo, stanco di sedersi in grembo alla madre, pare le abbia chiesto il permesso di sdrucciolarsi lentamente in terra, e la madre, chiudendo il libro in cui stava leggendo, aiuta il figliuolo tenendolo per le mani. Che ricchezza di pensieri nuovi, che profondità di concetti artistici, nei quali il maestro piegandosi ai desideri dei committenti (che senza dubbio volevano un'immagine di adorazione), non peraltro prosegue la via dei propri ideali riconosciuti per veri: l'ideale di una madre umanamente bella e di un fanciullo naturalmente grazioso! Lo stile tecnico in quest'opera è molto più progredito, ma nel sentimento essa pare affatto affine alla Madonna alla Scala, per l'espressione contenuta e per lo studio di evitare ogni movimento violento o esagerato. Alla Madonna di Brugia sta al più vicino, pel tempo e pel concetto, il medaglione del Bargello; esso prosegue nell'incarnare il pensiero delle Madonne precedenti, ma, benchè non compiuto, si rivela nel fare artistico molto superiore ad esse. La madre e il figlio stavano leggendo insieme, e si sono arrestati per meditar sulla lettura. Il figliuolo pare stanco, egli appoggia la sua testina sul libro e guarda pensoso davanti a sè (il motivo pare preso da un piccolo Amore sul sarcofago della contessa Beatrice nel Camposanto di Pisa, che due secoli e mezzo prima aveva già fornito a Nicola Pisano il modello per le sue Madonne). Nel piano di dietro appare, appena sbozzata, la testa del giovane Precursore. Chi non si troverebbe colto dalla calma tristezza della madre e del figlio? Non parlano insieme, le loro anime però s'incontrano in un lungo, santo silenzio. La madre guarda con occhi spalancati, come se volesse penetrar l'avvenire. Le si affaccia forse già la croce eretta sul Golgota pel suo bambino, che ora il suo braccio stringe al suo cuore? Di questo mondo del sogno l'artista nel tondo di Londra ci trasporta a un tratto nella fresca realtà. Qui il mondo esterno s'immischia

nella relazione fra madre e figlio nella persona del Giovannino che arriva in fretta con un uccellino colto or ora nei campi. Il Pargolo divino, impaurito, si rifugia nel grembo della madre; però, pieno di curiosità infantile, non può astenersi dal rivolger la testa all'animalino che si dibatte nelle mani del giovane compagno. Come Raffaello nella Madonna del Cardellino ha concepito in modo affatto diverso lo stesso motivo, e come dalla diversa composizione si svela l'indole, il genio tanto diverso dei due sommi maestri! Un delizioso disegno a Oxford si connette direttamente col tondo di Londra, — la scena ivi delineata pare addirittura la conseguenza di quella rappresentata nel bassorilievo di Londra. Probabilmente il disegno era uno schizzo preparativo per un'opera scultoria, che poi non fu mai eseguita. La madre siede immersa in profondi pensieri, il figliolo le sta in grembo, ed abbracciando la madre serra la testa alla guancia di essa, mentre il Giovannino, avendo ora compreso che non deve disturbar la comunanza di madre e figlio, si tiene quieto quieto accanto, mezzo nascosto dalle pieghe del manto della Madonna. Nella statua della Sagrestia nuova di San Lorenzo il maestro ritorna al motivo della prima sua raffigurazione del soggetto: come nella Madonna alla Scala, così anche qui egli rappresenta il figlio succhiante al seno della madre. È superfluo di fare molte parole su quest'opera magistrale, che sarebbe stata la più gloriosa raffigurazione del soggetto se il maestro l'avesse terminata. Ma anche qui, come in tutte le altre composizioni finora esaminate, lo stesso austero ritegno nel viso e nell'atteggiamento della madre, i cui sguardi in muto dolore errano nel lontano! Un concetto così triste deve avere la sua storia, e richiede una spiegazione. Il nostro autore la trova nell'influenza delle dottrine di Savonarola sull'animo e — indirettamente — sull'arte di Michelangelo. Ciò si rivela principalmente e nel modo più spiccante nelle sue due rappresentazioni della Pietà, quella in San Pietro e quella nel Duomo di Firenze, la prima un lavoro giovanile, ricco di graziosi pensieri e di caldo sentimento, la seconda un'opera dell'inoltrata vecchiezza, piena di carattere aspro e di serietà tragica.

In quanto al tipo della Pietà di San Pietro, egli differisce affatto da quello usitato nell'arte italiana del medio evo e del rinascimento, che rappresentava il cadavere del Signore mezzo sorgente dalla tomba, sorretto dalla madre e da San Giovanni Evangelista, e circondato da angeli. Ma differisce pure, direi, nel concetto psicologico, da quanto il maestro aveva espresso nelle sue composizioni di cui finora abbiamo parlato. Ora Maria non fa più errare lo sguardo nel lontano, assorta in pensieri del passato o dell'avvenire; ora, invece, perduta in profondo dolore colla testa inclinata riguarda fissa il figlio esanime che le giace in grembo. Il presente è così crudele, si è impadronito così del suo animo, che il passato e l'avvenire non esiste più per ella. Se la Pietà di San Pietro non ha avuto predecessori (come non ebbe neppure successori di un'esistenza più che effimera) la Deposizione dalla croce nel Duomo di Firenze si presenta, al contrario, come il culmine di una lunga, conseguente evoluzione, che possiamo seguire dal secolo XII in poi. Ma anche qui Michelangelo non si contentò di continuare e di realizzare i concetti e gl'ideali dei suoi predecessori; anzi, anche qui egli creò nuovi tipi di cui oggi possiamo ancora rintracciarne due in disegni, progetti ed imitazioni: il primo fu quello disegnato per Vittoria Colonna, di cui si hanno riproduzioni in una incisione del Bonasone, in un quadretto di M. Venusti nella Galleria Borghese e in una placchetta del Museo di Berlino; il secondo è quello rappresentato dal gruppo, purtroppo incompiuto e oggi presso a poco disfatto dall'aria, che si vede nel cortile del palazzo Rondanini a Roma (l'Albertina di Vienna ne conserva un disegno). In ambedue ci colpisce il concento ritenuto, l'esternarsi, privo di passione, di un dolore la cui intensità sfida ogni tentativo d'espressione, ed in questa caratteristica ambedue sono affini alla Deposizione di Firenze. Questa, nel concetto, risale alla scena analoga in una delle tavolette di Duccio di Buoninsegna, che formavano il lato di dietro della celebre sua ancona nel Duomo di Siena, in quanto che ripete il motivo dell'abbracciar la madre il figlio, che Michelangelo, è vero, ha annobilito nell'espressione, riducendone il sentimento esagerato a più giusta misura, ed a cui ha compartito molto maggior finitezza nelle forme. Accennando il nostro autore all'affinità che dall'una parte si scorge fra il modo in cui Fra Bartolommeo ha concepito la sua Pietà nel palazzo Pitti e quello seguìto da Michelangelo nel gruppo del Duomo di Firenze, dall'altra parte, principalmente nell'animazione più profonda della madre e del figlio che connette le sue composizioni di quest'ultimo soggetto a quelle analoghe del Botticelli (benchè sia evidente la loro grande differenza sotto altri punti di vista), egli trova il punto di partenza di queste

correnti che in individualità artistiche così disparate si verificano però nel medesimo senso e nella stessa direzione, nell'influenza della persona e delle dottrine di Savonarola su essi. Fu egli che illuminò di nuova luce la personalità della Vergine, che provò il primo di mettere sotto gli occhi agli uomini l'immagine della Madre di Dio nel suo pellegrinaggio sulla terra. Mai finora la sua beltà esteriore, la sua purezza interiore non era stata così umanamente sentita ed esposta in modo così convincente. Non è perciò da maravigliarsi che simili descrizioni come grani di seme penetrassero nelle anime degli artisti suoi seguaci (fra cui fu anche Michelangelo), e che ognuno delle situazioni descritte dal predicatore illuminato scegliesse quella che era più corrispondente alla sua indole, al suo talento. Con esempi tolti dalle prediche di Savonarola lo Steinmann prova che questi con predilezione descrive la comunanza pensierosa, il convivere dolce ed affannoso di madre e figlio, che ambedue presentono le tribolazioni, i dolori del futuro. Ed è proprio ciò che Michelangelo rispecchiò nelle sue composizioni, a cui affidò i profondi pensieri generati e fecondati dai sermoni del frate. Questi, similmente, nelle sue prediche sulla Passione del Signore sempre accentua non il dolore stravagante, non la disperazione sconsolata della Madre, bensì il suo acquiescere nella volontà divina, il suo sopportar fermamente l'ingente aggravio di dolore impostole a scopo transumano. E non è questo pure il punto di vista che guidò Michelangelo nelle sue rappresentazioni dell'ultima scena della sublime tragedia del Salvatore? Sicchè ormai pare accertato ch'egli trovasse nelle parole del suo compatriota tanto zelante quanto pieno di amore pel suo prossimo, la forza liberatrice anche per le sue raffigurazioni della Madonna addolorata. In un prossimo studio l'autore ha l'intenzione di rischiarare l'influenza delle dottrine di Savonarola sulle composizioni della volta della Cappella Sistina.

*
* *

Nulla che spetti al nostro argomento contiene l'annata del 1896 delle *Arti riproduttive* (*Die graphischen Künste*) e della *Rivista d'architettura* (*Zeitschrift für Bauwesen*). Numerose, invece, sono le contribuzioni relative del volume XVII (1896) dell'*Annuario dei RR. Musei prussiani* (*Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*). Il prof. C. Frey, continuando gli *Studi su Michelangelo,* cominciati nell'annata precedente, ora pubblica i regesti riguardanti la storia dell'esecuzione della fabbrica e dei monumenti della Sagrestia nuova di San Lorenzo e della Biblioteca Laurenziana, raccolti da lui coll'aiuto delle lettere del maestro e dei documenti custoditi nell'Archivio Buonarroti. Gli schiarimenti che ci recano principalmente quest'ultimi sono tali da permettere di ricostruire ormai le diverse fasi dei lavori pei mausolei medicei. Le prime trattative riguardo ad essi avevano principio nell'autunno o inverno del 1520; nel marzo 1521 si cominciò a gettar i fondamenti dell'edifizio, il quale poi sul principio del 1524 era terminato, meno la ornamentazione della volta in istucco e pittura, che doveva essere eseguita da Giovanni da Udine. Poco dopo — maggio e giugno 1524 — Michelangelo faceva apprestare modelli accurati per le tombe; nel giugno 1526 le Quattro Stagioni e il Giuliano erano quasi finiti, nel settembre 1531 la statua della Madonna era principiata, quella di Lorenzo appena abbozzata. Nella primavera 1533, fino all'autunno del 1534, vediamo Giovanni da Udine occupato cogli stucchi della volta, che poi essendo rimasti incompiuti in seguito alla partenza del maestro da Firenze, furono distrutti. Nell'autunno 1534 le statue dei due duchi vennero da Michelangelo collocate nelle nicchie dove si trovano oggi; le figure allegoriche, invece, non erano ancora riposte sui sarcofaghi. Poco dopo il maestro partì per Roma, per non ritornar più a Firenze. Il loro collocamento, e in generale tutto l'apprestamento delle tombe e delle statue, come si vede anche oggi doveva poi essere effettuato per opera del Tribolo, Montorsoli e Montelupo prima del 1545, allorquando la cappella fu consacrata. Il Doni che fino al 1548 visse a Firenze, nei suoi *Marmi* (pubblicati a Venezia il 6 novembre 1552), ne dà una descrizione da cui si desume che già egli le vide nello stesso collocamento di oggidì. Il Vasari, a cui si attribuì il merito di quest'ultimo, nel 1563 non fece altro se non ripulire la sagrestia e le statue affumicate. Aveva egli, inoltre, proposto al granduca di far terminare da artisti adatti a simili lavori la decorazione fin allora sempre mancante dell'ambiente, ma nulla di questo si eseguì in seguito.

Emilio Jacobsen in un articolo dal titolo: *Die Gemälde der einheimischen Malerschule in Brescia,* fa passare in rivista i maestri della scuola pittorica di Brescia, cominciando dal Foppa il vecchio fino a Luca Mombello, uno degli allievi del Moretto. L'assunto è meritevole, giacchè molto resta da chiarire circa al principio e all'evoluzione ul-

teriore della detta scuola che nei suoi primi maestri ebbe grande influenza anche sulla scuola di Milano. Senonchè il soggetto avrebbe meritato un approfondarsi più minuto di quanto gli ha consacrato il nostro autore, il quale si limita in generale ad accennare soltanto alle pitture dei maestri in discorso esistenti in Brescia, non toccando, se non a volo, di qualche altra delle loro opere sparse pei musei e per le raccolte di tutta l'Europa. Sicchè in questo modo tanto la caratteristica dei singoli maestri, quanto il ritratto complessivo della scuola non può riuscire se non incompleto e frammentario. Così il Jacobsen non rammenta la grande ancona di Santa Maria di Castello a Savona, dipinta nel 1490 dal Foppa in compagnia con Lod. Brea; del Civerchio non enumera le opere esistenti a Crema nel Duomo (tavola dei Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo), a San Bernardino (Santi Girolamo e Bernardo), e presso il conte Sanseverino (già nel Duomo, la Morte della Vergine Maria), a Palazzuolo (Duomo, Maria con angeli e santi), a Lovere (Galleria Tadini, Battesimo di Cristo e Maria con santi), tutte segnate e di cui ci diede notizia già il compianto Michele Caffi (*Archivio storico italiano,* 1883); gli attribuisce, invece, la Pietà nella cappella del *Corpus Domini* in San Giovanni Evangelista a Brescia (1509), mentre essa non ha che raffronti lontani e superficiali colle opere autentiche del maestro, e tradisce, all'opposto, influenze leonardesche. Risuscita egli, poi, il Foppa giovane, che seguendo i risultati delle ricerche recenti con consenso unanime degli eruditi competenti in materia fu eliminato dalla storia della pittura lombarda. Fra le opere del Savoldo non ricorda il San Girolamo della collezione Layard a Venezia e il Profeta Elia presso il signor C. Loeser a Firenze (proveniente dalla Galleria Manfrin), come anche la Fuga nell'Egitto, col delizioso suo paesaggio, che sotto l'indicazione di Lor. Lotto si trova nella Galleria Lotzbeck a Monaco di Baviera. Fra le opere di Girol. Romanino sarebbero da rammentare, all'infuori delle enumerate, la Madonna col divin Pargolo presso il signor C. Loeser a Firenze, già nella Galleria Cereda-Bonomi, un'opera giovanile, benissimo conservata, che si distingue pel suo colorito aureo; la mezza figura di Lucrezia presso il conte Moroni a Bergamo, riconosciuta di recente dal signor Strong come opera genuina del nostro maestro, e la Santa Famiglia con San Francesco nel Museo di Berlino (n. 227), che dopo esser catalogata prima come opera del Boccaccino, poi del Sodoma, fu restituita, non ha guari, al Romanino dal dott. J. P. Richter di Londra. A Giulio Campi il nostro autore, fra altre, attribuisce anche la tavola della Galleria Lochis a Bergamo col ritratto del così detto Cesare Borgia che finora successivamente fu detta del Giorgione, di Calisto da Lodi e del Francia (Giacomo). Più corrispondente, specialmente se si guarda al carattere e colorito del paesaggio nel fondo di dietro, di tutte queste attribuzioni ci pare la recentissima messa fuori dal signor C. Loeser, che vi ravvisa un'opera eccellente del Cariani.

Più soddisfacente è uno studio particolareggiato su *Piero di Cosimo,* l'ultimo lavoro del compianto dott. Ullmann, la cui giovane vita si spense l'anno scorso in modo tragico a Firenze. L'autore per mezzo di fortunate scoperte e di ricerche che abbracciavano i musei e le raccolte private di tutta l'Europa, ha potuto aumentare il novero delle opere del più capriccioso dei pittori fiorentini sullo scorcio del quattrocento in modo considerevole. Così egli è riuscito a ritrovare la tavola in San Francesco di Fiesole, accennata dal Vasari, in quanto al soggetto, in modo poco corretto, e creduta perduta dai signori Crowe e Cavalcaselle, giacchè essi non s'erano accorti della segnatura del quadro: « Pier di Cosimo, 1480 » nascosta ora sotto la cornice. Purtroppo l'opera è molto sciupata, sicchè, a prima vista, fa un effetto strano, benchè guardandola più attentamente si scopra l'influenza leonardesca a cui Piero, specialmente nelle sue opere posteriori, fu soggetto. È l'unica tavola segnata del nostro maestro e l'anteriore di tutte quante ci furono conservate. L'Ullmann ha pure scoperto due schizzi per essa nella raccolta di disegni negli Uffizi, quivi catalogati sotto i n. 552 e 555 ed attribuiti all'Albertinelli (il che si spiega coll'affinità di ambedue i maestri nei loro primi anni di evoluzione, usciti ambedue dalla bottega di Cosimo Rosselli). Di un'altra tavola del nostro pittore, finora sconosciuta, si è già fatto menzione in questo *Archivio* (anno 1896, nell'articolo sui quadri italiani della Galleria di Strassburgo): sarebbe una tavola di cassone con scene del mito di Prometeo nel Museo di Strassburgo, purtroppo affatto deturpata da ulteriori restauri. L'Ullmann non la riconosce per un lavoro del maestro stesso, bensì della sua bottega. A parecchie delle opere di Piero s'affibbiava, fino agli ultimi tempi, il nome del Signorelli, per cagione di una certa affinità ch'esse, nelle forme e nei colori, mostrano colle pitture di que-

st'ultimo, — affinità la cui origine sarebbe da spiegare dall'influenza che gli affreschi del grande Cortonese nella Sistina, forse anche qualche sua tavola capitata a Firenze, avrebbero esercitato sul talento impressionabile di Piero. Come siffatte produzioni l'Ullmann rammenta una Santa Famiglia presso il signor Street a Londra, una composizione mitologico-allegorica nel possesso del marchese di Lothian in Scozia, e un tondo della Modonna col bambino ed il giovane Precursore con — nel paesaggio del fondo — i Santi Girolamo e Bernardino, presso il marchese Ginori a Firenze. Anche il celebre quadro della Galleria di Dresda (n. 20, tondo della Santa Famiglia) portò il nome del Signorelli finchè, non ha guari, dal dott. G. Frizzoni fu riconosciuto come lavoro di Piero di Cosimo, in cui accanto alle influenze signorellesche spicca pure quella del suo maestro Cosimo Rosselli. Nell'ultimo periodo dell'evoluzione sua il nostro pittore subì l'influenza di quel sommo che fu Leonardo da Vinci. Come un esempio di ciò l'Ullmann adduce un quadro che finora ingiustamente si attribuì a Filippino Lippi, ma che egli propende assai a restituire al s o eroe: è il Congedo di Giasone dal re Pelia, posseduto da Lord Ashburnham a Londra. Un'altra tavola di Piero finora poco osservata (benchè ne sia stata fatta menzione già in questo *Archivio,* vol. VI, pag. 389) è la Madonna con santi nella Galleria di Sigmaringen, n. 230, purtroppo anch'essa quasi tutta ridipinta. Nel 1891, poi, in una delle esposizioni annuali di Burlington House a Londra riapparve una tavola di Piero che fin allora si credette smarrita. È la Visitazione, di cui il Vasari (IV, 133) parla con grande encomio, dipinta per la cappella Capponi in Santo Spirito, e che ora si trova nel possesso del signor Cornwallis West in Inghilterra. L'ultimo dei quadri ascritti dall'Ullmann a Piero è la mezza figura di S. Girolamo nel Palazzo Pitti (n. 370), ivi designata come opera di ignoto autore ed in istato di conservazione poco soddisfacente. Si chiude la memoria del nostro autore coll'additare a parecchie opere che finora si attribuiscono a diversi maestri, in cui però egli vorrebbe ravvisare la mano di diversi anonimi discepoli e seguaci di Piero di Cosimo; come, p. es., il ritratto giovanile n. 22 degli Ufizi, il Presepio nella cappella del braccio destro della crociera di San Lorenzo, il tondo della Madonna con sei angeli nel palazzo Corsini a Firenze (sotto il nome del Botticelli) e quell'altro del Presepio nella Galleria Borghese a Roma, qualificato per opera del Ghirlandajo, e via dicendo. Il lavoro dell'Ullmann, ricco di materiale, pieno di acuta e geniale osservazione e scevro della mania di ipotesi gratuite, che minaccia d'invadere sempre più il campo degli studi di storia dell'arte, è quanto possediamo di più pregevole e completo sul soggetto in discorso. Esso ridesta la compassione per una vita spenta prematuramente e che avrebbe potuto giovare ancora molto al progresso degli studi a cui si era dedicata con tanto successo.

Il dott. Giorgio Gronau in un articolo intitolato *Das sogenannte Skizzenbuch des Verrocchio,* prende a chiarire la questione circa l'autore d'una serie di disegni provenienti da un libro di schizzi del quattrocento attribuiti finora al Verrocchio, ed i cui fogli, ora staccati, si trovano per la maggior parte (21 dei 25 fogli che si conoscono) a Chantilly e a Parigi, mentre alcuni di essi si sono smarriti in altri musei (due nel British Museum, uno nel Museo di Berlino ed un altro in quello di Amburgo). Contengono i fogli in questione una quantità di figure di putti, di santi, di angeli, di figure mitologiche, di studi di cavalli, di bassorilievi, ed anche schizzi per quadri e schizzi tolti dalla vita quotidiana. In quasi tutti i fogli si trovano leggende scritte tutte dalla stessa mano, fra cui alcuni ricordi e minute per lettere, dalle quali si possono ricavare notizie intorno al loro scrittore. Una tradizione di cui non ci è dato di rintracciare la fonte, attribuì da tempi antichi l'origine dei disegni in questione al Verrocchio, ed essa, fino a non a guari, fu accettata per corrispondente ai fatti, tanto più che non poche sono le reminiscenze che nei disegni del libro si presentano di note opere del detto maestro. Primo a mettere in dubbio la giustezza della tradizione fu il senatore Morelli, assegnando egli il nostro libro in generale a « un debole scultore » prima, e poi credendo di potere immedesimarlo nella persona di Francesco di Simone Ferrucci, il ben noto allievo del Verrocchio. Infatti, esaminando con attenzione e con critica severa i singoli disegni e comparandoli con lavori autentici del maestro, per cagione delle qualità molto inferiori di essi al confronto di quest'ultimi cade ogni dubbio circa l'origine non verrocchiesca del libro di schizzi. E per questo verdetto si ha pure una corroborazione da alcune delle note tracciate sui diversi fogli. In una di esse lo scrittore parlando di un putto ch'egli aveva scolpito, lo compara a uno « che è di mano di andrea dell verocho »; in un'altra fa menzione del suo figlio Fran-

cesco (mentre si sa che il Verrocchio non aveva nè moglie nè fanciulli). Ma i nostri disegni non si possono nemmeno assegnare a Francesco di Simone, giacchè questi non aveva un figlio di nome Francesco, come l'autore del libro di schizzi. Su uno dei suoi fogli si trova segnata la data del 7 novembre 1487 e i nomi di due dei suoi allievi o compagni di bottega: Lapo di Antonio e Matteo di Jacopino (Cioli da Settignano). Su essi il Gronau comunica alcune notizie fornitegli da quella fonte inesauribile per la storia degli artisti toscani che fu il tanto compianto Milanesi. Ma, in fin de' conti, neanche il nostro autore riesce a determinare la persona dell'enigmatico disegnatore del libro di schizzi. Egli, però, crede di poter assegnargli almeno un'opera scultoria, e cioè il Tabernacolo dell'olio santo nella chiesa di Santa Maria di Monte Luce presso Perugia, attribuito finora a Francesco di Simone Ferrucci, giacchè su uno dei fogli del libro di schizzi si trova un disegno assolutamente identico col Cristo bambino benedicente, che corona quel tabernacolo. Il Gronau ora nel disegno vede il modello per la statua. Noi invece, esaminando le riproduzioni fotografiche aggiunte all'articolo del nostro autore, dalla coincidenza assoluta fra le due opere e dall'esecuzione tecnica nel disegno in questione, che non ci pare lo schizzo di un'opera da eseguirsi, bensì la copia curata ed accurata di una scultura già esistente, vorremmo piuttosto trarre la conclusione che l'autore del libro di schizzi, anche in questo caso, non abbia fatto altro se non ciò che aveva fatto in tanti altri disegni di esso riproducenti motivi tolti da opere d'arte di altri maestri; vale a dire ch'egli abbia copiato, bell'e pronto, il Cristo dal tabernacolo della chiesa di Monte Luce.

Il prof. G. Dehio, dell'Università di Strassburgo, tratta della copia di dieci teste del Cenacolo di Santa Maria delle Grazie a Milano, posseduta dalla Galleria di quella città (*Zu den Copien nach Lionardos Abendmahl*). Le teste sono distribuite su sei cartoni, sono eseguite in disegno a carbone e colorite a tempera. L'autore, dopo un accurato confronto coi rinomati disegni di simile soggetto nel possesso della granduchessa di Sassonia a Weimar, viene alla conclusione che questi non sono altro se non una copia, eseguita in tempi moderni, dei cartoni di Strassburgo, adducendo, come principale argomento, che nei primi spicca molto più che nei disegni di Strassburgo un fare accademico tendente ad accentuar soverchiamente i tratti del disegno e l'espressione, e che, inoltre, tutti i pentimenti dei disegni di Strassburgo si trovano fedelmente riprodotti anche nei cartoni di Weimar. Così anche dalle argomentazioni del nostro autore viene confermato il giudizio emesso tempo fa da uno dei collaboratori di questo *Archivio* (anno 1894, pag. 41) che cioè nei cartoni di Weimar non si può rintracciare la mano dell'autore dell'affresco di Santa Maria delle Grazie. Quanto all'origine dei disegni di Strassburgo, il Dehio emette l'ipotesi, molto plausibile, ch'essi siano stati copiati dall'affresco con lo scopo di servire all'esecuzione di una delle sue copie, di cui — com'è noto — se ne sono conservate parecchie dipinte su tela ad olio e su parete a fresco. Circa il loro autore, infine, il Dehio non è nello stato di pronunciare un'opinione decisa, ma propende a vedervi la mano del Boltraffio. Comunque sia di ciò, in ogni caso i cartoni di Strassburgo sono la riproduzione più antica, più diretta e fedele delle teste di Leonardo che finora si conosca, e perciò d'un valore incontestabile visto lo stato deplorevole di conservazione in cui si trovano gli originali.

Chi scrive il presente resoconto, in una memoria dal titolo: *Das Landhaus des Kardinals Trivulzio am Salone,* fa conoscere una creazione finora poco o niente affatto apprezzata, degli aurei tempi del cinquecento. È questa la villa, ossia il « Casale » (come si chiamava dai tempi della sua fondazione), che il cardinale Agostino Trivulzio, noto nella storia come uno dei principali consiglieri di Clemente VII, negli anni 1521-1525 fece costruire sul suo podere nella campagna di Roma, in un luogo situato vicino alla fonte dell'Acqua Vergine, e che dal fiumicino che ne irriga le terre tiene il nome del Salone. Nella raccolta di disegni degli Ufizi si conserva un progetto in pianta della villa con giardino annesso, dalla mano di Baldassare Peruzzi, e benchè l'esecuzione si discosti dal disegno, lo stile dell'architettura, del resto affatto semplice e sobria, è tale da poter credere esserla stata eseguita dal Peruzzi, o almeno sotto la sua sorveglianza da qualche suo allievo. Il Vasari, in un passo della vita di Daniello da Volterra (VII, 51), racconta che questi dal cardinale Trivulzi fu mandato « a lavorare dove avea fatto fuor di Roma a un suo casale, detto Salone, un grandissimo casamento, il quale faceva adornare di fontane, stucchi e pitture, e dove appunto allora lavoravano Gianmaria da Milano ed altri alcune stanze di stucchi e grottesche », e segue a descrivere par-

ticolareggiatamente i lavori in discorso. Di essi qualche avanzo, benchè in istato molto trascurato e rovinoso, si è conservato fino a oggidì nella decorazione della vôlta dell'atrio, nelle cui pitture si riconosce la mano del Ricciarelli, e negli stucchi di due ambienti del fabbricato. Lo scrivente, oltre alla pianta di quest'ultimo ed oltre la descrizione particolareggiata dell'architettura e della decorazione dà anche un saggio in disegno di quest'ultima. E crede che il Gianmaria rammentato dal Vasari come uno degli autori principali di essa, non può essere altri se non Gianmaria Falconetto, il noto architetto veronese, eccellente in siffatti lavori, come ne fanno prova i due casini da lui costrutti e decorati per Luigi Cornaro a Padova, ancora esistenti. Si chiude l'articolo colla riproduzione di alcune testimonianze letterarie in cui poeti contemporanei, come il Cadamosto da Lodi e Angelo Colocci, hanno decantato i vezzi della creazione del cardinale di Sant'Adriano.

Il dott. Guglielmo Bode in un breve cenno dà contezza di un acquisto recente del Museo di Berlino (*Die Bronzebüste des Francesco del Nero im Berliner Museum*). È questo un magnifico busto in bronzo di Francesco del Nero, tesoriere di Clemente VII a Roma. Il Bode in una cappella, ossia recesso, di solito chiuso, della chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma ha ritrovato il suo monumento sepolcrale la cui iscrizione lo dice morto nel 1563. E in questo monumento si vede ancora una copia o replica in marmo alquanto inferiore nello stile e nell'esecuzione, del busto in discorso. Il Bocchi descrivendo nelle sue « Bellezze di Firenze » il palazzo della famiglia del Nero, rammenta in esso « sopra un camino una testa di bronzo di Francesco del Nero ». Che essa sia identica col busto di Berlino si deduce dall'essere stati rari i busti in bronzo nel quattro e cinquecento, per cagione del prezzo e della difficoltà del loro lavoro, sicchè non se ne sono conservati che pochi. La circostanza poi che il busto in marmo del monumento sepolcrale è una copia di quello in bronzo, rende ancora più indubbio l'essere quest'ultimo il medesimo che si trovava nel palazzo fiorentino: esso era l'immagine monumentale del personaggio ritrattato, di cui dopo la sua morte si copiò poi la effigie per essere collocata sul suo monumento sepolcrale a Roma. Circa l'autore del busto di Berlino, il Bode non è riuscito a rintracciare qualche notizia; gli pare soltanto certo che era fiorentino e che lavorava circa alla metà del cinquecento.

Ultimo fra gli articoli dell'*Annuario* spettanti al nostro argomento è una memoria del dottore Mackowsky sul celebre lavamani nella sacrestia vecchia di San Lorenzo a Firenze (*Das Lavabo in San Lorenzo zu Florenz*). La questione del suo autore, come si sa, è controversa. Il Vasari lo dice un lavoro comune di Donatello e Verrocchio, prendendo la sua notizia dal libro del Billi (dal quale lo ripete anche l'anonimo Gaddiano); l'Albertini invece lo attribuisce ad Antonio Rossellino. Il nostro autore, analizzando l'opera nel suo stile e nella esecuzione tecnica, non vi trova le note caratteristiche del genio di Donatello, invece vorrebbe ravvisarvi il fare di due distinti maestri. Per la lastra di marmo colla corona di foglie di quercia e collo sparviere che tiene in uno de' suoi artigli il diamante col motto di « Semper » — divisa questa, come si sa, di Piero il gottoso — che forma quasi il fondo per il lavamani proprio, egli mette fuori il nome di Antonio Rossellino, mentre attribuisce quest'ultimo al Verrocchio, adducendo fra gli altri suoi argomenti di stile, anche la circostanza che i due mostri femminili che sostengono la vasca del lavamani si trovano ripetuti quasi identici sulla corazza del busto in terracotta di Lorenzo il Magnifico presso il signor Shaw di Boston, opera che unanimemente si attribuisce alla bottega del Verrocchio. Per spiegar poi come sarebbe avvenuto il succedersi di questi due maestri nell'esecuzione della stessa opera, egli emette l'ipotesi che essendo morto Donatello senza aver potuto dar compimento alla decorazione della sacrestia vecchia col fornire il lavamani, questo fosse commesso al Rossellino, che il Vasari dice essere stato discepolo di Donatello. Il Rossellino, occupato a quel tempo già di altri più importanti lavori, non si sarebbe soverchiamente affrettato di eseguire la commissione, sicchè alla morte di Piero de' Medici (1469) non ne sarebbe stato finito se non il fondo. Avendo poi il Verrocchio con grande soddisfazione dei committenti, Lorenzo e Giuliano, dato esecuzione al celebre monumento mediceo nella sagrestia vecchia, ed essendo ancora rimasto in stato incompiuto il lavamani per ragione dell'essere o assente od occupato di altri lavori il Rossellino, il Magnifico ne avrebbe affidato il compimento al Verrocchio. Del resto, il nostro autore nell'opera in discorso non ravvisa la mano stessa dei due maestri, bensì quelle dei loro discepoli che avrebbero messi in esecuzione i modelli forniti dal Rossellino e dal Verrocchio.

*
* *

Nell'annata 1896 della *Rivista d'arte cristiana* (*Zeitschrift für christliche Kunst*) diretta dal canonico Aless. Schnütgen di Colonia, il P. Stefano Beissel continua le sue ricerche circa l'addobbamento delle basiliche dei primi secoli dell'era cristiana, cominciate nell'annata precedente con uno studio sulle tende ricamate e tessute nelle chiese romane (V. in questo *Archivio*, anno 1896, pag. 477). Ora egli prende a indagare l'applicazione e l'uso dei metalli preziosi in queste chiese dal v al ix secolo (*Verwendung edeler Metalle zum Schmuck der römischen Kirchen vom V. bis zum IX. Jahrhundert*). La fonte principale per attingere notizie sul soggetto in discorso gliela porge il *Liber pontificalis* di Anastasio Bibliotecario. Prima egli stabilisce quali fossero gli oggetti di corredo sacro, lavorati in metallo, ed in che luoghi fossero adoperati; poi indaga in qual modo siano stati formati e decorati, e quali fossero i procedimenti tecnici e lo stile in cui vennero eseguiti. Non è possibile di riassumere in questo luogo le notizie varie e abbondanti raccolte dal P. Beissel circa gli antependi d'altare, le confessioni, i cibori ossia tabernacoli d'altare, i lampadari e corone votive, le iconostasi o tramezzi di coro, le lampade e i candelieri di diversissime forme, i turiboli e leggii (lasciando i sacri arredi che servono nella celebrazione della sacra messa, giacchè di essi si propone di parlare in apposito studio). Chiunque s'interessi di questo brano degli studi archeologici, troverà ricca mèsse negli svolgimenti del nostro autore, e farà tesoro pei propri studi delle indicazioni dei relativi passi del *Liber pontificalis*, citati con rara compitezza ed esattezza. Quanto riguarda lo stile dei lavori in questione, oltre quelli — e furono naturalmente la maggior parte — eseguiti a Roma nello stile derivato dall'arte classica antica, ve n'erano altri concepiti in gusto e stile diverso dei popoli d'oltremonti e d'oriente. Così si hanno notizie di lampade, calici, cantari, turiboli, ecc., lavorati dai Sassoni, la cui colonia abitava nel Borgo Santo Spirito presso il Vaticano, in uno stile nazionale loro proprio, che incontriamo pure nelle miniature irlandesi di quei tempi; e si rammentano pure sovente suppellettili sacre di origine bizantina, che naturalmente saranno state lavorate nello stile bizantino; si ha notizia di una corona votiva che il re Clodovico mandò a papa Ormisda, e c'è da supporre che sarà stata eseguita nello stile dei lavori che conosciamo sotto il nome di arte merovinga; e si sa quanti e quanto pregevoli furono i doni recati e mandati da Carlomagno a Roma, doni che almeno in parte dovevano esser lavorati in Germania o in Gallia, e quindi dovevano anche portare i segni caratteristici dello stile che appunto allora si stava formando colà, cioè dello stile cosìdetto romano o romanzo. Ma basti d'aver accennato a volo alla ricca miniera d'erudizione che porge in siffatta materia la memoria del P. Beissel.

Il volume XVII (1896) dell'*Annuario dei Musei imperiali austriaci* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses*) non reca se non una sola contribuzione spettante al nostro argomento, ed è la dotta ed interessantissima memoria del dott. Giulio di Schlosser sugli affreschi di Giusto a Padova (*Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*). Ma siccome ne abbiamo dato già un resoconto particolareggiato nell'*Archivio* (anno 1896, pag. 401 e segg.), basti di accennare in questo luogo soltanto all'importanza del soggetto svolto dall'erudito suo 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.