

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

Princeton University Library
32101 082964956

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ARTE

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ARTE

RIVISTA

DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA

E D'ARTE DECORATIVA

DIRETTA

DA

ADOLFO VENTURI

ANNO XVI – 1913

ROMA

CASA EDITRICE DE *L'ARTE*

MCMXIII

Digitized by Google

Roma — Tipografia dell' Unione Editrice.

Digitized by Google

INDICI

(RECAP)

SEP 171914 315047

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

INDICE GENERALE

LEANDRO OZZOLA — Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo (con quindici illustrazioni nel testo). . . . . *Pag.* 1

GIUSEPPE FIOCCO — A proposito di un cassone nuziale del Palazzo Pitti (con una illustrazione nel testo). 18

G. GIOVANNONI — Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma (con nove illustrazioni nel testo). 19

LUIGI CELLUCCI — Le Pitture Benedettine di Santa Maria delle Grotte, presso le sorgenti del Volturno (con quattro illustrazioni nel testo) 32

GIUSTINO CRISTOFANI — Matteo di Pietro da Gualdo: Dipinti inediti o sconosciuti (con cinque illustrazioni nel testo) 50

ALDO RAVÀ — Incisioni su stagno di Francesco Algarotti (con tre illustrazioni nel testo) 58

MARIO SALMI — Documenti su Parri Spinelli 61

MATTEO MARANGONI — Mostra di disegni del Baroccio agli Uffizi (con due illustrazioni nel testo) 65

L'ARTE — Il X Congresso internazionale di Storia dell'Arte 68

MICHELE BIANCALE — A proposito del Baschenis 77

G. GIOVANNONI — Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma (con quattordici illustrazioni nel testo) 81

GIUSEPPE GALASSI — Appunti sulla scuola pittorica romana del Quattrocento (con tre illustrazioni nel testo). 107

LEANDRO OZZOLA — Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo (con sedici illustrazioni nel testo). 112

GIUSTINO CRISTOFANI — Dipinti inediti di Simone Martini nella Basilica Inferiore di Assisi (con sei illustrazioni nel testo) 131

PIETRO TOESCA — Ancóra della pittura e della miniatura in Lombardia nei sec. XIV e XV 136

ADOLFO VENTURI — Di alcune opere d'arte della Collezione Messinger (con nove illustrazioni e una tavola fuori testo) 141

L'ARTE — L'esordio di Raffaello (con una illustrazione nel testo) 154

ETTORE MODIGLIANI — Lettera polemica su Baschenis 157

ROBERTO LONGHI — Due opere di Caravaggio (con una illustrazione e una tavola fuori testo). 161

F. MASON PERKINS — Un San Giovannino di Antonio Rossellino (con due illustrazioni nel testo) 165

Digitized by Google

GUSTAVO FRIZZONI — Rivelazioni ulteriori fra i disegni del Museo Städel (con nove illustrazioni nel testo). . . . . *Pag.* 167

CAMILLO SCACCIA-SCARAFONI — Il tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i suoi cimeli medioevali (con quindici illustrazioni nel testo). 181

J. H. EDGELL — Un'opera inedita di Ambrogio Lorenzetti (con una illustrazione nel testo) 206

MARIO SALMI — Spigolature d'arte toscana (con tredici illustrazioni nel testo) . . . 208

ALESSANDRO DEL VITA — Notizie e documenti su antichi artisti aretini 228

GINO FOGOLARI — L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento (con venticinque illustrazioni nel testo) 241

GIUSEPPE FIOCCO — Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola (con cinque illustrazioni nel testo) 273

CAMILLO SCACCIA-SCARAFONI — Il tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i suoi cimeli medioevali (con dodici illustrazioni nel testo) 289

GUIDO BATTELLI — La Favola di Psiche dipinta da Lodovico Cigoli (con tre illustrazioni nel testo) 307

ANGELO SACCHETTI SASSETTI — Un gonfalone di Pirro Ligorio a Rieti (con due illustrazioni nel testo) 311

GIUSEPPE FIOCCO — Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola (con dodici illustrazioni nel testo) 321

MICHELE BIANCALE — L'arte di frate Vittore Ghislandi (con diciotto illustrazioni nel testo). 341

GINO FOGOLARI — L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento (con venticinque illustrazioni nel testo) 364

DANTE VIVIANI — Per le ricerche sulla miniatura Umbra, secoli XIV-XVI (con due illustrazioni nel testo). 395

ROBERTO PAPINI — La costruzione del Duomo di Pisa 398

ALDO FORATTI — Carlo Francesco Dotti (con dodici illustrazioni nel testo) 401

GIUSEPPE FIOCCO — La *Pietà* di Fra Bartolomeo (con otto illustrazioni nel testo). . 419

SALVATORE MITIDIERI — Mattia Preti detto il « Cavalier Calabrese »: Cenno sulla vita e sull'opera, e catalogo delle opere (con nove illustrazioni nel testo) 428

ODOARDO H. GIGLIOLI — Due sculture in avorio inedite di Baldassarre Stockamer nel Museo Nazionale di Firenze (con quattro illustrazioni nel testo). 451

PAOLO D'ANCONA — I bagni di Pozzuoli raffigurati in un codice napoletano de' primi tempi del secolo XIV (con quattro illustrazioni nel testo) 465

EVELYN — Alcune notizie inedite su Piero della Francesca 471

VINCENZO MIAGOSTOVICH — Notizie inedite su Giorgio Schiavone 474

Bollettino Bibliografico . . . . . *Pag.* 78, 158, 233, 316, 398, 478

Digitized by Google

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

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

		Pag.
1.	Cristoforo Schwarz: Paesaggio con rovine. Vienna, Galleria imperiale	2
2.	Paolo Bril: Paesaggio con rovine. Braunschweig, Museo	2
3.	Paolo Bril: Paesaggio con rovine. Braunschweig, Museo	3
4.	Nicola Poussin: Rovine romane. Madrid, Prado	3
5.	Nicola Poussin: Rovine romane. Madrid, Prado	4
6.	Pieter van Bloemen: Il Pantheon. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica	5
7.	Jan Asselyn: Rovine romane. Braunschweig, Museo	6
8.	Bartolomeo Breenbergh: Paesaggio con rovine (particolare). Karlsruhe, Pinacoteca	7
9.	Bartolomeo Breenbergh: Ruderi romani. Monaco, Pinacoteca	8
10.	(Nicolaes) Claes P. Berchem: Paesaggio con rovine. Monaco, Pinacoteca	9
11.	Jan Weenix: Paesaggio con ruderi. Monaco, Pinacoteca	10
12.	Pieter van Bloemen: Rovine romane. Dresda, Pinacoteca	11
13.	Pieter van Bloemen: Rovine romane. Dresda, Pinacoteca	11
14.	Jan Glauber: Paesaggio con ruderi. Madrid, Prado.	13
15.	Gaspare van Wittel (?): Paesaggio con rovine. Prato, Pinacoteca	15
16.	Cassone nuziale del Palazzo Pitti	18
17.	Jacopo Barozzi da Vignola: Facciata di Santa Maria dell'Orto in Roma. (Fot. Moscioni)	25
18.	Pianta della porta principale in Santa Maria dell'Orto.	24
19.	Pianta della porta progettata dal Vignola per la Cancelleria (dai « Cinque Ordini », tav. 33)	27
20.	Profilo delle porte minori nella facciata di Santa Maria dell'Orto	29
21.	Jacopo Barozzi da Vignola: Finestra in una casa in Piazza Navona	29
22.	Jacopo Barozzi da Vignola: Profilo di una porta al 1° piano del palazzo Farnese	29
23.	Jacopo Barozzi da Vignola: Profilo di una finestra al 1° piano della Villa di Giulio III	29
24.	Jacopo Barozzi da Vignola: Progetto per la facciata del Gesù (dalla stampa del Cartaro)	30
25.	Giacomo della Porta: Facciata del Gesù e suo coordinamento con l'interno (da una stampa del Regnart)	30
26.	Madonna delle Grotte. Portale	35
27.	Madonna delle Grotte. Affreschi benedettini. Una santa con un fanciullo	39
28.	Madonna delle Grotte. Affreschi benedettini. Particolare del vestiario di San Cristoforo	41
29.	Madonna delle Grotte. Affreschi benedettini. Apostoli	43
30.	Matteo da Gualdo: Trittico. Assisi, San Pietro.	50
31.	Matteo da Gualdo: Madonna e Santi. Assisi, San Paolo	51
32.	Matteo da Gualdo: Sant'Anna e la Vergine. Santa Maria della Scirca	53
33.	Matteo da Gualdo: « Mater omnium ». Santa Maria della Scirca	55
34.	Bartolomeo del Caporale: Particolare di gonfalone. Montone, Chiesa di San Francesco.	56
35.	Francesco Algarotti: Incisioni su stagno	58
36.	» » » »	59
37.	» » » »	60
38.	F. Baroccio: Disegno per il Cristo della « Vocazione di Sant'Andrea ». Bruxelles. (Fot. Hanfstaengl)	66
39.	F. Baroccio: Particolare della « Vocazione di Sant'Andrea ». Bruxelles. (Fot. Perazzo)	67

Digitized by Google

Pag.

40. Giacomo Della Porta: Progetto per la facciata dell'Annunziata in Genova (da una stampa del Rubens) 83
41. Giacomo Della Porta: Facciata di Santa Maria dei Monti. Roma. 85
42. Fausto Rughesi: Facciata di Santa Maria in Vallicella. Roma 85
43. Studio di Giacomo Della Porta: Santa Sinforosa in Tivoli 89
44. Giac. Della Porta: Sant'Atanasio in Roma. 91
45. Giacomo Della Porta: Sant'Atanasio; le torri. (Fot. Moscioni) 93
46. La Trinità dei Monti a Roma 95
47. Martino Lunghi sen.: Campanile di San Girolamo. Roma 97
48. Martino Lunghi sen.: Particolare del prospetto di San Girolamo. 99
49. Filippo Breccioli: Disegno per la facciata di Santa Maria in Aquiro. Roma 101
50. Filippo Breccioli: Porta della chiesa di Santa Maria in Aquiro. Roma. 103
51. Filippo Breccioli: Porta della chiesa di Santa Maria in Aquiro. Roma 103
52. Francesco da Volterra: Facciata posteriore degli Incurabili in Roma 104
53. Schemi generali di facciate della seconda metà del Cinquecento 105
54. Seguace di Piero della Francesca, affine a Lorenzo da Viterbo: L'Evangelista Luca (particolare). Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella di San Michele e di San Pietro *ad vincula* 108
55. Seguace di Piero della Francesca affine a Lorenzo da Viterbo: L'Evangelista Marco (particolare). Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella di San Michele e di San Pietro *ad vincula* 109
56. Antonio de Calvis: La Vergine e Santi. Lisieux, Museo 110
57. Viviano Codagora (Codazzi): Veduta architettonica. München, Collezione Messinger . 113
58. Giovanni Ghisolfi: Rovine di Cartagine. Dresda, Pinacoteca 113
59. Scuola del Ghisolfi: Rovine romane. Roma, Palazzo Rospigliosi 114
60. Raffaello Menia: Veduta di rovine. Modena, Galleria Estense 114
61. Angelo Maria Costa: Rovine. Vienna, Collezione Brindtner. 115
62. F. Magliuolo: Rovine. Monaco. Collezione Messinger 115
63. Pietro Paltronieri (Mirandolese): Architetture e rovine. Genova, Palazzo Rosso 117
64. Luca Carlevaris: Rovine. Roma, Collezione Sangiorgi 119

Pag.

65. Luca Carlevaris: Rovine. Roma, Collezione Sangiorgi 119
66. Antonio Canal: Il Colosseo. Roma, Galleria Borghese 121
67. Antonio Canal: Rovine. Roma, Galleria Borghese 121
68. Antonio Visentini: Rovine. Venezia, Galleria 123
69. Antonio e G. P. Gaspari: Portico d'Ottavia. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica. . 125
70. Gaspari (?): Le Terme Diocleziane. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica 127
71. Gaspari (?): Rovine. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica. 127
72. Ignoto veneziano: Rovine. Proprietà privata 129
73. Simone Martini: Santo Cardinale. Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino . 131
74. Simone Martini: Santo. Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino 132
75. Simone Martini: San Martino. Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino . . 133
76. Simone Martini: Santo Vescovo. Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino . 134
77. Simone Martini: Sant'Antonio abate. Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino. 134
78. Simone Martini: San Paolo Eremita Assisi. Basilica Inferiore, Cappella di San Martino 135
79. Jacopo da Empoli: Ritratto di Concino Concini. Monaco, Collezione Messinger . . . 142
80. Jacopo da Empoli: La Cena in Emmaus. Pisa, Collezione Schiff. 143
81. Il Baciccio: Ritratto di Alessandro VII. Monaco, Collezione Messinger 144
82.* Il Baciccio: Ritratto di Mario Chigi. Monaco, Collezione Messinger. (Tavola fuori testo).
83. Giusto Sustermans: Ritratto di Gian Carlo De' Medici. Monaco, Collezione Messinger. 145
84. Bartolomeo Passarotti: Mercante di pesce. Monaco, Collezione Messinger 146
85. Bartolomeo Passarotti: I beccai. Monaco, Collezione Messinger 147
86. Alessandro Algardi: Innocenzo X. Monaco, Collezione Messinger 149
87. Meissonier: Ritratto. Monaco, Collezione Messinger 150
88. Antonio Mancini: L'Alabardiere. Monaco, Collezione Messinger 151
89. Raffaello: Disegno per la Sibilla Cumana. Firenze, Gabinetto dei disegni nella R. Galleria degli Uffizi 155
90. Michelangelo da Caravaggio: Sant'Antonio. Roma, Santi Cosma e Damiano 163
91.* Michelangelo da Caravaggio: San Nicola da Tolentino. Ancona, Pinacot. (Tav. fuori testo).
92. Antonio Rossellino: Busto di fanciullo. Nuova York, Collezione Blumenthal 165

Digitized by Google

Pag.

93. Antonio Rossellino: Busto di fanciullo. Nuova York, Collezione Blumenthal 166
94. Antonello da Messina: La Crocefissione. Anversa, Museo. (Fot. Braun). 168
95. Marco Zoppo: San Gerolamo. Bologna, Pinacoteca. (Fot. Anderson) 169
96. Marco Zoppo: Testa di San Giovanni. Pesaro, Ateneo. (Fot. Alinari) 170
97. Raffaello: Primo pensiero pel quadro del San Nicola di Tolentino. Francoforte, Istituto Städel 171
98. Raffaello: Secondo pensiero pel quadro del San Nicola di Tolentino. Lille, Museo. (Fotografia Braun) 173
99. Claudio di Lorena: Campagna Romana. Milano, Raccolta G. Frizzoni 175
100. Alberto Durero: Madonna e Bambino. Berlino, Museo 177
101. Rembrandt: L'Adorazione de' Magi. Francoforte, Museo Städel. 178
102. Nicola Maes: La songeuse. Bruxelles, Museo Reale 179
103. Cassa in pietra. (Fot. Franchi de' Cavalieri) 183
104. Cassette d'argento (da un'antica incisione). (Fot. Can. Quattro Ciocchi) 184
105. Busto di Santa Salome. (Fot. Franchi de' Cavalieri) 185
106. Cassa in legno e pastiglia. (Fot. Franchi de' Cavalieri). 186
107. Calice della Cattedrale. (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 189
108. Cattedrale, Polittico d'argento. (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) . . . 191
106. Calice della chiesa di Sant' Erasmo. (Fotografia Franchi de' Cavalieri) 193
110. Encolpio della chiesa di Sant'Erasmo (dritto) (Fot. del Ministero della Pubblica Istruz. 195
111. Encolpio della chiesa di Sant' Erasmo (rovescio). (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione). 197
112. Croce della chiesa di San Leucio (dritto). (Fot. Franchi de' Cavalieri) 201
113. Croce della chiesa di San Leucio (rovescio). (Fot. Can. Quattro Ciocchi) 201
114. Croce di Santa Maria de' Franconi. (Fotografia Franchi de' Cavalieri) 202
115. Breviario di San Ludovico d'Angiò. (Fotografia Franchi de' Cavalieri 203
116. Fermagli del suddetto breviario. (Fot. Franchi de' Cavalieri) 204
117. Ambrogio Lorenzetti: Sant'Agnese . . . 207
118. Scuola di Giotto: Madonna col Bambino. Pescia, Museo Civico 209
119. Scuola dell'Orcagna: Madonna col Bambino. Pescia, Santi Sisto e Nicolao . . . 211

Pag.

120. Annunciazione. Prato, San Spirito . . . 212
121. Mariotto di Nardo: Polittico. San Donnino a Villamagna. 214
122. Mariotto di Nardo: Trittico. Oratorio di Fontelucente 215
123. Bicci di Lorenzo: Incoronazione della Vergine. Pescia, Biblioteca Capitolare . . . 217
124. Giovanni dal Ponte: Madonna e Santi. Pisa, Museo Civico. 219
125. Giovanni dal Ponte: San Bartolomeo e San Giovanni Evangelista. Firenze, Museo di Santa Maria del Fiore 220
126. Rossello di J. Franchi: Madonna col Bambino. Firenze, Oratorio dei Bini 221
127. Statua in legno policromia. Arezzo, Cattedrale 222
128. Statua in terracotta (primi del XV secolo). Arezzo, San Bernardo 223
129. Arte francese del XV secolo: Sant'Orsola. Castiglione Fiorentino, Conservatorio . . 225
130. Niccolò di Piero (?): Sant'Antonio. Arezzo, Villa Vivarelli 227
131. Impresa dell'Accademia 241
132. Frontispizio del libro: Regole per imparare a disegnare i corpi umani, di Jacopo Palma 242
133. Piazzetta: Studi di pittura incisi dal Pitteri 243
134. Piazzetta: Studi di pittura 244
135. Sebastiano Ricci: Soggetto allegorico allusivo all'Accademia di Francia 245
136. G. B. Crosato. Il Sacrificio di Ifigenia. Stupinigi 247
137. Gaetano Zompini: Achille affidato al Centauro 248
138. Antonio Guardi: La morte di San Giuseppe. Villa Gaspari 249
139. Giovanni Marchiori: David. Venezia, San Rocco 251
140. Casa Francesco Basilio: Studio del nudo dell'Accademia veneziana. Trieste . . . 252
141. Fortunato Pasquetti: Doge Francesco Loredan. Venezia, Galleria 253
142. Capitaneria di porto, già Fontego della farina. Venezia 254
143. A. Canal: Veduta del Molo di Terra-nova con in fondo il Fontego della farina sede dell'Accademia. New-York, Museo metropolitano 255
144. G. B. Pittoni: L'Annunciata. Venezia, Gall. 257
145. Domenico Maggiotto: L'Accademia del disegno. Venezia, Gallerie 258
146. Pietro Longhi: Pitagora. Venezia, Gallerie 259
147. Jacopo Guarana: Trionfo dell'Arte. Venezia, Soffitto alla Capitaneria di porto 261
148. Bartolomeo Nazzari: Il doge Pietro Grimani. Venezia, Gallerie 262

Digitized by Google

Pag.

149. Fortunato Pasquetti: Il doge Marco Foscarini. Venezia, Gallerie 262
150. Alessandro Longhi: Il doge Alvise Mocenigo. Venezia, Gallerie 263
151. Alessandro Longhi: Il doge Paolo Renier. Venezia, Gallerie 263
152. Alessandro Longhi: La Pittura e il Merito. Venezia, Gallerie 265
153. Francesco Maggiotto: La Pittura e il Disegno. Venezia, Gallerie 267
154. Disegno di Pietro Novelli inciso da Marco Bitteri: Testata degli Statuti dell'Accad. 269
155. Gian Domenico Tiepolo: Comunione degli apostoli. Venezia, Gallerie 271
156. Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Graticolato monacale. Lendinara, Palazzo comunale 277
157. Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Dossale. Venezia, Chiesa dei Frari. (Fot. Alinari) 279
158. Lorenzo da Lendinara (?): San Gregorio. Padova, Cappella Ovetari (Eremitani). (Fotografia Anderson) 281
159. Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Confessionale. Padova, Santo. (Fot. Alinari) . 283
160. Lorenzo Canozio: Miniatura dell'Aristotile. Ferrara, Biblioteca comunale 287
161. Croce Santa (diritto). (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 290
162. Croce Santa (rovescio). (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 291
163. Testa di uno dei due santi Giovanni o Paolo. (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 265
164. Braccio di San Matteo. (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione). 296
165. Reliquiario (argento dorato). (Fot. Franchi de' Cavalieri) 297
166. Reliquiario (argento dorato). (Fot. Franchi de' Cavalieri) 299
167. Ostensori e pisside. (Fot. Can. Quattro-Ciocchi) 300
168. Cofanetto di Veroli. Londra, Museo Kensington. 303
169. Cassetta orientale (avorio). (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 303
170. Cassetta orientale (avorio). (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 304
171. Cassetta orientale (avorio). (Fot. del Ministero della Pubblica Istruzione) 304
172. Altri cofanetti orientali (avorio). (Fot. Franchi de' Cavalieri) 305
173. Lodovico Cigoli: Psiche addormentata sopra una nuvola 307
174. Lodovico Cigoli: Psiche che tenta di trattenere Amore 308

Pag.

175. Lodovico Cigoli: Psiche che torna dall'Inferno col vaso d'unguenti 309
176. Pirro Ligorio: L'Assunta (Faccia anteriore del gonfalone). Rieti, Museo Civico. . . 312
177. Pirro Ligorio: L'Ascensione e Santi (Faccia posteriore del gonfalone). Rieti, Museo Civico 313
178. Cristoforo da Lendinara: Mostra per uno stallo. Parma, Archivio Notarile 321
179. Cristoforo da Lendinara: San Luca. Modena, Sagrestia del Duomo. (Fot. Anderson) 322
180. Cristoforo da Lendinara: San Matteo. Modena, Sagrestia del Duomo. (Fot. Anderson) 323
181. Cristoforo da Lendinara: San Giovanni. Modena, Sagrestia del Duomo. (Fot. Anderson 324
182. Cristoforo da Lendinara: San Marco. Modena, Sagrestia del Duomo. (Fot. Anderson) 325
183. Cristoforo da Lendinara: Dossale, Sagrestia dei consorziati. Parma, Duomo 326
184. Cristoforo Lendinara: Dossale di panca. Pisa, Duomo. 327
185. Cristoforo da Lendinara: Madonna del Rosario. Modena, Pinacoteca. (Fot. Orlandini) 328
186. Bernardino Canozio: Stalli. Parma, Museo di antichità. (Fot. Alinari) 329
187. Bartolomeo da Pollo (disegno del Bergognone: Stalli del coro. Pavia, Certosa. (Fot. Alinari) 331
188. Luchino Bianchi: Porta centrale del Duomo. Parma. (Fot. Alinari). 333
189. Matteo Civitali: Porta centrale di San Martino 335
190. Vittore Ghislandi: Ritratto di vecchio. Bergamo, Galleria Carrara 343
191. Vittore Ghislandi: Ritratto d'uomo. Bergamo, Collezione Ginougliach 344
192. Vittore Ghislandi: Un imperatore detto Vitellio. Bergamo, Galleria Carrara 345
193. Vittore Ghislandi: Ritratto di canonico. Bergamo, Galleria Carrara 346
194. Vittore Ghislandi (?): Ritratto di Salomone Adler. Bergamo, Collezione Ginougliach . 347
195. Salomone Adler: La Giuditta. Bergamo, Palazzo Lupi 348
196. Salomone Adler: Ritratto detto lo Xar di Moscovia 349
197. Vittore Ghislandi: Ritratto di giovinetto. Bergamo, Collezione Ginougliach. . . . 350
198. Vittore Ghislandi: Ritratto di giovine. Bergamo, Collezione Ginougliach 351
199. Vittore Ghislandi: Ritratto d'uomo in mezza figura. Bergamo, Galleria Carrara . . . 352
200. Vittore Ghislandi: Ritratto di giovine disegnatore. Bergamo, Galleria Carrara . . 353

Digitized by Google

Pag.

201. Vittore Ghislandi: Ritratto di Francesco Maria Bruntino. Bergamo, Galleria Carrara 354
202. Vittore Ghislandi: Ritratto del Marenzi. Bergamo, raccolta Marenzi 355
203. Vittore Ghislandi: Cavaliere in abito rosa. Bergamo, Collezione Ginougliach . . . 357
204. Vittore Ghislandi: Ritratto di Paolo Querini. Milano, proprietà Beltrami 358
205. Vittore Ghislandi: Ritratto d'un frate. Roma, Conte Suardi 359
206. Vittore Ghislandi: Autoritratto. Bergamo, Galleria Carrara 360
207. Vittore Ghislandi: Ritratto di donna. Bergamo, Carrara 361
208. Alessandro Magnasco: Paesaggio fantastico. Venezia, R. Gallerie 366
209. Marco e Sebastiano Ricci: Rovine. Vicenza, Museo Civico. 367
210. Giannantonio Fumiani: Bozzetto per soffitto di chiesa. Venezia, R. Gallerie . . 368
211. Antonio Visentini: Prospettiva architettonica. Venezia, R. Gallerie 369
212. Antonio Joli: Bagno antico. Venezia, R. Gallerie 370
213. Antonio Canal: Veduta architettonica fantastica 371
214. Francesco Zuccarelli: Paesaggio. Windsor Castel 372
215. Francesco Zuccarelli: San Giovannino nella boscaglia. Venezia, R. Gallerie 373
216. Francesco Pavona: Ritratto di Paolina Contarini Giovanelli. Venezia, Casa del principe Giovanelli 374
217. Antonio Canal: Veduta prospettica. Venezia, R. Gallerie 375
218. Pietro Gaspari: Prospettiva architettonica. Venezia, R. Gallerie 376
219. Francesco Battaglioli: Prospettiva architettonica. Venezia, R. Gallerie 377
220. Francesco Battaglioli: Prospettiva architettonica. Venezia, Casa del princ. Giovannelli. 378
221. Giuseppe Zais: La Fontana. Venezia, R. Gallerie 379
222. Antonio Diziani: Paesaggio firmato . . . 380
223. Antonio Diziani: La Primavera. Padova, Museo civico. 382
224. Antonio Diziani: L'Inverno. Padova, Museo civico. 382
225. Giuseppe Moretti: Prospettiva architettonica. Venezia, R. Gallerie 383
226. Antonio Canova: Apollo. Venezia, Museo archeologico 388
227. Modelli secenteschi già all'Accademia: Il Rio della Plata di Piazza Navona. Venezia, Museo archeologico 389

Pag.

228. Il Nilo di Piazza Navona. Venezia, Museo archeologico 389
229. Modelli secenteschi già all'Accademia: Firmato: A. m. f. 1621. Venezia, Museo archeologico 289
230. Firmato: A. m. f. 1621. Venezia, Museo archeologico 239
231. Modelli secenteschi già all'Accademia. Venezia, Museo archeologico 391
232. Francesco Guardi: Disegno di Piazza San Marco col recinto per la fiera della Sensa 392
233. Pierantonio da Pozzuolo: Miniature. Perugia, San Pietro 397
234. C. F. Dotti: Primo disegno per il Meloncello. Bologna, Archivio di Stato. . . . 403
235. C. F. Dotti: Arco del Meloncello. Bologna 404
236. C. F. Dotti: Disegno del rimodernamento di San Domenico. Bologna, Archivio Gozzadini, 5/27, c. 32 405
237. C. F. Dotti: Spaccato di San Domenico. Bologna, Archivio Gozzadini, 5127, c. 29. 405
238. San Domenico (interno). Bologna . . . 406
239. C. F. Dotti: Pianta della Madonna di San Luca. Bologna. Archivio Gozzadini, 5/27, c. 40 407
240. C. F. Dotti: Madonna di San Luca. Bologna 409
241. C. F. Dotti: Palazzo Davia-Bargellini (scala). Bologna 410
242. C. F. Dotti: Palazzo Monti Salina. Bologna 411
243. C. F. Dotti: San Giovanni Battista (interno). Bologna 412
244. C. F. Dotti. Palazzo Agucchi-Bosdari. Bologna 416
245. C. F. Dotti: Disegno per l'altare di Sant'Ivo. Bologna, Archivio di San Petronio . . . 417
246. Fra Bartolomeo: Pietà. Firenze, Galleria Pitti. (Fot. Alinari) 419
247. Fra Bartolomeo (copia): Deposizione. Roma, Sig. Brusa. 420
248. Andrea del Sarto: Deposizione. Firenze, Galleria Pitti. (Fot. Alinari) 421
249. Perugino: Deposizione. Firenze, Galleria Pitti. (Fot. Alinari) 422
250. Fra Bartolomeo: Studio per il Cristo morto. Parigi, Louvre. (Fot. Alinari) 423
251. Fra Paolino: Abbozzo per la Pietà. Firenze, Galleria Pitti 424
252. Fra Paolino: Pietà. Firenze. Accademia. (Fot. Alinari) 425
253. Disegno derivato dalla Pietà di Fra Bartolomeo. Torino, Palazzo Reale. (Fot. Alinari) 427
254. Mattia Preti: Crocifissione di Sant'Andrea. Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle 430

Digitized by Google

Pag.

255. Mattia Preti: Scena della Peste del 1656; bozzetto per gli affreschi dipinti sulle porte della città. Napoli, Museo Nazionale . . 431
256. Mattia Preti: Scena della peste del 1656. Napoli, Museo Nazionale 433
257. Mattia Preti: Il Convito di Baldassarre. Napoli, Museo Nazionale 435
258. Mattia Preti: Il Convito di Assalonne. Napoli, Museo Nazionale 435
259. Mattia Preti: San Bernardino da Siena. Siena, Duomo 437
260. Mattia Preti: San Nicola da Bari. Napoli, Museo Nazionale 438
261. Mattia Preti: Gesù precipita Satana. Napoli, Museo Nazionale 439
262. Mattia Preti: La Maddalena. Roma, Pal. Doria 441

Pag.

263. Baldassarre Stockamer: Crocefissione in avorio. Firenze, Museo Nazionale . . . 453
264. Baldassarre Stockamer: Figure ai piedi della Croce. Firenze, Museo Nazionale . . . 455
265. Baldassarre Stockamer: Ercole e l'Idra. Firenze, Museo Nazionale 456
266. Baldassarre Stockamer: Jolaos ed Ercole. Firenze, Museo Nazionale 457
267. Balnea Puteolana: Balneum quod sudatorium dicitur (c. 3) 467
268. Balnea Puteolana: Balneum quod astrumis dicitur (c. 6) 467
269. Balnea Puteolana: Balneum quod subvenit homini (c. 12) 467
270. Balnea Puteolana: Balneum quod fons Episcopi dicitur (c. 33) 467

Digitized by Google

III.

INDICE DEGLI AUTORI

Guido Battelli, La Favola di Psiche dipinta da Lodovico Cigoli (con tre illustrazioni nel testo) Pag. 307.

Michele Biancale, A proposito del Baschenis, 77.

— L'arte di frate Vittore Ghislandi (con diciotto illustrazioni nel testo), 341.

Luigi Cellucci, Le Pitture Benedettine di Santa Maria delle Grotte, presso le sorgenti del Volturno (con quattro illustrazioni nel testo), 32.

Giustino Cristofani, Matteo di Pietro da Gualdo: dipinti inediti o sconosciuti (con cinque illustrazioni nel testo), 50.

— Dipinti inediti di Simone Martini nella Basilica Inferiore di Assisi (con sei illustrazioni nel testo), 131.

Paolo D'Ancona, I bagni di Pozzuoli raffigurati in un codice napoletano de' primi tempi del secolo XIV (con quattro illustrazioni nel testo), 465.

Alessandro Del Vita, Notizie e documenti su antichi artisti aretini, 228.

J. H. Edgell, Un'opera inedita di Ambrogio Lorenzetti (con una illustrazione nel testo), 206.

Evelyn, Alcune notizie inedite su Piero della Francesca, 471.

Giuseppe Fiocco, Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola (con cinque illustrazioni nel testo), 273.

— Lorenzo e Cristoforo da Lendinara e la loro scuola (con dodici illustrazioni nel testo), 321.

— La *Pietà* di Fra Bartolomeo (con otto illustrazioni nel testo), 419.

Gino Fogolari, L'Accademia veneziana di pittura e e scultura del Settecento (con venticinque illustrazioni nel testo), 241.

— L'Accademia veneziana di pittura e scultura del settecento (con venticinque illustrazioni nel testo), 364.

Aldo Foratti, Carlo Francesco Dotti (con dodici illustrazioni nel testo), 401.

Gustavo Frizzoni, Rivelazioni ulteriori fra i disegni del Museo Städel (con nove illustrazioni nel testo), 167.

Giuseppe Galassi, Appunti della scuola pittorica romana del Quattrocento (con tre illustrazioni nel testo), 107.

Odoardo H. Giglioli, Due sculture in avorio inedite di Baldassarre Stockamer nel Museo Nazionale di Firenze (con quattro illustrazioni nel testo), 451.

G. Giovannoni, Chiese della seconda metà dei Cinquecento in Roma (con nove illustrazioni nel testo), 19.

— Chiese della seconda metà del Cinquecento in Roma (con quattordici illustrazioni nel testo), 81.

L'Arte, il X Congresso internazionale di Storia dell'Arte, 68.

— L'esordio di Raffaello (con una illustrazione nel testo), 154.

Roberto Longhi, Due opere di Caravaggio (con una illustrazione e una tavola fuori testo), 161.

Matteo Marangoni, Mostra di disegni del Baroccio agli Uffizi (con due illustrazioni nel testo), 65.

F. Mason Perkins, Un San Giovannino di Antonio Rossellino (con due illustrazioni nel testo), 165.

Vincenzo Miagostovich, Notizie inedite su Giorgio Schiavone, 474.

Salvatore Mitidieri, Mattia Preti detto il « Cavalier Calabrese » — Cenno sulla vita e sull'opera, e catalogo delle opere (con quattro illusrrazioni nel testo), 428.

Ettore Modigliani, Lettera polemica su Baschenis, 157.

Leandro Ozzola, Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo (con quindici illustrazioni nel testo), 1.

— Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo (con sedici illustrazioni nel testo), 112.

Roberto Papini, La costruzione del Duomo di Pisa, 398.

Digitized by Google

ALDO RAVÀ, Incisioni su stagno di Francesco Algarotti (con tre illustrazioni nel testo), 58.

ANGELO SACCHETTI SASSETTI, Un gonfalone di Pirro Ligorio a Rieti (con due illustrazioni nel testo), 311.

MARIO SALMI, Documenti su Parri Spinelli, 61.

— Spigolature d'arte toscana (con tredici illustrazioni nel testo), 208.

CAMILLO SCACCIA SCARAFONI, Il tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i suoi cimeli medioevoli (con quindici illustrazioni nel testo), 181.

— Il tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i suoi cimeli medioevali (con dodici illustrazioni nel testo), 289.

PIETRO TOESCA, Ancóra della pittura e della miniatura in Lombardia nei secoli XIV e XV, 136.

ADOLFO VENTURI, Di alcune opere d'arte della Collezione Messinger (con nove illustrazioni e una tavola fuori testo), 141.

DANTE VIVIANI, Per le ricerche sulla miniatura Umbra, secoli XIV-XVI (con due illustrazioni nel testo), 395.

Digitized by Google

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

Adler Salomone, 341, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 362.
Ambrogio da Fossano, 333.
Amigoni, 58.
Ammannati, 22.
Alberti Leon Battista, 20, 316.
Albertinelli Mariotto, 420.
Alessi Galeazzo, 22, 23.
Algardi Alessandro, 149, 152.
Algarotti Francesco, 58, 59, 60.
Allegri Antonio (il Correggio), 329, 377.
Allori Cristoforo, 310.
Altdorfer Albert, 8.
Andrea d'Assisi, 154.
Andrea di Cione, 210.
Andrea di Nascimbene, 273.
Andrea di Neri, 230, 231.
Andrea da Piacenza, 280, 282.
Andrea di Pietro Braccini, 158.
Anese Paolo, 372.
Angeli Giuseppe, 243, 246, 247, 257, 258, 260, 377, 387, 388, 391.
Angelo di Maestro Guidone, 230.
Angelo di Goro, 230.
Angelo di Maestro Guiduccio, 230.
Angelucci da Mevale Gaspare, 234.
Angelucci da Mevale Camillo, 234.
Ansano di Pietro, 50.
Antonello da Messina, 168, 479.
Antoniazzo Romano, 111.
Antonio di Anghiari, 472.
Arduino da Baiso, 276, 280.
Asselyn Jan, 6, 16.

B

Baccio d'Agnolo, 275, 332.
Bachiacca, 236.
Baciccio, 141, 144, 145.
Badile Antonio, 238.
Bagnacavallo, 172.
Baldovinetti Alessio, 159, 275.
Baldinello Baldino, 158.
Balduccio di Cecco, 231.
Bandinelli Baccio, 236.
Barbarelli Giorgio (Giorgione), 235, 342, 362.
Barbieri Gian Francesco (Guercino), 172, 344, 429, 439.
Baroccio Federigo, 65, 66, 67, 160, 320, 479, 480.
Barozzi Jacopo (il Vignola), 22, 23, 25, 27, 28, 30, 81, 96, 234.
Bartolomeo da Ferrara, 280, 282, 334.
Bartolomeo di Meo, 230.
Bartolomeo da Pollo (o Poli), 331, 333, 334.
Bartolomeo (Fra) di S. Marco, 419, 420, 423, 427.
Bartolozzi, 388.
Baschenis, 77.
Batoni Pompeo, 479, 480.
Battaglioli Francesco, 260, 377, 378, 391.
Battaglioni Francesco, 127.
Battista di Gerio, 237.
Baur Guglielmo, 72.
Beato Angelico, 80.
Beccafumi Domenico, 1.
Bellavite Innocente, 128.
Bellini Giovanni, 167, 479.
Benedetto da Castiglione, 59.
Benedetto da Majano, 158.
Berchem Claes Pietersz, 9, 16.
Bernardi Iseppo, 246.
Bernardi Luigi, 250.
Bernini Lorenzo, 21, 141, 152, 234, 236.
Betti Bernardino (il Pinturicchio), 238.
Bianchi Ferrari Francesco, 328, 329.
Bianchi Luchino, 333, 334, 335, 336.
Bianchini, 341, 342.
Bibiena Antonio, 412, 414.
Bibbiena Francesco, 366, 378.
Bibbiena Giovanni Maria junior, 126.
Bicci di Lorenzo, 80, 216, 217, 218, 219, 220, 237.
Bigari Vittorio, 127.
Boccati, 50, 52.
Bombelli Sebastiano, 341, 351, 352, 362.
Bonanno (scultore), 399.
Bonasia Bartolomeo, 329.
Bonazza Francesco, 246.
Bonfigli Benedetto, 238.
Borella, 412.
Borgognone, 1, 275.
Borromini, 70.
Boucher Francesco, 174.
Bracciolini Francesco, 309.
Brahe Ticho, 68.
Breccioli Filippo, 100, 101, 103.
Breenbergh Bartolomeo, 7, 8, 16.
Bril Paolo, 2, 3.
Brisighella Carlo, 364.
Brusa Francesco, 424, 427.
Brusasorci Felice, 159.
Bugiardini, 236, 317, 424, 425, 427.
Bugoni Tommaso, 246, 248, 260.
Buonarroti Michelangelo, 21, 31, 81, 106, 234, 235, 236, 316, 421, 436, 478.
Buti Gian Antonio, 124.

Digitized by Google

C

Caliari Paolo (il Veronese), 9, 238, 268, 310, 341, 342, 344, 351, 356.
Callegari, 412.
Callot Jacques, 71, 72.
Camerata Giuseppe, 246, 247.
Campagnola, 285.
Campana Andrea, 336.
Canale Antonio (il Canaletto), 79, 121, 128, 129, 130, 172, 260, 364, 368, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 383, 384, 390, 391.
Canale Fabio, 246, 247, 377.
Canali G. B., 394.
Canozio Bernardino, 329, 330.
Canozio Cristoforo (da Lendinara), 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 334.
Canozio Daniele, 336.
Canozio Lorenzo (da Lendinara), 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 321, 334.
Canozio Niccolò, 280.
Canova Antonio, 250, 260, 364, 387, 388, 390.
Cantagallina Remigio, 72.
Capodiferro, 275, 276, 336.
Caporali Bartolomeo, 56, 238.
Cappella Francesco, 246, 248.
Cappelli Pietro, 123.
Cardi Ludovico (il Cigoli), 307, 308, 309, 310, 319.
Carlevaris Luca, 119, 128.
Carracci (famiglia), 71, 234.
Carracci Agostino, 320.
Carracci Annibale, 308, 309, 320, 428.
Carracci Ludovico, 159, 320
Carriera Rosalba, 244.
Casciaro Giuseppe, 153.
Cassana Nicolò, 251.
Cattajapiera Carlo, 246.
Cavallari Ferdinando, 141.
Chimenti Jacopo, 141.
Cimabue, 228.
Civitali Matteo, 323, 324, 334, 335, 336.
Codagora Viviano, 112, 113.
Codazzi Viviano, 3, 112, 316.
Colonna Mengozzi Gerolamo, 246, 249, 266, 366, 370, 378.
Coppo di Marcovaldo, 158,
Corradini Antonio, 249, 250.
Cossa (del) Francesco, 18, 329, 479.
Costa Angelo Maria, 115, 123, 127.
Costa Francesco, 126, 369, 378.
Costa Francesco Giovanni, 130.
Costa Lorenzo, 329, 479.
Costa Tommaso, 122.
Cotignola Francesco, 479.
Cotta Giacomo, 341, 342.
Coypel, 480.
Cranach Luca, 78.
Crosato G. B., 247, 266.
Curti Girolamo (il Dentone), 112.

D

Daddi Bernardo, 231.
Damiano da Bergamo, 283.
Daniele da Volterra, 316.
Danti Giulio, 234.
David, 480.
Dell'Abate Niccolò, 334.
Dell'Abate Pier Antonio, 280, 282, 288, 334.
Della Bella Stefano, 5.
De Calvis Antonio, 110, 111.
Del Conte Jacopo, 317.
De Grassi Giovannino, 137, 139.
Delle Notti Gherardo, 75.
Della Porta Baccio, 425, 426, 427.
Della Porta Giacomo, 20, 22, 23, 24, 30, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 97, 103.
Della Porta Guglielmo, 79.
De Moucheron Federico, 17.
De' Roberti Ercole, 479.
De Sanctis, 96.
Desgodetz, 5.
De Thororières Jan, 86.
De Veris Franco, 138.
De Veris Filippolo, 138.
De Witte Gaspar, 16.
Diepenbeeck (von) Abramo, 177.
Discaccia Angelo, 331.
Diziani Antonio, 260, 380, 382.
Diziani Gaspare, 246, 247, 260.
Diziani Giuseppe, 260, 272.
Domenico Veneziano, 471, 473.
Donatello, 227.
Dosio Giovanni Antonio, 4.
Dotti Carlo Francesco, 401, 417.
Dughet Gaspare, 12, 13, 174.
Dujardin, 160.
Durer Alberto, 175, 177, 178.

E

Eisman Giovanni, 364.
Elsheimer Adam, 68, 78.
Engelbrechtsen Cornelio, 178.
Evangelista di Pian di Meleto, 154.

F

Falcone Aniello, 316.
Fancelli Cosimo, 458.
Fanucci Andrea, 158.
Fasana Pietro, 412.
Favretto Giacomo, 153.
Ferrari Gaudenzio, 426.
Ferrari Giovanni (il Torretto), 387.
Filipepi Alessandro (Botticelli), 478.
Filippo da Lignamine, 285.
Finelli Giuliano, 236.
Fiorenzo di Lorenzo, 52, 238.
Florian Antonio, 268.
Fontana Domenico, 82, 96, 97.
Fontebasso Francesco, 246, 247, 264, 269.
Fornovo G. B., 26.
Fra' Alberto, 86.
Fracanzano Cesare, 316.
Fracanzano Francesco, 316.
Fra' Carnevale, 9.
Fragonard Jean Honoré, 175.
Francesco d'Olanda, 317.
Francesco da Volterra, 23, 100, 102.
Franceschi (dei) Piero, 18, 107, 111, 218, 273, 275, 276, 278, 280, 284, 327, 329, 471, 473.
Francia Francesco, 329, 479.
Franchi Jacopo Rossello, 222.
Fra' Paolino, 424, 427.
Fumiani Giannantonio, 366, 368.
Fusaro Giuliano, 280.

G

Gaddi Taddeo, 210.
Galante Giovanni, 280.
Galli Luigi, 153.
Garola Pietro Francesco, 122.
Gaspari Antonio, 129.
Gaspari Giacomo, 377, 391.
Gaspari G. Paolo, 125, 127, 377
Gaspari Pietro, 260, 376, 377.
Gay Antonio, 246, 260, 385, 387.
Gellée Claudio (il Lorenese), 14, 173, 175.
Genoels Abram, 17.
Gentile da Fabriano, 218.
Gerini Lorenzo (di Niccolò), 213, 214, 215, 216.
Gerolamo da Camerino, 52.
Gerolamo di Giovanni, 50.
Gerrit Berck Heyde, 17.
Ghirlandaio Ridolfo, 422.

Digitized by Google

Ghislandi Vittore, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 361.
Ghisolfi Giovanni, 113, 118, 120.
Giacoboni Giorgio, 266.
Giacomo del Duca, 26.
Giambologna, 316, 317.
Giovanni da Brescia, 283.
Giovanni di Agnolo, 232.
Giovanni del Biondo, 212.
Giovanni di Bono, 230.
Giovanni da Milano, 210.
Giovanni dell'Opera, 236.
Giovanni dal Ponte, 219, 221.
Giovanni da Verona, 276, 284, 336.
Glauber Jan, 13, 17.
Gobbis Giuseppe, 260, 379, 393.
Gozzoli Benozzo, 80, 107.
Gualdi Pietro, 355.
Guarana Giacomo, 246, 247, 261, 263, 264, 383, 391.
Guarana Vincenzo, 260, 268, 379, 391, 393.
Guardi Antonio, 246, 248, 249.
Guardi Francesco, 79, 80, 248, 251, 360, 364, 383, 384, 392.
Guidetti Guido, 19, 21.
Gradizi Pietro, 375.
Griffoni C. M., 125.
Grünewald Mattia, 78.

H

Hackert Filippo, 73.
Hayez Francesco, 268, 394.
Holbein il vecchio, 78.
Holbein il giovane, 78.
Hollar Venceslao, 177.
Huysmans Cornelius, 17.

I

Innocenzo da Imola, 172.

J

Jacobello del Fiore, 286.
Jacopo di Cione, 211, 212.
Jacopo da Empoli, 141, 142, 143.
Jacopo detto l'Indaco, 158.
Jacopo di Landino, 230, 231.
Jacopo da Ponte (il Bassano), 268, 342.
Jacopo della Quercia, 286.
Jacopo del Tedesco, 158.
Jacopo da Villa, 323, 324.
Joli Antonio, 127, 246, 249, 370, 371.

K

Kauffmann Angelica, 266, 364, 385.
Kraft Adam, 78.

L

Laghi Pietro, 410.
Landi Gaspare, 141.
Lanfranco, 440.
Lazzarini, 249.
Lemair-Poussin, 12.
Lemoyne, 480.
Leoni Leone, 317.
Le Prince Jean Bapt., 175.
Ligorio Pirro, 23, 312, 313, 314.
Lippi Filippo, 80, 478.
Lippi Filippino, 275.
Limido (da) Carlo, 27.
Locatelli Andrea, 125.
Lombardo Carlo, 22.
Longhi Alessandro, 251, 260, 263, 265, 266, 267, 268, 391.
Longhi Onorio, 23.
Longhi Martino, 23, 26, 31, 70, 82, 90, 97, 98, 99.
Longhi Martino junior, 103.
Longhi Pietro, 79, 243, 246, 247, 249, 259, 260, 261, 262, 266, 354, 359, 360, 387, 391.
Lorenzetti Ambrogio, 206, 207.
Lorenzo Monaco, 213, 218, 221, 224, 237.
Lorentino di Giovanni di Tura, 230.
Lorentino di Petruccio, 230.
Lorenzo di Giovanni, 230.
Lorenzo da Viterbo, 107, 109, 111.
Loschi Jacopo, 325, 336.
Loth Carlo, 347.
Lotto Lorenzo, 275.
Luciani Sebastiano (del Piombo), 235.

M

Machy Pierre Antoine, 14.
Maderno Carlo, 21, 22, 23, 102, 103.
Maes Nicola, 179.
Maestro Giovanni, 84.
Maestro Guglielmo, 399.
Maganza Alessandro, 159.
Maggiotto Domenico, 246, 247, 258, 260, 261, 268, 394.
Maggiotto Francesco, 267, 268.
Magliuolo F. 115, 124.
Magnasco Alessandro, 365.
Maiano Giuliano, 275.
Mancini Antonio, 151, 153.
Manduccio di Guganel, 230.
Mangoni Giovanni, 86.
Mantegna Andrea, 278, 279, 287.
Marco di Montepulciano, 219, 220.
Marchese Enrico, 318.
Marchiori Zuane, 246, 250, 387.
Marescotti Antonio, 160.
Margaritone d'Arezzo, 186, 228.
Marieschi Giacomo, 246, 247, 260, 261, 270, 366, 387.
Marieschi Michele, 365, 367.
Marinetti Antonio, 246, 247, 257, 259, 260.
Mariotto di Nardo, 214, 215.
Maron Antonio, 73.
Martini Simone, 131, 132, 133, 134, 135.
Masaccio, 221.
Mascherino Ottavio, 23, 90.
Maso da S. Frediano, 142.
Mastuzzo Marzio, 316.
Matteo da Gualdo, 50, 51, 53, 55, 135.
Mauro Antonio, 383.
Mazzola Francesco (il Parmigianino), 172, 377.
Meissonier, 150.
Meloni Marco, 479.
Melozzo da Forlì, 111, 170.
Mengs, 73.
Menia Raffaello, 114.
Metsu Gabriele, 180.
Merisi Michelangelo (Caravaggio), 71, 163, 164, 320, 342, 346, 347, 349, 350, 351, 354, 432, 436.
Mitelli Agostino, 1.
Michelangelo delle Battaglie, 1.
Michelozzo, 236.
Michetti Francesco Paolo, 153.
Miel Jan, 16.
Milani Giuseppe Maria, 126.
Millet Francesco, 174.
Modolo Bortolo, 246.
Montano, 228.
Morandi G. M., 372.
Morelli Domenico, 153.
Moretti Giuseppe, 260, 382, 383, 391.
Morlaiter G. M., 246, 250, 260, 268, 377, 385, 386, 391.
Moroni, 362.
Multschez Hans, 78.
Murillo, 162, 362.

Digitized by Google

N

Natoire, 480.
Nazzari Bortolo, 247, 246, 262, 266.
Nelli Ottaviano, 135.
Nicola da Guardiagrele, 234.
Nicola Pisano, 309.
Niccolò Alunno, 50, 52, 57.
Nogari Giuseppe, 246, 249, 267.
Novelli Pietro Antonio, 260, 268, 269, 319, 391.
Novelli Pietro figlio, 319.

O

Orcagna Andrea, 210.

P

Palladio Andrea, 68, 234.
Palmerucci Guido, 135.
Paltronieri Pietro, 117, 126.
Pannini Giovanni Paolo, 1, 5, 130, 367, 371.
Parigi Giulio, 72.
Parri di Spinello, 61, 232.
Pasquetti Fortunato, 246, 249, 251, 262, 266, 267.
Passarotti Bartolomeo, 146, 147, 152.
Patel Pierre Antoine, 14.
Pavona Francesco, 374 375, 376.
Pedon Bartolomeo, 364.
Pedrin Giuseppe, 268.
Pellegrini Antonio, 366.
Pellegrini (architetto), 26.
Pellegrini Domenico, 393.
Pennacchi Girolamo, 79.
Pérelle Nicolas, 14.
Peruzzi Baldassarre, 1, 20, 26.
Peter Venceslao, 73.
Piazzetta G. B. 58, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 257.
Pierantonio di Nicolò da Pozzuolo, 395, 396, 397.
Piero di Cosimo, 478.
Pietro da Cortona, 451, 452, 458, 459.
Pietro delle Lanze, 331.
Pierin del Vaga, 26.
Pippi Giulio (Giulio Romano), 24.
Piranesi G. B., 5, 130, 265, 365, 367, 378, 388.
Pittoni G. B., 244, 246, 247, 249, 255, 257, 260, 266, 270, 366, 388, 391.
Platina, 336.
Polidoro da Caravaggio, 10.
Porpora Paolo, 316.
Poussin Nicola. 3, 4, 5, 12, 71, 174, 480.
Prete Genovese, 251.
Preti Mattia, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442 (vedi inoltre catalogo delle opere da pag. 442 a 450).
Primaticcio Francesco, 172.

Q

Quarenghi Giacomo, 79.

R

Raffaele da Brescia, 283.
Raffaello (fiorentino), 158.
Rainaldi (architetto), 23, 103.
Rastrelli, 79.
Redeman de Vives H. V., 9.
Rembrandt, 178.
Renieri Nicolò, 347.
Reni Guido, 71.
Ribera Giuseppe, 316, 354, 362, 436.
Ricci Sebastiano, 243, 244, 245, 248, 249, 365, 366, 367.
Ricci Marco, 128, 248, 365, 367, 372, 380.
Ricciarelli Daniele, 317.
Riemenschneider Tilman, 78.
Rigo di Luca, 230.
Rinaldi (architetto), 79.
Robbia (della) Andrea, 158, 319.
Robbia (della) Luca, 319.
Robert Hubert, 5, 130.
Romolo di Senuccio, 158.
Rosa Salvatore, 1, 172, 316, 365.
Rosselli Matteo, 310.
Rossellino Antonio, 165, 166.
Rossellino Bernardo, 226.
Rossi Davide, 379.
Rousseau Jacques François, 14.
Rubens, 478.
Rughesi Fausto, 85.

S

Sacchi Andrea, 72.
Sacchi Tomaso da Cremona, 325.
Saluccio Alessandro, 1.
Sandrino da Brescia, 112.
Sangallo (da) Antonio il giovane, 21, 26, 96, 102.
Sangallo (da) Antonio il vecchio, 26.
Sano di Pietro, 397.
Sansovino Francesco, 26, 332.
Santacroce Pietro Paolo, 287.
Sanzio Raffaello, 71, 154, 155, 156, 171, 173, 234, 436.
Saraceni, 347.
Scalberge, 309.
Scamozzi, 234.
Schiavone Giorgio, 474.
Schwarz Cristoforo, 2, 8.
Schwarz d'Ingolstadt, 78.
Scorticone Domenico, 83.
Sebastiano da Rovigno detto Zoppo Schiavone, 276, 282, 284.
Serlio Sebastiano, 20, 31.
Servandoni G., 125.
Signorelli Luca, 1.
Solimena, 434.
Sonnemans, 17.
Specchi, 96.
Spinello Aretino, 213, 216, 221, 228, 231.
Squarcione Francesco, 168, 169, 273, 275, 287, 288, 324.
Stagio di Andrea, 230.
Stockamer Baldassarre, 451-463.
Stomer Mattia, 74.
Susali Gaetano, 246.
Sustermans Giusto, 1, 145, 148, 150.

T

Taddeo di Bartolo, 233.
Tagliapietra Carlo, 250.
Tamagni Vincenzo, 233.
Tassi Agostino, 122.
Tesi Mauro, 126.
Tessin Nicodemo, 69.
Theotocopuli Domenico, 73.
Tibaldi Pellegrino, 320.
Tiberio d'Assisi, 57.
Tiepolo G. B., 58, 174, 243, 246, 247, 250, 251, 255, 264, 268, 359, 364, 366, 368, 388.
Tiepolo G. Domenico, 246, 247, 260, 267, 271, 391.
Tiepolo Lorenzo, 270.
Tintoretto Jacopo, 159, 268, 310.
Tisi Benvenuto (il Garofalo), 275.
Torregiani (architetto), 412, 418.
Tosolini G. B., 260.
Tossicani Giovanni, 229.
Trevisani Angelo, 366.
Trombara, 79.
Tura Cosmè, 278, 279, 329.

U

Uccello Paolo, 276.
Ultinkius Michele, 73.
Unterperger Cristoforo, 73.

Digitized by Google

V

Vaccaro, 316.
Vanni Giovanni, 230.
Vannucci Pietro (il Perugino), 154, 156, 170, 238, 422, 426, 479.
Vannucchi Andrea (del Sarto), 142, 372, 420, 421, 425, 426, 427.
Van Bloemen Pieter, 5, 11, 15, 17.
Van Dyck Antonio, 148.
Van Goijen Jean, 179.
Van Heemskerk Marten, 8.
Van der Neer Arturo, 179.
Van Ostade Adriano, 180.
Van Poelenburg Cornelio, 16.
Van Santen Giovanni, 72.
Van Swanewelt Herman, 16, 17.
Van der Ulft Jacob, 16.
Van Wittel Gaspare, 15, 17.
Vasanzio, 72.
Vecchia Pietro, 342, 344, 347.
Vecellio Tiziano, 71, 268, 341, 362, 377.
Velasquez Diego, 162.
Vischer Peter, 78.
Visconti Pietro, 272.
Visentini Antonio, 123, 128, 129, 246, 249, 260, 366, 368, 369, 370, 372, 378, 391.
Viti Timoteo, 154, 156.
Vitoni Ventura, 158.
Vitruvio, 234.
Vivares, 5.
Vivarini Alvise, 479.
Viviani Ottavio, 5, 112, 116, 118, 120.

Z

Zaise Giuseppe, 260, 379, 381.
Zambello, 336.
Zampezzi, 344.
Zampieri Domenico (Domenichino), 71, 172, 436, 440.
Zampieri Francesco (da Vicenza), 277.
Zampieri Marco (da Vicenza), 277.
Zanchi Francesco, 246, 247, 249, 379, 391.
Zanesin Andrea, 273.
Zompin Gaetano, 246, 248.
Zoppo Marco, 168, 169, 170.
Zuccarelli Francesco, 260, 368, 372, 373, 380, 391.
Zuccari Federigo, 79.
Zucchi Antonio, 246, 260.
Zugno Francesco, 246, 260, 378.
Zurbaran, 162.

W

Wagner, 370.
Weenix Jan, 10, 16.
Wick Thomas, 16.
Wootton John, 17.

Digitized by Google

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

ABBIATEGRASSO

Duomo, 96.

ACQUASPARTA

Palazzo, 19.

AJA

Museo Mauritz, 128.

ALATRI

225.

ALBA FUCENZIA

Collegiale, 36.

ALTENBURG

Galleria Lindenau, 422.

AMSTERDAM

Museo, 12, 16.

ANVERSA

Museo Nazionale, 16, 167, 168.

ANCONA

Pinacoteca, 162.

ANAGNI

Tesoro del Duomo, 306.

AREZZO

228, 230, 231.
San Francesco, 218, 220, 222.
San Bernardo, 219, 223, 225.
Regi Ospedali, 221.
Ospedale del Ponte, 229.
Pinacoteca Comunale, 61.
Villa Vivarelli (dintorni), 226, 227.

ASSISI

Basilica Inferiore, 54, 131, 132, 133, 134, 135.
Oratorio dei Pellegrini, 52.
San Pietro, 50, 52.
San Paolo, 51.
Santa Maria degli Angeli, 23.

ASCOLI PICENO

San Filippo, 162.

AUSONIA

Chiesa di Santa Maria delle Fratte, 38.

AUTUN

Tomba di Saint Lazar (frammenti), 294.

BAGNAIA

Villa Lante, 26.

BARI

Cattedrale, 318.

BARLETTA

Cattedrale, 318.

BEWCASTLE (Cumberland)

318.

BEAUVAIS

318.

BERLINO

318, 466.
Museo, 72, 176, 177, 224, 225, 457.

BERGAMO

248, 275, 336, 342, 359.
Accademia Carrara, 88, 343, 344, 345, 346, 352, 353, 354, 355, 356, 360, 361, 362.
Biblioteca Civica, 137.
Casa Lupi, 348, 349, 350.
Collezione Ginougliach, 344, 347, 351, 356, 357, 361.
Raccolta Marenzi, 355.

BIBBIENA

Sant'Ippolito, 218.

BOLOGNA

227, 269, 336, 401, 409.
Accademia, 264.
Arco del Meloncello, 404.
Archivio di Stato, 403, 414, 417, 418.
Basilica Petroniana, 26, 28, 318, 319, 333, 403, 417, 418, 479.
Biblioteca Comunale, 403, 407, 408, 409, 411, 413, 418.
Cattedrale, 276.
Chiesa dei Carbonesi, 414.
Chiesa di San Domenico, 235, 320, 402, 405, 406, 407, 408, 414.
Chiesa di San Francesco, 402, 403.
Chiesa di San Giovanni Battista, 413.
Chiesa di San Giovanni in Monte, 237.
Chiesa di San Luca, 402, 407, 408, 409.
Chiesa di Santa Maria delle Muratelle, 402.
Chiesa di Santa Maria della Morte, 414.

Digitized by Google

Chiesa di San Pietro, 316.
Chiesa di San Salvatore, 414, 418.
Chiesa di San Sigismondo, 402, 403, 414.
Collezione Romagnoli, 309.
Palazzo Agucchi-Bosdari, 413, 414, 415, 416.
Palazzo Davia-Bargellini, 410.
Palazzo Marsigli, 413.
Palazzo Monti-Salina, 411, 412, 416.
Palazzo Rusconi, 416.
Pinacoteca, 152, 169.
Portico dei Banchi, 27.
Teatro Comunale, 402.

BORGO ALLA COLLINA (Casentino)

Chiesina, 223.

BOSCO MARENGO

Chiesa di Pio V, 97.

BOSTON

Museo, 319.

BRAUNSCHWEIG

Galleria, 2, 3, 6, 12, 16, 17, 68, 216.

BRUXELLES

66.
Collezione Somzée, 210.
Museo Antico, 479.
Museo Reale, 66, 179.

BUDAPEST

Galleria, 210.
Galleria Nemes, 74.

BUDRIO

Chiesa, 237.

BUSSI

Affreschi di S. Pietro, 38.

CACCAMO

Chiesa di Sant'Agostino, 75.

CAGLIARI

Museo, 479.

CALVI RISORTA

Grotta dei Santi, 37, 47, 48.

CAMAIORE

Pieve, 237.

CAMERINO

52.
Santa Maria a pie' di Chienti, 237.

CAMBRIDGE

Museo Fitzwilliam, 16, 122, 222.
Museo Fogg, 206.

CANTALUPO

Palazzo, 19.

CAPUA

Sant'Angelo in Formis, 38, 43, 44, 45, 46.

CAPRAROLA

31, 70.
Casa Ercole Mariani, 29.
Chiesa, 27.
Palazzo, 22.

CARPI

Chiesa sagra, 96.

CASAMARI

293, 295, 296, 297, 300.
Archivio della Cattedrale, 291, 298.
Badia, 289, 290, 291, 298, 301.

CASSINO

Chiesa del Crocifisso, 38.

CASTIGLIONE FIORENTINO

Conservatorio, 225, 226.

CASTELLONE (territorio di)

34.

CATANIA

Museo Civico, 75.

CENTO

429.

CETICA (Casentino)

Chiesa di Santa Maria, 218.

CHANTILLY

Galleria, 12, 66.

CHATSWORTH

Collezione Duca di Devonshire, 173.

CHIARAVALLE

318.

CITTÀ DI CASTELLO

1.
Chiesa di Sant'Agostino, 171.
Chiesa di San Nicola da Tolentino, 154, 156.

CLUNY

Museo, 319.

COLONIA

78.

COMO

237.

CORTONA

237.

COLLE VAL D'ELSA

422.

CREMONA

331, 336.

DRESDA

235.
Galleria, 5, 11, 16, 17, 58, 113, 118, 120, 122, 152, 266.

EMPOLI

Galleria della Collegiata, 220, 224.

FABRIANO

Museo, 217, 218.

FELTRE

Raccolta Bianchi, 285.

FERRARA

237, 275, 276, 277, 327.
Archivio notarile, 480.
Biblioteca Comunale, 273, 285, 287.
Cattedrale, 279, 336.
Chiesa di San Giorgio, 284.
Galleria Estense, 327, 329.
Palazzo di Schifanoia, 18, 287.

FIESOLE

Oratorio di Sant'Ansano, 222.

FIRENZE

231, 356.
Accademia, 143, 425, 427.
Archivio di Stato, 451, 459.
Archivio di Santa Maria Nuova, 471.
Cappella dei Medici, 107.

Digitized by Google

Cappella dei Pazzi, 319.
Cattedrale, 80, 218, 222, 226, 227.
Chiesa di Sant'Ambrogio, 218.
Chiesa di San Jacopo tra Fossi, 420, 421, 424.
Chiesa di San Lorenzo, 20, 26, 92, 96.
Chiesa di Santa Maria Novella, 275.
Chiesa di San Marco, 105.
Chiesa della Santissima Trinità, 105, 218.
Galleria Corsini, 116, 127, 128.
Galleria dell'Ospedale degli Innocenti, 222.
Galleria Pitti, 16, 18, 419, 421, 422, 423, 424, 426.
Galleria Strozzi. 317.
Galleria degli Uffizi, 4, 65, 67, 68, 120, 122, 126, 143, 147, 155, 211, 213, 214, 216, 307, 309, 317, 319, 427, 457, 458, 479.
Museo del Bargello, 226, 319, 451, 452, 453, 455, 456, 457, 458.
Mostra del Ritratto, 360, 362.
Museo di San Marco, 213, 216, 218.
Oratorio Bini, 222.
Ospedale dei Preti (Via San Gallo), 420.
Palazzo Riccardi, 236, 319.
Palazzo Vecchio, 148.
Riccardiana, 309.
Via Santa Monica, 218.

FOLIGNO

52.

FONTELUCENTE

Oratorio, 215, 216.

FONTAINEBLAU

Castello, 172.

FRANCOFORTE

Istituto Städel, 167, 171, 174.
Raccolta Metzlerschen, 452.

FRASCATI

Cattedrale, 106.
Villa Aldobrandini, 22, 82.

GAETA

Duomo, 196, 199.
San Gemignano, 280, 281.

GENOVA

Basilica dell'Annunziata, 83, 84, 87.
Santa Maria di Carignano 23, 106.
Santa Maria di Loreto, 106.
Duomo, 318.
Galleria di Palazzo Bianco, 78.
Galleria di Palazzo Rosso, 78, 117, 126.

GROTTAFERRATA

Badia, 217.

GUALDO TADINO

Pinacoteca, 50.

GUBBIO

Santa Maria dei Laici, 135.

HAARLEM

Galleria, 16.

HANNOVER

Museo Provinciale, 17, 122, 126.

IMOLA

Duomo, 105.
San Domenico, 320.

ISOLA SUL LAGO DI BOLSENA

Chiesa, 23.

JEMAIRA PLAIN

Collezione Shaw, 319.

KARLSRUHE

Galleria, 7, 16.

LATISANA

Chiesa, 249.

LECCE

San Cataldo, 318.

LEIDA

Museo Municipale, 178.

LENDINARA

Chiesetta di S. Maria Nuova, 276.
Duomo, 288.
Palazzo Comunale, 276, 277.

LIGNAIA

Oratorio Antinori, 319.

LILLE

Museo, 171, 173.

LIONE

111.

LIPSIA

285.

LISIEUX

318.
Museo, 110

LONDRA

70.
Biblioteca Dunn, 465.
British Museum, 286.
Collezione di Hampton Court, 14, 17, 118, 122, 128.
Collezione Devonshire, 16, 17, 117.
Collezione di Dulvich (presso Londra), 17.
Collezione Northumberland, 266.
Collezione Wallace, 16.
Chiesa di San Paolo, 106.
Kensington Museum, 160, 303.
Museo Vittoria e Alberto, 5, 13.
National Gallery, 1, 154, 172, 210, 235, 371.
Royal Academy, 374.

LORETO

26.
Basilica, 92, 236.

LORO CIUFFENNA (Valdarno Inferiore)

221.

LUCO (Mugello)

Convento di San Pietro, 425.

LUCCA

276, 323, 326.
Archivio di Stato, 480.
San Martino, 325, 327, 335.
San Paolino, 20.
Galleria Sardini, 479.
Palazzo del Comune, 23.
Pinacoteca, 148, 324.

MADRID

Prado, 3, 4, 12, 13, 14, 17, 116, 117, 122.

MALTA

433, 434.
Duomo, 434.

MANCHESTER

465.
Memorial Library, 465.

Digitized by Google

MANTOVA
Accademia Vergiliana, 288.
Chiesa di Sant'Andrea, 22.
Galleria dei Gonzaga, 233.

MARSIGLIA
Museo, 14, 125.

MASSA
331.

MAZZANO ROMANO
23.
Chiesa, 27.

MAZZUREGA (Valpolicella)
Chiesa, 238.

MILANO
237, 341, 360.
Ambrosiana, 79.
Chiesa di Sant'Alessandro, 106.
Chiesa di San Fedele, 105.
Chiesa di S. Giacomo e San Giuseppe, 105.
Chiesa di Santa Maria p. San Celso, 23.
Chiesa di Santa Maria Podone, 106.
Collezione Bagatti-Valsecchi, 479.
Duomo, 26.
Galleria di Brera, 77, 128.
Museo della Scala, 77.
Museo Poldi-Pezzoli, 152.
Museo civico nel Castello sforzesco, 167.
Raccolta Beltrami, 358, 360.
Raccolta Frizzoni, 175.

MINERBIO
Chiesa, 403. 414.

MODENA
278, 279, 280, 281, 282, 322, 323, 334, 371.
Archivio di Stato, 480.
Biblioteca 127.
Chiesa di San Biagio, 429, 430, 438.
Chiesa dei Santi Faustino e Giovita, 327.
Chiesa dei Padri Carmelitani, 430.
Chiesa di San Geminiano, 321, 330, 334.
Duomo, 328, 334.
Galleria Estense, 114, 328.
Sagrestia del Duomo, 322, 323, 324, 325.

MOLFETTA
Duomo, 318.

MONACO DI BAVIERA
Chiesa dei Teatini, 106.
Collezione Otto E. Messinger, 113, 115, 117, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151.
Galleria di Schleissheim, 124.
Museo Nazionale, 306.
Pinacoteca, 8, 9, 10, 16.

MONDOVÌ
Santuario, 106.

MONREALE
318.
Palazzo del Comune, 75.

MONTECASSINO
37, 42.
Biblioteca, 43.

MONTEFALCO
San Francesco, 57.

MONTEROSI
Chiesa, 106.

MONTEMIGNAIO (Casentino)
224.

MONTEPULCIANO
San Biagio, 20, 92.

MONTONE
Chiesa di San Francesco, 56.

MONTEOLIVETO
282.

NANTES
318.
Musée des Beaux-Arts, 317.

NAPOLI
236, 250, 360, 432, 433, 466.
Certosa di San Martino, 116.
Sant'Agostino degli Scalzi, 432.
Santa Barbara a Taverna, 438.
San Pietro a Maiella, 433, 440.
Museo Nazionale, 172, 235, 431, 432, 433, 435, 438, 439, 440.
Pinacoteca, 125.

NEW PORT (Rhode Island)
318.
Collezione Belmont, 319.

NEW YORK
Museo Metropolitano, 255.
Raccolta Bliss, 319.
Raccolta Blumenthal, 165, 166,

NOCERA
Affresco di Colle Aprico, 54.

NORIMBERGA
78.

OXFORD
Christ Church Library, 122.

PADOVA
275, 279, 281, 282, 285, 316, 321, 324.
Arca del Santo, 334.
Archivi, 474.
Basilica del Santo, 274, 287, 288, 324.
Eremitani (Cappella Ovetari), 278, 281, 287.
Convento di San Benedetto Novello, 283, 365.
Coro del Santo, 334.
Museo Civico, 380, 382.
Palazzo Comunale, 287.
Sagrestia del Santo, 334.

PALERMO
Santo Spirito, 318.
Palazzo Galati, 75.
Palazzo Trabia, 75.
Palazzo Villafranca, 75.

PALESTRINA
Chiesa, 106.

PARIGI
70, 318, 319, 478.
Biblioteca Nazionale, 138, 317.
Chiesa degli Invalidi, 106.
Chiesa di St-Sulpice, 106.
Chiesa di S. Maria Val de Grâce, 105.
Collezione Dreyfus, 160.
Louvre, 1, 12, 14, 17, 174, 196, 197, 423, 427, 466.

PARMA
278, 321, 322, 334, 336, 393.
Archivio Notarile, 321.
Battistero, 330, 335.
Cattedrale, 326, 333, 334, 335, 336.
Chiesa di Sant'Alessandro, 330.

Digitized by Google

Chiesa dell'Annunziata, 26, 96.
Galleria, 218.
Museo di antichità, 329, 330.
Sagrestia consorziale, 325.

PAVIA

Certosa, 125, 275, 331, 333.
Museo civico, 266.

PERUGIA

154, 238.
Cambio, 156, 170.
Chiesa di San Pietro, 395, 396.
Mostra d'arte umbra, 52.
Palazzo Penna, 422.
Pinacoteca, 54.

PESARO

Ateneo Civico, 169, 170.

PESCIA

Biblioteca Capitolare, 217, 220.
Chiesa di Sant'Antonio Abate, 218.
Chiesa di San Francesco, 220.
Chiesa dei Santi Stefano e Nicolao, 210, 211.
Museo civico, 208, 209, 214, 224.

PIACENZA

31.
Madonna di Campagna, 96.
Palazzo Farnese, 27, 28.

PIANA DEI GRECI

319.

PIOVE DI SACCO

Villa Donà delle Rose, 381.

PIETROBURGO

255, 264.

PISA

324.
Battistero, 399.
Campanile, 399.
Campo Santo, 237, 399.
Cattedrale, 319, 325, 326, 327, 399, 400.
Chiesa di San Francesco, 215.
Collezione Schiff, 143.
Museo civico, 219, 220, 221.

POGGIO A CAIANO

Villa Reale, 148.

PORCIANO (Casentino)

Chiesa, 218.

POTSDAM

Castello di Sans-Souci, 128.

PRAGLIA

Chiesa Abbaziale, 96.

PRATO

Cattedrale (Sagrestia), 213.
Chiesa di Santo Spirito, 210, 212.
Pinacoteca, 15, 17, 213, 422, 423.

RAVENNA

Accademia di Belle Arti, 327.
Sant'Apollinare, 479.
Santa Maria del Porto, 105.
San Vitale, 264.

REGGIO EMILIA

Cattedrale, 20, 84.

RENAZZO (Centese)

Chiesa, 403, 414.

RIETI

314.
Museo civico, 311, 312, 313.
Piazza San Ruffo, 314.

RIMINI

471.
San Francesco, 20.

ROCCHETTA

Chiesa di Santa Maria delle Grotte, 32, 34, 35, 38, 39, 41, 43, 45.

ROMA

21, 24, 31, 111, 236, 237, 307, 314, 360, 420, 424, 429, 466.
Accademia di San Luca, 98, 243, 410, 418.
Biblioteca Angelica, 465.
Biblioteca Casanatense, 137, 199, 285.
Campidoglio, 72, 82.
Campanile del Campidoglio, 23, 98.
Campanile di San Girolamo, 97.
Campanile di San Pietro, 26.
Cimitero Priscilliano, 318.
Chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona, 106, 140.
Chiesa di Sant'Agostino, 20.
Chiesa di Sant'Andrea sulla Flaminia, 22, 23, 27, 28, 96.
Chiesa di Sant'Andrea della Valle, 105, 410, 430, 440.
Chiesa di Sant'Atanasio dei Greci, 90, 91, 93, 104.
Chiesa di San Bartolomeo all'Isola, 429.
Chiesa dei Bergamaschi, 97.
Chiesa di Santa Caterina dei Funari, 19, 20, 104.
Chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli, 236.
Chiesa di San Carlo ai Catinari, 429.
Chiesa di Sant'Eligio degli Orefici, 24.
Chiesa del Gesù, 21, 23, 82, 84, 104, 410.
Chiesa di S. Giacomo in Augusta, 101, 102, 104.
Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, 21, 26, 88.
Chiesa di S. Giovanni in Laterano, 92, 97, 196, 201, 236, 416.
Chiesa di San Girolamo degli Schiavoni, 23, 26, 98, 99, 104.
Chiesa di Sant'Ignazio, 105.
Chiesa di San Luigi dei Francesi, 84, 86, 87, 91, 103, 104, 161.
Chiesa di San Lorenzo in Damaso 28.
Chiesa di San Marco, 87.
Chiesa di Santa Maria Antiqua, 196.
Chiesa di Santa Maria dell'Anima, 20, 87.
Chiesa di Santa Maria in Aquiro, 100, 101. 103.
Chiesa di Santa Maria in Aracoeli, 81.
Chiesa di Santa Maria in Campitelli, 103, 105.
Chiesa di Santa Maria della Consolazione, 99.
Chiesa di Santa Maria Liberatrice, 105.
Chiesa di Santa Maria Maggiore, 107, 108, 109, 299.
Chiesa di Santa Maria di Monserrato, 101.
Chiesa di Santa Maria dei Monti, 82, 85, 86, 87, 88, 104.
Chiesa di Santa Maria dell'Orto, 23, 24, 25: 26, 27, 29, 84, 104.
Chiesa di Santa Maria del Popolo, 20, 26, 162.

Digitized by Google

Chiesa di Santa Maria della Scala, 102.
Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, 82.
Chiesa di Santa Maria in Traspontina, 86.
Chiesa di Santa Maria in Trivio, 26.
Chiesa di Santa Maria in Vallicella, 21, 85, 99, 105.
Chiesa di Santa Maria in Via, 105.
Chiesa di San Paolo, 82.
Chiesa di S. Pietro in Vaticano, 21, 24, 79, 92, 201, 460.
Chiesa dei Santi Cosma e Damiano, 161, 163.
Chiesa della Sapienza, 20.
Chiesa di S. Silvestro a Montecavallo, 10, 236.
Chiesa di Santo Spirito al Mascherino, 26.
Chiesa di Santo Spirito in Sassia, 20, 21, 104.
Chiesa di Santa Susanna, 102, 103.
Chiese delle Tre Fontane, 88.
Chiesa di Trinità dei Monti, 93.
Chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio, 103, 105,
Collezione Sangiorgi, 119, 128.
Collezione Suardi, 359.
Collegio Romano, 23.
Colosseo, 1.
Fontana dell'Acqua Felice, 87.
Foro Traiano, 72.
Fiumi (a Piazza Navona: Fontana) 390.
Galleria Barberini, 9, 72.
Galleria Borghese, 67, 72, 121, 128, 154.
Galleria Capitolina, 308, 310.
Galleria Colonna, 57.
Galleria Doria, 118, 148, 218, 223, 308.
Galleria Corsini, 4, 5, 15, 17, 72, 111, 125, 127, 129, 377, 451,
Galleria Rospigliosi, 147.
Galleria Spada-Veraldi, 429.
Galleria di San Luca, 147.
Monte Cavallo, 72.
Oratorio di S. Marcello, 28.
Orti Farnesiani, 22, 27.
Palazzo Altemps, 26.
Palazzo Alberini, 24.
Palazzo Borghese, 23, 98.
Palazzo Caetani, 23.
Palazzo Costaguti, 71.
Palazzo della Cancelleria, 31.
Palazzo Doria, 414, 441.
Palazzo Fornese, 79.
Palazzo Palombara (demolito), 100.
Palazzo Rospigliosi, 114, 307.
Palazzo Senatorio, 81, 84, 87.
Pantheon, 111.
Piazza del Popolo (chiese laterali), 106.
Piazza Colonna, 72.
Pinacoteca di San Paolo, 233.
Portico del Campidoglio, 28.
Scala degli Spagnuoli, 96.
Villa Borghese, 72, 73, 162.
Villa Giulia, 22, 23, 28.
Villa Madama, 24.
Villa Medici, 96, 457, 458, 459.
Villa Papa Giulio, 10, 27.
Vaticano, 154, 471.
— Cappella Niccolina, 107.
— Cappella Sistina, 235.
— Galleria Vaticana, 161.
— Museo Vaticano, 73, 196, 199.
— Sala Regia, 96.

ROMENA (Casentino)

Pieve, 212.

ROUEN

Arsenale, 318.

ROVIGO

Archivio, 273.
San Francesco, 287, 332.

RYTHWELL (Dunfrieshire)

318.

SAGUEDO (Polesine)

287.

SANTA MARIA IN FORO CLAUDIO

Affreschi, 43, 45.

SANTA MARIA DELLA SCIRCA

53, 54, 55,

SANSEPOLCRO

471, 472.

ST. GALL (Cantone Svizzero)

Chiesa, 106.
Chiesa Parrocchiale di Schoennis, 237.

SANT'ANGELO A PIANELLA

Affreschi, 38, 43.

SAN DONNINO A VILLAMAGNA

214, 215.

SAN GIMIGNANO

Collegiata, 233.
Palazzo del Comune, 233.
Pinacoteca, 215.

SAN GIOVANNI VALDARNO

Pieve 216.

SAN MICHELE AL TAGLIAMENTO

Villa Gaspari, 249.

SAN MINIATO

Municipio, 307, 308.

SANT'ORESTE

23.

SAN PIETRO AVELLANA

Chiesa di San Pietro, 193.

SAN SEVERO

154.

SAN VINCENZO AL VOLTURNO

33.

SCHWERIN

Museo, 16.

SEBENICO

474.

SIGILLO

Cappella, 57.

SIENA

Archivio del Duomo, 434.
Duomo, 235, 399, 437.

SOMBRENO (Villa del Brembo)

Villa Agliardi, 356, 358.

SORA

Cenobio di San Domenico, 298.

SORIANO

San Domenico, 432, 438.
Palazzo Madruzzi

SPALATO

365.

STRÀ

272.

Digitized by Google

STOCKOLMA

Galleria, 16.
Palazzo Municipale, 70.

STUPINIGI

Castello Reale, 247.

TERMINI (Sicilia)

Casa Lo Faso, 75.

TERRENZANO

Chiesa Parrocchiale, 213.

TIVOLI

Cattedrale, 224.
Santa Sinforosa, 88, 86, 91.
Villa d'Este, 7, 23, 96.

TORINO

314.
Biblioteca di Superga, 478.
Chiese di Piazza San Carlo, 105.
Duomo, 20.
Palazzo Reale, 247, 427.
Pinacoteca, 122.

TOSCANELLA

237.

TODI

Chiesa della Consolazione, 24.

TREVISO

San Francesco, 334.

TRIESTE

Casa Francesco Basilio, 252.

TRISULTI

Certosa, 301, 302, 303.

URBINO

65, 154.
Chiesa principale, 67.

VENEZIA

227, 244, 285, 332, 341, 342, 344, 351, 360.
Accademia, 123, 127, 129, 241, 242, 243, 250, 251, 253, 257, 259, 262, 267, 269, 270, 271, 272, 287, 366, 368, 370, 372, 376, 377, 379, 380, 383.
Biblioteca di San Marco, 26, 276.
Cenobio di Sant'Elena, 283.
Ca' Grande, 274, 277.
Ca' d'oro, 367.
Cappella del Rosario, 250.
Capitaneria di porto, 254, 261.
Chiesa di San Simeone, 248.
Chiesa di Santa Maria della Pietà, 248.
Chiesa degli Scalzi, 105, 249, 250.
Chiesa di San Rocco, 250.
Chiesa di Sant'Eustachio, 247.
Chiesa di San Moisè, 247, 365.
Chiesa di San Marcuola, 247.
Chiesa di San Nicolò da Tol., 248.
Chiesa di San Silvestro, 248.
Chiesa di San Luca, 248.
Chiesa di San Trovaso, 248.
Chiesa di San Tomà, 383.
Chiesa di San Pantalon, 366.
Chiesa dei Santi Apostoli, 270.
Chiesa dei Frari, 278, 279, 334.
Chiesa di San Stefano, 277, 334.
Chiesa di San Zaccaria, 20.
Chiesa di San Francesco della Vigna, 332.
Libreria del Sansovino, 382.
Loggetta, 250.
Museo Correr, 80, 272.
Museo Arch., 387, 388, 389, 391.
Palazzo Smith, 367.
Palazzo Contarini (ora Bisacco), 368.
Palazzo Giovannelli, 374, 378.
Palazzo Sagredo, 262.
Palazzo Labia, 249.
Palazzo Corniani, 247.
Palazzo Rezzonico, 264.
Palazzo Ducale, 264, 387.
Pinacoteca Palazzo Ducale, 324.
Raccolta Manfrin, 250, 381.
Refettorio degli Armeni, 269.
Scuola San Rocco, 250.
Scuola dei Carmini, 248.

VENTAROLI (Comune di Carinola)

Cattedrale di Foro Claudio, 38.

VERCELLI

Istituto di Belle Arti, 426.

VERONA

Chiesa di Sant'Anastasia, 139.
Chiesa di Santa Maria in Organo, 238.
Chiesa dei Santi Quirico e Giulitta, 236.

VEROLI

297.
Abbadia, 302.
Biblioteca Comunale, 182, 289, 291 293.
Chiesa di Sant'Andrea, 187.
Chiesa di S. Leucio, 187, 200, 201.
Chiesa di Santa Maria de' Franconi, 187, 202.
Chiesa di Sant'Erasmo, 187, 190, 192, 193, 195, 197.
Duomo, 181, 289, 302, 304.
Palazzo Comunale, 181.

VICENZA

Basilica Palladiana, 368.
Biblioteca Bertoliniana, 288.
Loggia Palladiana, 71.
Madonna di Monteberico, 288, 334.
Museo Civico, 365.
Museo Gualdo, 288.
Porta Castello, 237.

VICOFORTE

Santuario, 106.

VIENNA

162, 318.
Biblioteca Albertina, 99.
Chiesa di San Carlo, 106.
Collezione Bindtner, 115, 123.
Galleria Harrach, 13, 125.
Galleria Schönborn, 8.
Galleria Liecktenstein, 16, 479.
Galleria Imperiale, 2, 8, 9, 13, 16, 128.

VISSO

Chiesa Collegiata di S. Maria, 234.

VITERBO

Chiesa della Confraternita del Suffragio, 102.
Chiesa di Santa Maria della Verità, 107.
Chiostro della Madonna della Quercia, 29.
Loggia e Palazzo papale, 236.
Porta Faulle, 28.

VOLTERRA

Duomo, 224.

WESTFALIA

78.

WEIMAR

426.

WINDSOR

Castello, 372.

Digitized by Google

LE ROVINE ROMANE
NELLA PITTURA DEL XVII E XVIII SECOLO

APPUNTI

Il Malvasia nel 1678 scriveva: « Io non so così biasimare quel moderno ripiego, suggerito dalla stessa infingardaggine a qualche pittore, d'aversi sceito, delle tante cose che nella di lui professione occorrono, una sola, e a quella totalmente dedicandosi per divenire in essa stupendo e meraviglioso. Ai giorni nostri, negli animali, per esempio, passa ogni altro il Castiglione, » ecc.[1]

Noi, senza biasimare con il Malvasia questa specie di divisione del lavoro applicata alla pittura, constatiamo il fatto che nel seicento, accanto alla grande arte, si svolsero numerosi piccoli generi speciali. Uno di questi, che non ebbe però una vita propria e individuale se non molto più tardi, è la pittura di rovine, rappresentante ruderi romani antichi, veri o inventati, riprodotti con esattezza topografica e architettonica, o fantasticamente accomodati e combinati insieme.

Il genere non ha avuto ancora l'onore d'una trattazione storica a sè. Qualche accenno, ma troppo fugace e sporadico, si può avere nella preziosa *Storia della pittura* del Lanzi, confuso però sempre nel più largo campo della pittura prospettica dei quadraturisti.

L'argomento è per sè stesso così vasto, e così grande è il materiale disperso nelle collezioni private, che questo mio studio non può riuscire ad altro, che ad una breve rassegna dei quadri superstiti nelle pubbliche raccolte più note, e ad un tentativo di illustrazione delle principali scuole, che hanno coltivato questa pittura, e degli autori che da essa hanno avuto fama.

Rappresentazioni di rovine si possono rintracciare nei fondi dei quadri dal quattrocento in poi e in numerose stampe del cinquecento.[2]

---

[1] E continua: « Nell'uva e nei frutti Michelangelo delle Battaglie, ne' fiori un Mario, nelle battaglie il Borgognone, nelle prospettive il Saluccio (Alessandro), nei paesi il Rosa, nei soffitti il Metello, nei ritratti un Giusto (Suttermans) ». (*Felsina Pittrice*, 1678, vol. II, pag. 129).

Nella citazione da me fatta di questo brano, nell'articolo su *Giovanni Paolo Pannini* (*L'Arte*, anno XII, fasc. I) al Metello aggiunsi il cognome di Stanzioni. Correggo ora l'errore in cui ero incorso, avvertendo che si tratta invece di Agostino Metelli, celebre prospettico bolognese, scolaro del Dentone (V. MALVASIA, op. ed ediz. cit, vol. II, pagg. 389 e segg.).

[2] Per citare qualche esempio, rammenteremo la serie di quadri, rappresentanti il Martirio di San Sebastiano, di Antonio Pollaiuolo (Gall. Nazionale di Londra), Andrea Mantegna (recente acquisto del Louvre) e di Luca Signorelli (Città di Castello), dove si vedono, nei fondi, archi e colonnati romani in rovina.

Più ricchi di ruderi classici sono ancora due quadri della Galleria Nazionale di Londra di Baldassarre Peruzzi (n. 218) e di Domenico Beccafumi (n. 1430), che raffigurano l'Adorazione dei Magi e la scena d'Ester innanzi ad Assuero. Nel primo è dipinto un arco trionfale diroccato e per terra frammenti di cornici, di colonne e capitelli; nell'altro il Colosseo e varii monumenti romani.

Le rovine disseminate nelle stampe del cinquecento, dalla metà in poi specialmente, formano un insieme così ricco da poter servire di illustrazione alla scienza

Digitized by Google

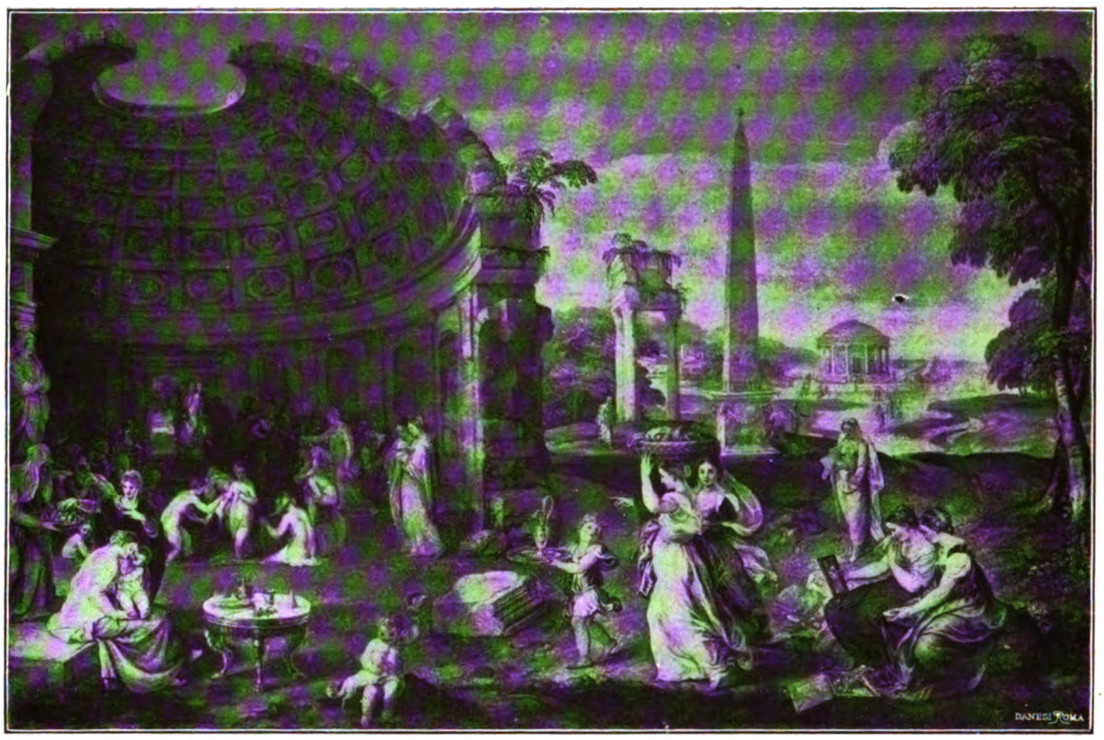


Fig. 1 — Cristoforo Schwarz: Paesaggio con rovine. Vienna, Galleria Imperiale.

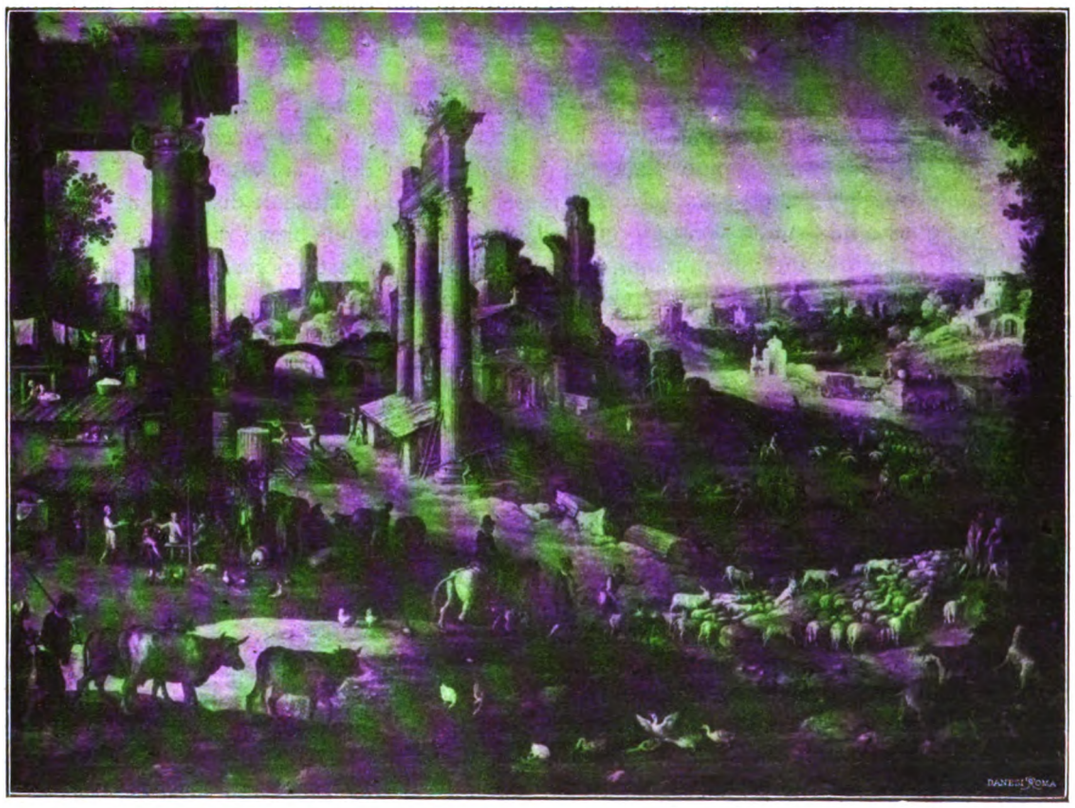


Fig. 2 — Paolo Bril: Paesaggio con rovine. Braunschweig, Museo.

Digitized by Google



Fig. 3 — Paolo Bril: Paesaggio con rovine. Braunschweig, Museo.

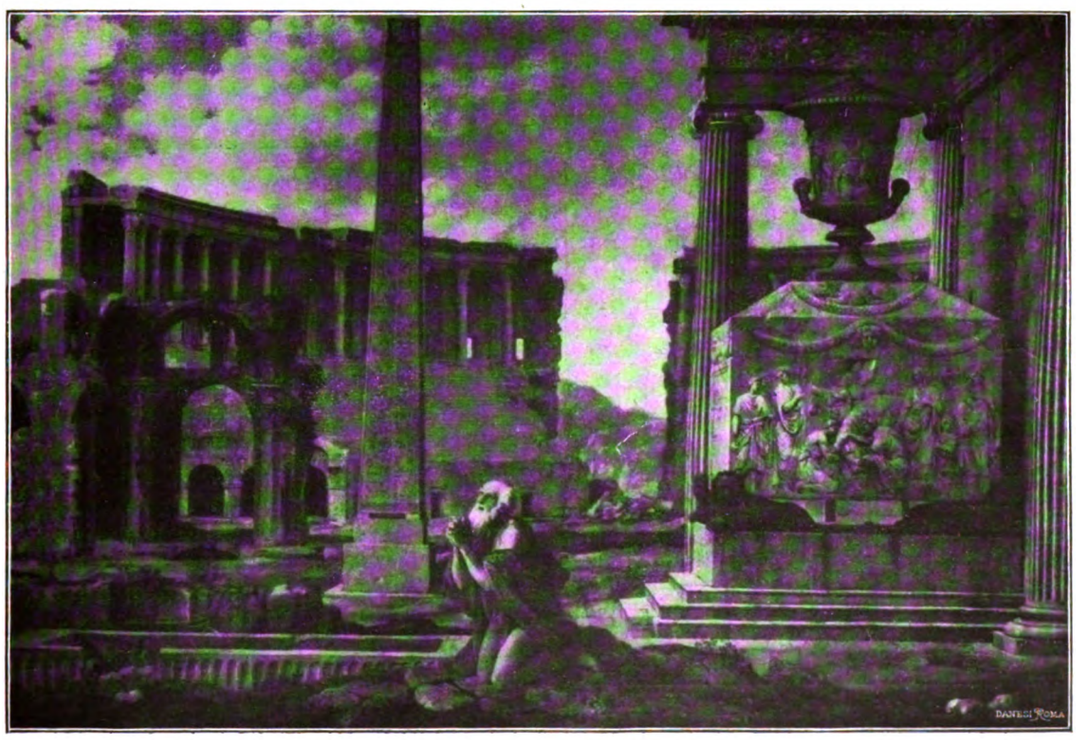


Fig. 4 — Nicola Poussin: Rovine romane. Madrid, Prado.

Digitized by Google

A testimonianza dello studio artistico e archeologico dei ruderi antichi, nel cinquecento, è rimasta tra l'altro una stampa di Giovanni Antonio Dosio, che raffigura appunto un giovane intento a ritrarre dal vero delle rovine antiche. La stampa porta la data dell'anno 1569.[1]

Che il seicento abbia conservato, anzi accresciuto, l'ammirazione per i monumenti architettonici antichi si desume facilmente da molteplici fatti.

Sul principio del secolo la visita delle antichità romane doveva essere così diffusa da favorire l'uso di appositi « ciceroni ».[2]

Della passione per le anticaglie architettoniche di Roma, nel seicento, possono anche far



Fig. 5 — Nicola Poussin: Rovine romane. Madrid, Prado.

fede le numerose riproduzioni incise in quel tempo, molte delle quali raccolte in volumi formavano dei veri e propri « corpus » completi.[3]

---

archeologica di quel tempo. (V. il mio articolo cit. *Gio. Paolo Pannini*, nota 3). Sono riproduzioni di ruderi ad uso di fondi, come nei quadri, o sono raccolte di monumenti antichi, studiati a scopo di conoscenza architettonica e archeologica. Cf. il terzo libro dell'Architettura del Serlio dedicato alle Antichità di Roma.

[1] È riprodotta nel *Bollettino della Pubblica Istruzione* (anno III, fasc. X, pag. 370).

[2] Ci è infatti rimasta speciale memoria di Giovanni Alto o Grosso, svizzero tedesco, del quale ci è stato conservato il ritratto in due incisioni di Francesco Villamena. Una è del 1613 e porta la scritta: « La vera guida degli oltramontani — Ho qui retratto al natural sembiante — Mostra le antiche e le moderne piante — E le fabbriche eccelse dei romani ». (V. Gabinetto delle Stampe presso la Gall. Nazionale di Roma a Palazzo Corsini, Sc. 20, 31281).

Nel fondo della stampa sono aggruppati molti monumenti, come la Colonna Traiana, il Pantheon, la Torre delle Milizie, ecc.

L'altra stampa è di dieci anni più tarda e porta la seguente iscrizione: « Joannem Altum etc. meo coelo expressum. Romae, etc. An. MDCXIII. Franciscus Villamena ».

Il fondo della stampa rappresenta la Piazza del Quirinale. (V. Galleria degli Uffizi, Corridoio delle Stampe).

[3] V. una breve serie rammentata nel mio articolo già citato sul Pannini in nota 3.

Digitized by Google

Nel 1678, per esempio, Colbert inviò a Roma un giovane architetto, Desgodetz, per disegnare una volta di più i monumenti di Roma, già studiati e ristudiati dalla stessa scuola Francese. [1]

E lo studio e la copia dei ruderi antichi, che in quel secolo venivano facendo gli artisti è testimoniato in parecchi quadri e stampe di contemporanei. [2]

L'amore delle antichità romane, del resto, in quel tempo era così profondamente penetrato nel popolo di Roma, che gli fece reclamare dal Papa una legge restrittiva sulla esportazione di oggetti antichi all'estero, legge che fu promulgata il 10 febbraio 1686. [3]

Il settecento non solo aumentò tutte le forme di studio e di ammirazione, che finora



Fig. 6 — Pieter van Bloemen: Il Pantheon. Roma, Galleria Nazionale Antica.

abbiamo preso in esame, ma arrivò perfino a far sorgere nei giardini riproduzioni artificiali di ruderi romani. [4]

Fu del resto questo il secolo che vide fiorire il Pannini, Hubert Robert e il Piranesi.

---

[1] V. Henry Lemonnier, *L'Art Français au temps de Luis XIV* (Paris, Hachette, 1911), pag. 114 e tutto il capitolo. Cfr. anche il Courajod, da cui ha preso le mosse il Lemonnier, sulla tirannia pedagogica dell'antico nell'insegnamento artistico del 600. Courajod, *Leçons*, ecc. Paris 1903, vol. III, passim.

[2] Stefano della Bella, per esempio, in un suo rame ha rappresentato il vaso Medici e accanto, in grandi proporzioni, un giovanetto che sta copiandolo a disegno. L'incisione reca questa scritta: «Romae in Hortis Medicaeis Vas Marmoreum eximium. S. D. Bella. MDCLVI».

Una stampa del Vivares riproduce un quadro di Claudio Lorenese, intitolato il Mattino, nel quale è ritratto un pittore in campagna che sta disegnando dei ruderi, e accanto a lui un ragazzo che gli regge l'ombrello per ripararlo dal sole. In essa di fronte al pittore sorgono delle rovine classiche, un colonnato ionico e un tempietto corinzio. Per terra sono sparsi frammenti di colonne.

Al Museo Vittoria e Alberto di Londra si conserva un quadro attribuito a Nicola Poussin (C. A. I. 22) che molto più probabilmente appartiene al Lemaire-Poussin (1597-1649), in cui sono raffigurate delle architetture romane in rovina con parecchi giovani artisti intenti a studiarle, a disegnarle e ad osservare i disegni eseguiti dai compagni.

Un'altra scena di artisti che disegnano rovine è nel quadro di Ottavio Viviani (fioriva circa il 1640) della Galleria di Dresda (n. 423).

Di un altro quadro dello Swanevelt, con lo stesso soggetto, si parlerà più avanti nel testo.

[3] V. H. Lemonnier, volume cit., pagg. 112, 113.

[4] Intendo riferirmi al Ruinenberg del parco di Sans

Digitized by Google



Fig. 7 — Jan Asselyn: Rovine romane. Braunschweig, Museo.

Digitized by Google

* * *

Accennato così brevemente allo svolgersi del sentimento, che ispirò la pittura di rovine, resta a tracciare la storia della pittura stessa.

Quando, e per opera di chi, sia stato dipinto il primo quadro di rovine è impossibile determinare. Nel progressivo sviluppo dell'elemento architettonico classico attorno alle figure, che

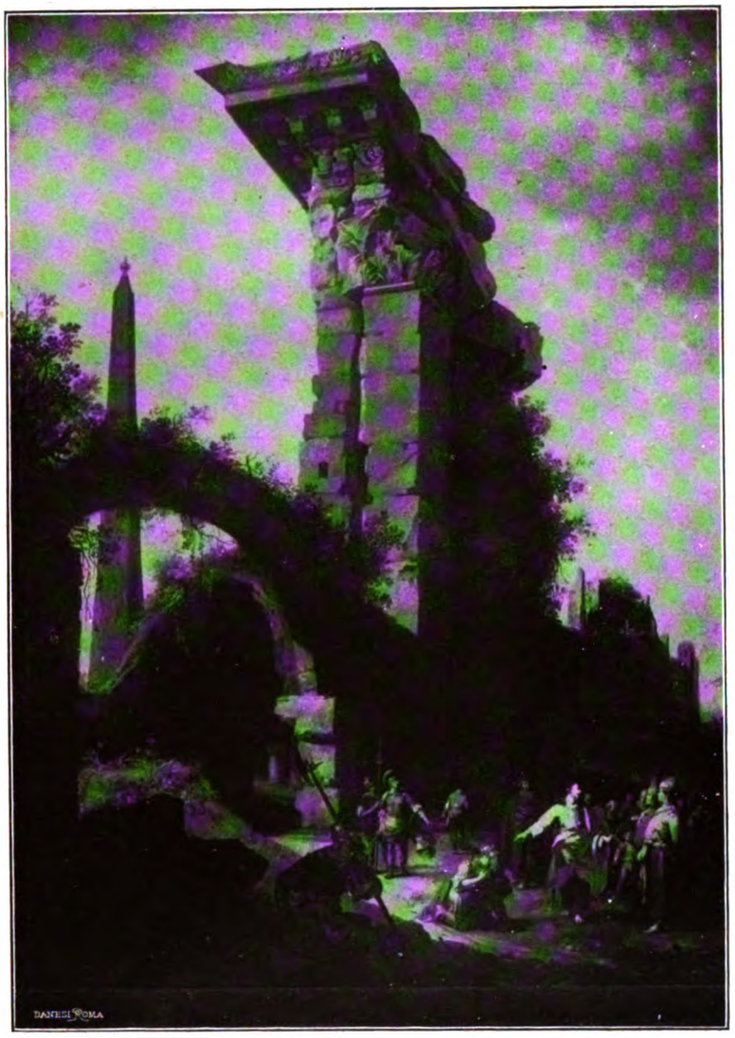


Fig. 8 — Bartolomeo Breenbergh: Paesaggio con rovine (particoiare) Karlsruhe, Pinacoteca.

formavano la scena d'una storia antica qualunque, sacra o profana, si deve forse vedere la prima manifestazione di questo genere d'arte. Un'altra via può aver condotto allo stesso risultato, ed è il paesaggio veristico di Roma, specialmente del Campo Vaccino o Foro Romano, come si dice oggi; ma pare che questa forma sia stata alquanto posteriore.

Souci a Potsdam, al colonnato corinzio del Parc Monceau a Parigi, alle rovine dello Schlosspark di Schwetzingen a Baden nel Palatinato.

Un primo motivo di tali ricostruzioni si può rintracciare nel cinquecento, nelle piccole ricostruzioni di monumenti romani, nella Villa d'Este a Tivoli.

Digitized by Google

Infatti già nella prima metà del cinquecento appaiono dei quadri, in cui le architetture classiche costituiscono la parte più importante del dipinto, poichè, in confronto, le figure hanno proporzioni assai modeste. [1]

Queste opere rappresentano per noi soltanto l'avviamento al quadro di rovine, in quanto contengono i primi tentativi di dare una forma a sè, di costituire una fisionomia pittorica alle composizioni architettoniche, già usate come parte secondaria nei fondi delle storie.

I primi esempi però di vere rovine, che noi abbiamo ritrovato, sono nelle opere di Marten van Heemskerk e di Cristoforo Schwarz.

Al primo (1498--1574), celebre per i suoi disegni di monumenti romani, è attribuito un

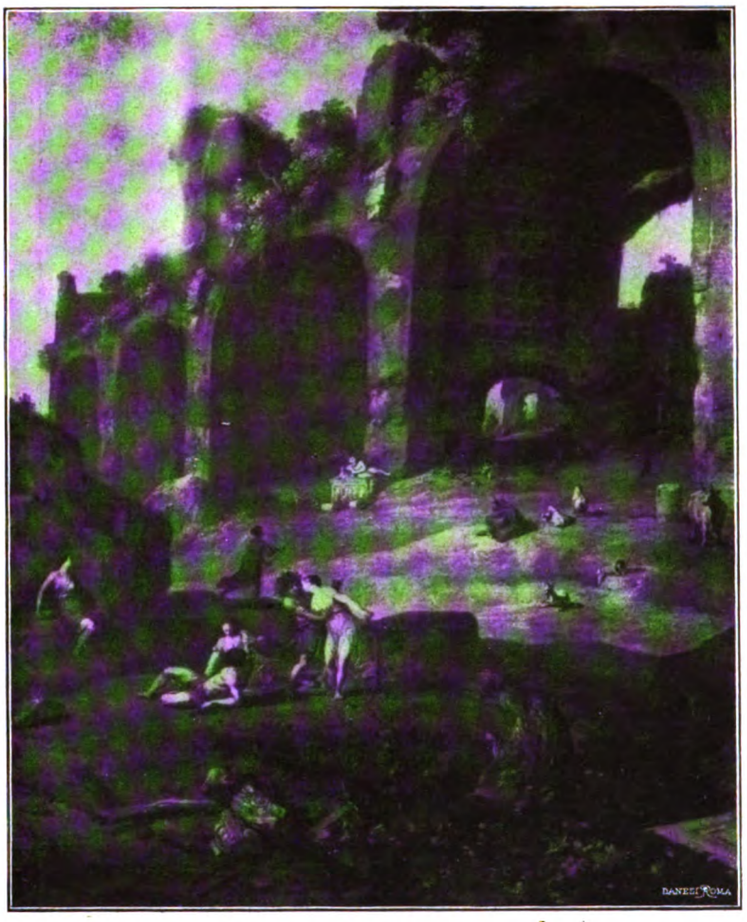


Fig. 9 — Bartolomeo Breenbergh : Ruderi romani. Monaco, Pinacoteca

quadro (n. 115) della Galleria Schönborn di Vienna, rappresentante San Gerolamo nel deserto. Il paesaggio fantastico è tutto sparso di ruderi classici, con statue antiche, tra le quali un gruppo d' Ercole e Anteo.

A Cristoforo Schwarz (1550-1597) è assegnata una pittura (n. 1540) della Galleria di Vienna, che raffigura un bagno femminile. L'artista, imitatore della scuola veneziana, inquadrò,

[1] Rammentiamo qui le scene con architetture classiche d'Albert Altdorfer e specialmente la Susanna nel bagno della Pinacoteca di Monaco (n. 289) segnata con l'anno 1526. Del 1540 è la ricostruzione fantastica del Foro Romano, ideata da Ludovico Refinger per la sua storia di Marco Curzio, che si vede alla Pinacoteca di Monaco (n. 269).

Digitized by Google

come il Veronese amava, la sua scena nell'architettura, e per accordarla con le figurine romane finse monumenti e ruderi romani.[1]

Con questo quadro (fig. 1), che si può ritenere della seconda metà del cinquecento, siamo entrati nel vero dominio del nuovo genere pittorico.[2]

La via percorsa dall'altra corrente, quella paesistica, per arrivare alla pittura di rovine, non

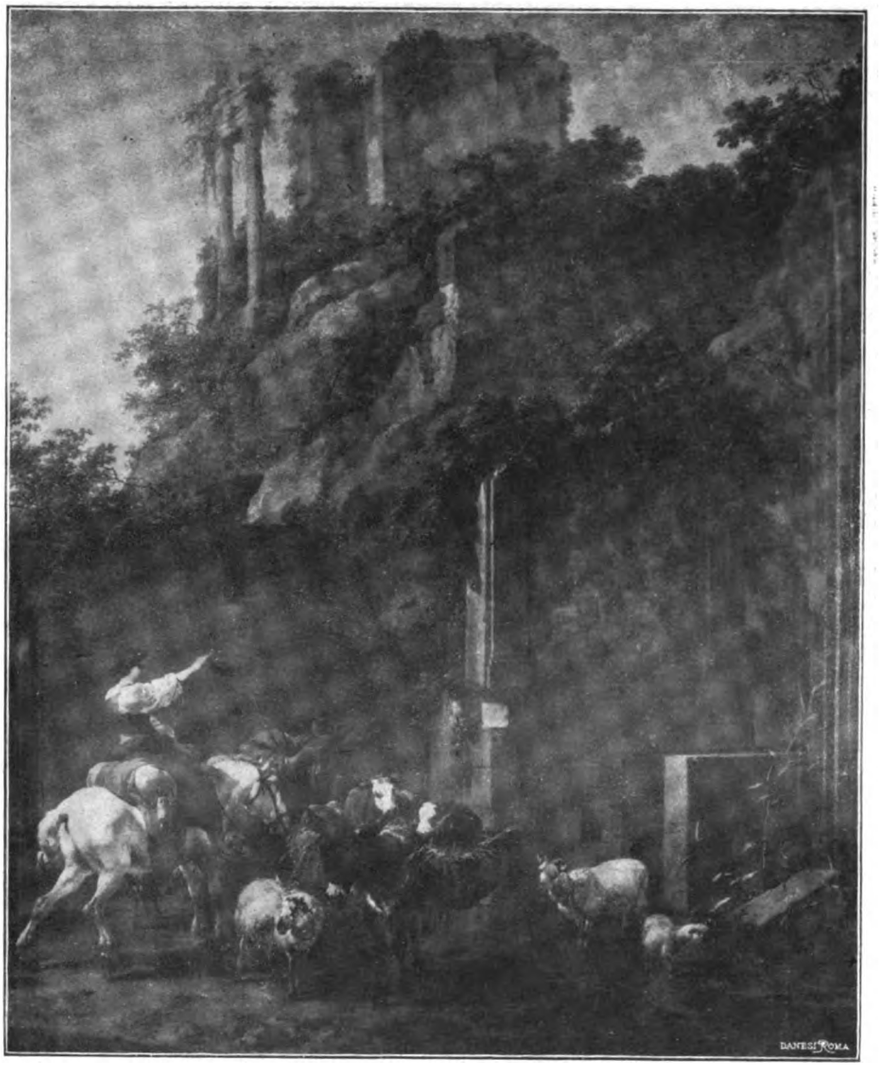


Fig. 10 — (Nicolaes) Claes P. Berchem: Paesaggio con Rovine
Monaco, Pinacoteca.

presenta una maggiore chiarezza di origini. Con ogni probabilità tale arte fu ispirata dal desiderio veristico di rendere quello che oggi si chiama il colore locale di Roma e dei suoi dintorni.

[1] L'avanzo del maggiore edifizio che si vede in questo quadro pare una rovina ideale del Pantheon. Il quadro è stato attribuito allo Schwartz solo recentemente: in ogni modo è opera della seconda metà del 1500.

[2] Citiamo qui qualche altro esempio di quadri di architetture. Cominciamo dai due famosi del quattrocento, attribuiti a Fra Carnevale, nella Galleria Barberini di Roma (nn. 97 e 103). Altri sono nella Galleria di Vienna (nn. 724-727), attribuiti a H. V. Redeman de Vives (1527-1604 circa). Sono grandi prospettive architettoniche, classiche e gotiche, di gusto barocco. L'intonazione generale è grigia senza forti giuochi d'ombra; le figurine sul gusto del Veronese.

Digitized by Google

Ma rintracciare quei primi dipinti è impresa quasi impossibile. Forse nella seconda metà del cinquecento qualche artista ebbe l'idea di ritrarre dal vero, o combinare a memoria, una veduta qualsiasi di ruderi romani. [1] Il documento però, se non primo, certo più importante, che noi possediamo di questo fatto pittorico, si riferisce all'opera di Paolo Bril (1554-1626). Il Sandrart infatti ci attesta che « Enrico de Os possiede una lamina di rame da lui (Bril)

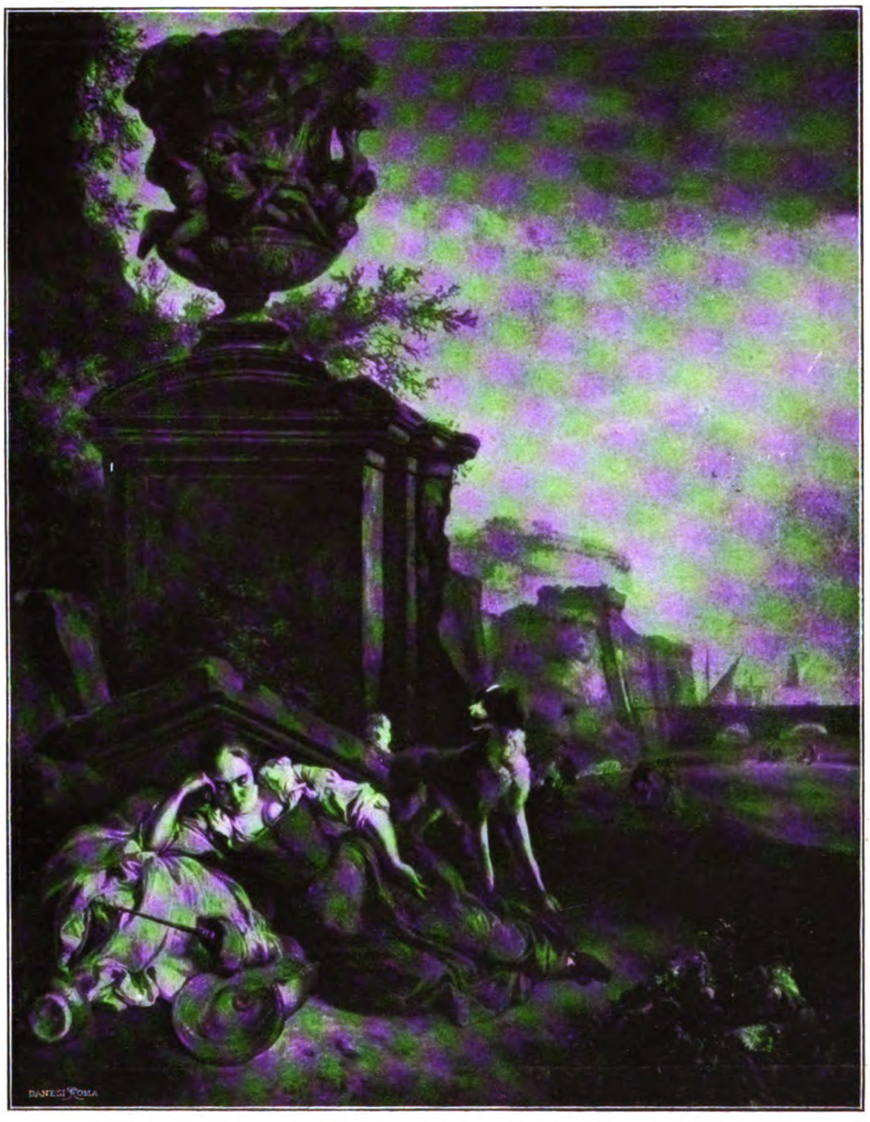


Fig. 11 — Jan Weenix: Paesaggio con ruderi. Monaco, Pinacoteca.

dipinta, coperta di rovine e di figure elegantissime, quale suole mostrarsi allo spettatore il Campo Vaccino a Roma. » [2]

[1] Non proprio rovine, ma edifizi romani si vedono radunati in due paesaggi delle storie di Santa Maddalena, eseguite da Polidoro da Caravaggio tra il 1520 e il 1528 nella chiesa di San Silvestro a Montecavallo a Roma. V. J. GRAMM, *Ideal Landschaft* (II, 71 e 72), Freiburg, 1912.

Anche gli Zuccari, nella seconda metà del cinquecento, nella decorazione del fregio d'una stanza del palazzo (ora Museo) della Villa di Papa Giulio, hanno rappresentato delle vedute di Roma, tra cui sono alcune rovine, come il Colosseo.

[2] Vedi Accademia Nob. Art. Pict. Norimbergiae MDCLXXXII, pag. 277.

Digitized by Google



Fig. 12 — Pieter van Bloemen: Rovine romane. Dresda, Pinacoteca.

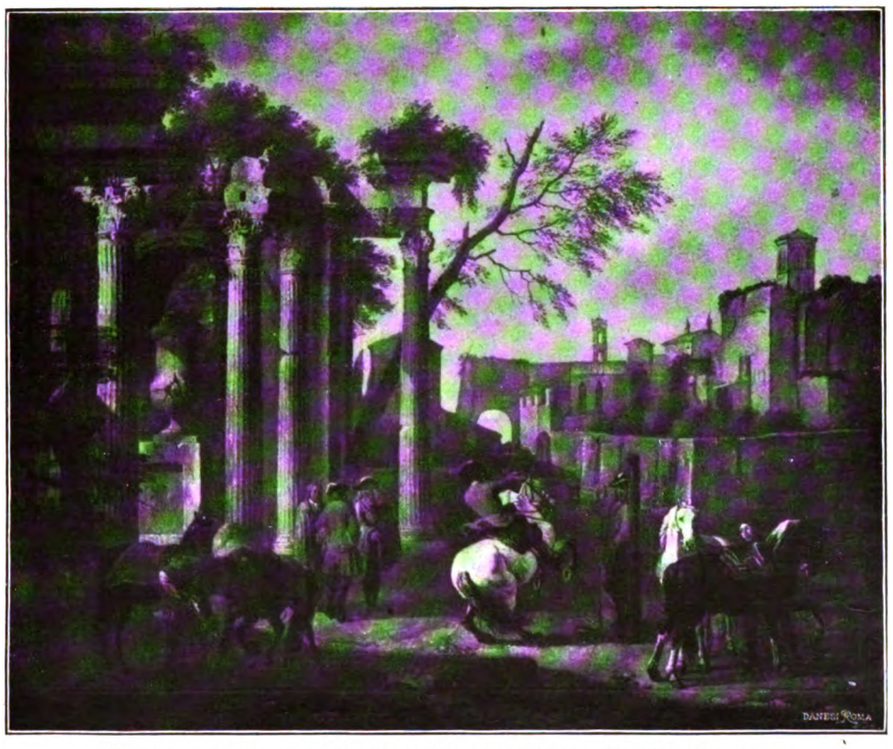


Fig. 13 — Pieter van Bloemen: Rovine romane. Dresda, Pinacoteca.

Digitized by Google

Le materia, su cui è eseguita la scena, indica ch'essa è stata dipinta negli ultimi anni del cinquecento o più verosimilmente nei primi del secolo seguente. Non è detto però che quella fosse la prima di questo genere da lui dipinta; e, poichè l'artista venne a Roma col fratello sotto il pontificato di Gregorio XIII, si può ritenere che qualche paesaggio consimile abbia visto la luce intorno all'anno 1585.

Il rame accennato dal Sandrart oggi è smarrito, ma restano del Bril parecchie altre vedute di rovine, di cui diamo un breve cenno in nota.[1]

In tutti quei quadri i ruderi sono presentati come in una veduta paronamica, come parte importante, ma non esclusiva del paese, quasi come una speciale vegetazione del luogo.

* * *

Giunti alle soglie del seicento, la quantità delle opere prodotte dal nuovo secolo è così numerosa, e la loro data così incerta, che non è più possibile seguire lo svolgimento del nostro genere con un ordine esclusivamente cronologico; ma è necessario, per la chiarezza dell'esposizione, procedere per aggruppamenti, secondo la scuola a cui appartengono gli autori.

E poichè tra i primi e principali esempi, offerti dalla nuova età, sono quelli del grande Nicola Poussin, cominceremo la disamina dal gruppo francese, da lui dominato.

Il Poussin (1594-1665) ha usato introdurre delle rovine in parecchi dei suoi quadri con fondo di paese; ma in due specialmente ha dato ai ruderi una parte preponderante.[2] Essi si conservano nel Museo del Prado a Madrid.[3]

Coloristicamente le due composizioni ripetono le tonalità chiare e grigiastre proprie dell'artista. Le architetture sono quasi in piena luce: sono disposte con un bel movimento di linee in fantastico aggruppamento.

L'effetto che risulta dalle due tele, però, è più di analisi architettonica, che di composizione pittorica. Le rovine vi sono infatti studiate con ogni precisione negli elementi geometrici e sono nitidamente ritagliate sul fondo con i loro contorni e profili. Cionostante è evidente che la loro espressione costituisce un chiaro ed esplicito esempio di pittura di rovine, e la loro importanza nella storia del genere è aumentata dal peso, che loro derivava dalla autorità del maestro.

I suoi scolari, Lemair-Poussin e Gaspare Dughet, detto anch'egli Poussin, devono infatti a questo esempio l'aver seguìto più o meno frequentemente le orme del maestro.

Del primo, al Louvre, sono segnati due quadri di architetture e rovine, ma è molto diffi-

---

[1] V. ANTON MAYER, *Das Leben*, ecc. *der Matthaüs und Paul Brill*, Leipzig, 1910.

Il Museo di Amsterdam ne possiede una segnata P. Bril. Il quadro (n. 633), è intitolato « Rovine » e rappresenta un paesaggio montuoso, sparso di ruderi simili a quelli del Foro Romano. La vegetazione è verdastra molto chiara e il cielo biancastro.

Due altri di simile soggetto sono conservati nel Museo di Braunschweig (n. 60, 61).

Uno (fig. 2) rappresenta un paesaggio (n. 61) formato da ampi avvallamenti con rovine di edifizi antichi e di colonnati. Il paese è popolato di contadini con greggi e animali. Il terreno è d'un colore verdastro chiaro, il cielo grigio con nuvole biancastre.

Nell'altro (fig. 3) si vede un paese con un poggio nel fondo, un fiume e una piccola cascata. Per il terreno si scorgono ruderi e rottami; a sinistra un sarcofago e un capitello; a destra altri sarcofagi, un arco e una colonna diroccati, e nel fondo altre rovine, fra cui una costruzione simile al Colosseo. Per il colorito e la fattura è identico al primo. Tutti e due poi presentano tale affinità con quello firmato di Amsterdam, da poterne accettare l'attribuzione senza esitazione.

[2] Un terzo quadro potrebbe essere il Teseo, che trova la spada del padre, nel Museo di Chantilly, ma quivi le architetture non hanno l'aspetto preciso di rovine.

[3] Il primo (n. 2049), intitolato « Rovine di Tebe », rappresenta un gruppo di rovine con un anacoreta inginocchiato a pie' d'un obelisco (fig. 4); nell'altro (n. 2054) si vedono resti di architettura classica e sul primo piano due donne, una delle quali sta cogliendo un fiore (fig. 5).

Digitized by Google

cile riscontrarne l'autenticità. Sono opere dalle tinte grigio-marrone monotone e dalle figure classicheggianti. [1]

Al Dughet è attribuito un paesaggio con rovine nella galleria Harrach di Vienna (n. 171).



Fig. 14 – Jan Glauber: Paesaggio con ruderi. Madrid, Prado.

Il paese è d'una tinta grigio-verdastra; e un triangolo di luce si riflette sulle rovine di tinta grigio-violacea. [2]

[1] La figura di questo artista, come pittore del nostro genere, è rimasta troppo nell'ombra perchè si possa tentare anche un semplice profilo, che non rischi di essere fantastico: almeno allo stato delle conoscenze odierne. Ad ogni modo noi propendiamo ad ascrivere a lui il quadro già citato del Museo Vittoria e Alberto di Londra (C. A. I. 22) rappresentante delle rovine con figure di giovani, vestiti alla classica, che studiano e copiano le rovine. La mancanza delle carnagioni rossastre di Nicola, la poca fantasia dell'aggruppamento architettonico, il colore verdastro grigio e marrone chiaro delle rovine ci fa escludere il maestro e pensare al discepolo.

[2] Nel quadro si vedono, a destra, tre colonne doriche, nel mezzo un rudero e un colonnato dorico.

Allo stesso artista è ascritto un paese con la Tomba di Cecilia Metella nella Pinacoteca di Vienna (n. 585).

Digitized by Google

Un terzo illustre pittore di paese, insieme con i due Poussin, vantava in quel tempo la Francia a Roma, Claudio Lorenese. Sebbene egli amasse di frequente adornare le sue vedute con numerose architetture e con qualche rudero romano isolato, i suoi quadri di rovine propriamente detti sono piuttosto rari. Noi ne rammentiamo qui due. Uno al Museo del Prado (n. 1985) rappresentante il Seppellimento di S. Sabina, e l'altro una Veduta del Campo Vaccino, nel Museo del Louvre.[1]

In tutte e due queste opere, il Lorenese è piuttosto il seguace di Paolo Bril che di Nicola Poussin; le sue vedute cioè sono panoramiche, secondo l'abitudine del paesista, piuttosto che architettoniche, secondo la forma analitica, che abbiamo notato nel Poussin.

Anche come effetto pittorico, i ruderi non hanno l'ufficio preciso di creare delle macchie di chiaroscuro: sono battuti dalla luce generale e producono le ombre puramente necessarie alla illusione del loro rilievo. Nemmeno la sua scienza prospettica lo indusse mai ad aggruppamenti di rovine, dominanti realmente il quadro, come usò Nicola Poussin. Ciò è tanto più strano, quando si pensa ch'egli fu un valente prospettico e fu liberale della sua scienza anche a un celebre pittore di rovine.[2]

Al Lorenese si può riallacciare l'opera di Pierre Patel (1760-1676) e quella di suo figlio, Pierre Antoine (1648?-1708). Del primo sono conservati al Louvre tre paesaggi con rovine romane (nn. 680, 681, 682); l'ultimo di essi è più degli altri popolato di rovine.

Il paesaggio e le rovine di questo artista derivano con evidenza dall'arte del Lorenese.

Nello stesso Museo del Louvre, un paesaggio del figlio, intitolato *Mese d'agosto* (n. 686), è pure ornato di rovine romane.

Più vicini alla maniera di Nicola Poussin, ma probabilmente derivati dall'arte di qualche italiano, sono due altri francesi, Nicolas Pérelle (n. nel 1638) e Jacques François Rousseau (1630-1693).

Il primo si può conoscere in un quadro di Rovine del Museo di Marsiglia (n. 379), che rappresenta, tra gli altri ruderi, l'interno d'un edifizio.[3]

Del Rousseau sono conservati cinque riquadri nella collezione di Hampton Court[4] presso Londra (nn. 25, 67, 68, 81-A e 97). Rappresentano colonnati e archi in aperta campagna, di intonazione generale marrone scuro, col cielo turchino solcato da nuvole bianche, secondo lo stile dell'italiano Codagora.[5]

* * *

Il concetto dei pittori di rovine fiamminghi e olandesi del secolo XVII e prima metà del XVIII è quello stesso che aveva ispirato i connazionali, iniziatori del genere, nel secolo precedente:

---

[1] Il primo è segnato nel Liber Veritatis col n. 48 e il secondo col n. 101.

Nel primo, sul primo piano, sono sparsi frammenti di colonne e si vede il sarcofago, entro cui quattro donne depongono il feretro della santa. A destra sorgono quattro colonne in rovina e nel fondo si scorge il Colosseo.

L'altro quadro rappresenta il Campo Vaccino secondo le solite vedute delle stampe del tempo con l'Arco di Settimio Severo a destra. Il quadro è popolato di molte figure, fra le quali qualcuna osserva le rovine.

[2] Il Lorenese fu scolaro d'un prospettico specialista, Agostino Tassi, e il Baldinucci ci attesta che sapeva tirare «le basi e i capitelli con certa sua regola e non a occhio, come hanno fatto molti paesisti». Di lui afferma anche che «fu liberalissimo dei suoi consigli e precetti e particolarmente nella prospettiva, della quale fu oltremodo intendente e pratico e comunicolla, fra gli altri, al Viviani delle Prospettive». (*Vite dei professori*, ecc., Firenze, 1773, tomo XVIII, pagine 9 e 16.

[3] La tonalità generale del quadro è scura marrone; in essa domina una macchia di luce biancastra grassa. Le rovine hanno profili duri, colonne magre, più simili al rinascimento italiano che al classico romano.

[4] Secondo la Guida di ERNEST LAW (*Historical Catalogue*, 1909), queste tele furono ordinate all'artista, espressamente per il palazzo, da Guglielmo III. Perciò si possono datare fra il 1685 (primo anno del del suo regno) e il 1693, anno della morte dell'artista.

[5] Ultimo francese di questa scuola, poco noto, posteriore al Pannini e suo imitatore, è Pierre Antoine Machy (1722-1807). Al Louvre si conserva di lui l'«Interno d'un tempio in rovina» (Sal. III). È una fastosa composizione di stile classico, con luci e colori panniniani di grande trasparenza. Si distingue dal Pannini per una semplificazione dei giuochi di luce e delle tinte. Il marrone delle pietre dà più in arancio ottone, senza complicazioni di verdastri: è più anemico, in una parola.

Digitized by Google

la documentazione del paesaggio romano. Epperò più paesistica che architettonica è riuscita l'opera loro nella sua fisionomia d' insieme.

In nessun quadro di questa scuola, salvo qualche veduta del Campo Vaccino, sono usate le rovine come motivo predominante della composizione: vi sono introdotte per eccezione e vi rappresentano sempre una parte secondaria del paesaggio. Nè mai queste opere risolvono problemi di prospettiva architettonica, in modo da contribuire al progresso di questa parte fondamentale del quadro di rovine.

Le composizioni forse più complete e meditate dell'arte fiamminga in questo genere sono



Fig. 15 — Gaspare van Wittel (?): Paesaggio con rovine. Prato, Pinacoteca.

la Veduta del Pantheon con un sacrifizio (fig. 6) e la Veduta di un tempietto rotondo e d'altri monumenti, che si trovano nella Galleria nazionale antica di Roma.[1]

Molto più importante è l'elemento pittorico aggiunto da questa scuola alla visione puramente architettonica degli edifizi in rovina. Per i pittori dei Paesi Bassi i ruderi non erano

[1] Nella prima pare si possa leggere la firma di Pietro van Bloemen detto Stendardo: l'altra è certo dello stesso autore.

Digitized by Google

soltanto dei documenti di arte classica, ma anche e soprattutto motivi di decorazione paesistica, come le rupi e la vegetazione.

A questo loro concetto pittorico il genere è debitore di tutta quella trasparenza d'atmosfera, di tutto quel giuoco di chiaroscuro, che è vanto dei paesaggi olandesi della seconda metà del seicento e dei primi anni del secolo successivo. Per opera di essi le crudezze dei contorni e degli aggetti architettonici si sono ammorbidite, e le violenze delle ombre nere e stridenti si sono addolcite nelle velate trasparenze delle penombre; le architetture e il fondo si sono fusi in una sola visione spaziale.

I nomi del Breenbergh, del Berchem e dei Weenix sono legati alla storia di questa pittura per il contributo portato alla trasparenza del chiaroscuro ed allo splendore dell'atmosfera, per cui saranno grandi poi Giovan Paolo Pannini e Hubert Robert.

E poichè il quadro di rovine in questa scuola fu eseguito solo come eccezione, senza un determinato scopo nello sviluppo della parte architettonica, noi ci limiteremo a dare in nota il catalogo di tutte le opere, che abbiamo potuto esaminare, seguendo approssimativamente l'ordine della loro cronologia. [1]

---

[1] Cornelis van Poelenburg (1586-1667), Galleria Pitti di Firenze, 317, Rovine di un tempio circolare. Ivi, 479 Veduta di rovine con un arco trionfale.

Jan Miel (1599-1664), Vienna, Galleria Imperiale, 1234. Veduta d'un porto alla Lorenese, ma con l'Arco di Costantino di fronte e un tempio romano murato (Tempio di Nettuno?). Il colore delle costruzioni è caffè chiaro.

Herman van Swanevelt (1600?-1655), Cambridge, Fitzwilliam Museum, I, 367. Veduta del Campo Vaccino, firmata H. Swanevelt fecit, 16..1. Solita veduta con macchiette per il Campo.

Jan Asselijn (1610-1697) Braunschweig, Museo, n. 366. Paesaggio con rovine romane, già attribuito a Giambattista Weenix (fig. 7).

Thomas Wyck (1616-1677), Vienna, Gall. Liechtenstein. Un paesaggio con rovine, firmato T. Wyck, 1647. — Vienna, Gall. Imperiale, n. 1292. Paesaggio con rovine romane. A destra le tre colonne del Foro Romano; a sinistra una specie di Castel S. Angelo. — Haarlem Galleria, n. 318. Paesaggio con rovine. Vi si vede un profilo del Campidoglio, una fontana barocca e il gruppo del Toro Farnese. Le figure sul genere di quelle del Bamboccio. Il cielo è celeste, i nuvoli rossastri, il terreno marrone, tutto però impastato di grigio, e grigie scure le costruzioni e le pietre.

Gaspar De Witte (1624-1681), Anversa, Museo Nazionale, n. 115. Paesaggio lorenesiano. A sinistra una fontana con abbeveratoio, sulla quale è la firma Gaspar De Witte F. anno 1667. Tonalità generale verdastra; macchiette chiare; le tinte sembrano bagnate. — Torino, Galleria. Altro paesagio con rovine.

Bartolomeo Breenbergh (1620-1660), Karlsruhe, Galleria, n. 228. Il centurione che prega Gesù di guarirgli il servo. Paesaggio con rovine romane, firmato B. B. e datato 1637 (fig. 8). — Monaco, Pinacoteca, n. 528. Paesaggio con rovine romane e una coppia danzante, firmato B. B. f. anno 1638. A destra sono rappresentati i ruderi della Basilica di Costantino (fig. 9).

Tutti e due questi quadri sono di tonalità chiara uniforme con figurine classiche.

Un altro con la rappresentazione di Cristo e del centurione è riprodotto dal *Basan* nella Collection etc. du Cabinet Pollain, Paris, 1781. Nel paesaggio però, a sinistra, si vede il pronao del Pantheon in iscorcio e a destra un obelisco.

(Nicolaes) Claes Pietersz Berchem (1620-1683), Schwerin Museo. Paesaggio con rovine italiane, firmato C. Berighem, 1650. — Amsterdam, Rjkmuseum. Paesaggio di rovine italiane con animali, firmato 1658. — Monaco, Pinacoteca. n. 594. Paesaggio con rovine romane. Grandissima trasparenza di colori; terreno marrone; cielo azzurro limpido (fig. 10).

Jan Baptist Weenix (1621?-1660), Stocolma, Galleria. Porto con rovine antiche marmoree, firmato 1643, Gio. Batta Weenix f. — Wallace Coll., Londra. Veduta di porto con rovine, firmato Gio. Batt. Weenix, 1649. A sinistra rovine: due colonne composite con architrave e sarcofago di granito rosso; nel fondo edifizi e colonna commemorativa; verso il centro una piramide. Colori molto chiari; muro e colonne grigio giallastro con chiazze di luce. — Devonshire Coll., Londra. Paesaggio con rovine, con colonnato di tempio ed altri ruderi; più ricco del precedente. Uguale colorazione. — Vienna, Galleria Liechtenstein. Osteria tra rovine antiche, firmato J. B. Weenix, 1657. — Budapest, Galleria. Antiche rovine, firmato Weenix Gio. Batta.

Jan Wenix (1640-1719), Monaco, Pinacoteca (n. 630). Paesaggio con rovine. A sinistra un grande vaso classico (fig. 11).

Jacob van der Ulft (1627 † dopo il 1688), Dresda, Pinacoteca. Rovine romane. — Haarlem Galleria. Foro di Nerva a Roma. Sul primo piano due marmorari stanno scalpellando una vecchia cornice. Cielo az-

Digitized by Google

Citeremo, come esemplificazione, un quadro dello Swanevelt della Galleria di Dulwich, presso Londra, dove sono rappresentati dei signori e dei popolani, che osservano l'Arco di Costantino e degli studenti che stanno copiandolo. Le costruzioni sono d'un marrone verdastro e verdastra è la vegetazione del fondo, il cielo limpido con nuvole bianche. L'arco si vede di scorcio con bell'effetto di chiaroscuro.

(*Continua*) LEANDRO OZZOLA.

---

zurro biancastro; pietre degli edifizi marrone chiaro con macchie grigio scure. A sinistra buoni effetti di luce. Macchiette alla Cerquozzi.

FREDERIK DE MOUCHERON (1633-1686), Londra, Nat. Gall. Paesaggio con rovine. Paesaggio verdastro; vegetazione romana. Tre colonne composite con architrave. La pietra color marrone e il cielo azzurro. Firmato F. Moucheron.

GERRIT BERCK HEYDE (1638-1698), Parigi, Louvre. Veduta della Colonna Traiana.

ABRAM GENOELS (1640-1723), Braunschweig. Paesaggio con colonna romana.

JAN GRIFFIER (1645-1718), Londra, Hampton Court. Paesaggio con rovine. Il paesaggio è scuro; le rovine e un vaso, che è fra esse, sono d'un verdastro chiaro.

CORNELIUS HUYSMANS (1648-1727), Braunschweig. Paesaggio con rovine. Vi si vede un corpo d'edifizio con pronao: a sinistra un vaso e fontana. Le macchiette alla Bamboccio, scure. Le architetture marrone verdastro scuro tendente caffè; il terreno idem. Sulle colonne chiazze di azzurro verdastro, tipo Ghisolfi.

PIETER VAN BLOEMEN, detto lo Stendardo (1657-1720), Dresda, Pinacoteca, 1117. Paesaggio con rovine e mercato di bestie. A sinistra si vede un tempietto tondo murato. È firmato P. V. B, 1710 (fig. 12). — Altro paesaggio con rovine (n. 1118) e vari cavalieri. A sinistra, tra il colonnato, un vaso e sulla sua base la firma P. V. B., 1710 (fig. 13). In questi due quadri il colore del cielo è azzurro e grigio, delle architetture marrone scuro con pochi effetti di luce. — Roma, Galleria Nazionale antica (n. 142). Un sacrifizio romano davanti al Pantheon. È attribuito al Van Bloemen per indicazione della firma. È più vario di colore e più verdastro degli altri (fig. 6). Ivi, n. 138. Altro quadro con un tempietto tondo; simile in tutto al precedente.

SONNEMANNS (XVII-XVIII sec.). Hannover. Provinzial M. 396. Sacra Famiglia con veduta della campagna romana. In essa si scorge una colonna, un vaso istoriato e una parte del Colosseo. Figure classiche; luce rossastra viola; rovine verdastre marrone.

IAN GLAUBER (1646-1726). Al Prado di Madrid (n. 1382) gli è attribuito un Paese con rovine, già ascritto al Bloemart. Lo stesso frappeggiare, le stesse macchiette, e la ripetizione della stessa strana piramide ci induce ad assegnargli anche un quadro fiammingo della medesima pinacoteca (n. 327), quivi dato al Pannini (fig. 14).

Ultimo della serie è GASPARE VAN WITTEL o Vanvitelli (1647-1736), al quale sono attribuite nella Pinacoteca Comunale di Prato varie vedute di rovine (fig. 15).

Tra questi artisti citeremo anche un inglese: JOHN WOOTTON (1668-1765), paesista topografico. A Londra, nella Galleria Devonshire, si vede un suo paesaggio con rovine. I ruderi sono di colore scuro marrone.

Digitized by Google



A PROPOSITO DI UN CASSONE NUZIALE

DEL PALAZZO PITTI

Il. De Benedetti nel suo recentissimo volume dedicato alle Ville e ai Palazzi Reali d'Italia pubblica fra le molte cose inedite, come opera del secolo XV, la riproduzione di un cassone nuziale che è nel Gabinetto degli Argenti a Palazzo Pitti. Avrebbe potuto anche soggiungere specificando che ricorda ben davvicino il fare del Cossa.

Non è però il caso, purtroppo, di collegare questo dipinto alle poche opere dell'insigne artista ferrarese o a quelle della sua scuola, ma soltanto al novero delle evidenti falsificazioni.

Basterà una riproduzione più sufficiente (v. fig.) per provare che si tratta di una edizione peggiorata del celebre affresco di Schifanoia, rappresentante Borso che prima di andare alla caccia rende giustizia. Tutto è tolto di là, dal gruppo del duca che ascolta le querimonie dei sudditi alla figura del falconiere; ma distribuiti in uno spazio più ampio i personaggi hanno perduto la loro logica vita, e acquistata invece per l'imperizia del copiatore recente un'aria così melensa da rassomigliare quasi la scena a una caricatura dell'originale.

Quando poi il pittore si è provato a mettere qualcosa di suo è riuscito solo a disegnar figure come quella dell'ultimo cortigiano a destra, così inverosimilmente costrutto da avere la testa messa a rovescio, o a dipingere alberi con tali forme rigogliose quali si potrebbero vedere in un paesaggio moderno.

È quindi render giustizia a Francesco del Cossa il cancellare per sempre questo dipinto dall'elenco delle opere sue preziose, affinchè non sorga mai dubbio possa attribuirsi al maestro dal segno incisivo e schietto, che seppe unire armoniosamente ai dettami squarcioneschi la maestà di Piero della Francesca.

GIUSEPPE FIOCCO.

Digitized by Google

CHIESE DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

IN ROMA

(Continuazione, vedi fasc. novembre-dicembre 1912)

II.

Su Guido Guidetti, l'autore della facciata di santa Caterina de' Funari in Roma, un indiretto dato documentale può aggiungersi.[1] In Rieti nel 1561 i priori desideravano avere un valente architetto per talune opere (non sappiamo quali) da compiersi per conto del Comune; ed il 1° ottobre di tale anno Gio. Francesco Sonanti, procuratore ed agente del Comune, così scrive loro: « Non ho trovato fin qui Architetto buono, ch'el papa con il tanto lavorare ne tiene occupata gran parte; n'harranno avviso tra duo dì o tre, et rallegromi di sì bell'animo ».[2] Il 5 ottobre scrive infatti agli stessi: « Mastro Guidi architetto principalissimo mi dice che tra pochi dì sarà mandato ad Acquasparte dal Card. Cesi per disegnare fabrica, con questa occasione farà la via di costì et fermerassi quanto sarà bisogno, miglior di costui non ha Roma per huomo che sia da andar fuora, siamo rimasi ch'egli mi farà intendere quando è per partire, et verrà accompagnato con mie lettere, questa sarà minor spesa, egli fu mandato costì dal S.r Camillo Ursino in principio de la guerra,[3] io haverei qua certi mediocri ma non sono al caso, desidero aviso particolare da le S.S. V.V. se l'ho a inviare per coteste strade senza altra consulta ».[4]

Non risulta affatto che effettivamente il Guidetti (poichè l'indicazione di architetto del cardinal Cesi non lascia dubbio che trattisi di lui) sia poi venuto in Rieti e vi abbia lavorato. Ma la testimonianza ci è veramente utile per dimostrarci in qual conto questo architetto « principalissimo » di cui così presto la fama si è dimenticata, fosse tenuto e per assicurarci dei suoi rapporti costanti col munifico cardinale, alla cui dipendenza trovavasi. Si parla nella lettera del Sonanti dei disegni che mastro Guido doveva fare per il palazzo di Acquasparta; ma invero, come già dissi,[5] l'importante edificio ivi eretto dal cardinal Cesi non offre caratteri stilistici che confermino l'attribuzione, nè li offre il palazzo di Cantalupo,

---

[1] Debbo questa notizia ed i relativi dati (giuntimi dopo la stampa dell'articolo precedente) al sig. professore A. Sacchetti-Sassetti, che vivamente ringrazio.

[2] Arch. com. di Rieti, busta 18.

[3] La guerra a cui allude il Sonanti è quella scoppiata nel 1556 tra Paolo IV e il re Filippo II dopo il trattato di Vaucelles; in essa Rieti, città di confine, fu validamente posta in stato di difesa con notevoli opere di fortificazione (Cfr. M. Michaeli, *Mem. stor. della città di Rieti,* ecc., Rieti, 1898, IV, pag. 105 e seg.); ed a queste attese negli anni 1556-97, m.° Tommaso di Bissone di Castello, architetto già noto ai Reatini per avere coadiuvato il Sangallo nei lavori della Cava Paolina alle Marmore. In tale occasione sembra sia venuto in Rieti per la prima volta, o per dar pareri, o per compiere lavori accessori, il Guidetti.

[4] Ibid.

[5] Vedi num. precedente, pag. 16.

Digitized by Google

contemporaneo ed analogo.[1] In ambedue l'elemento principale è dato da un portico a due ordini del tipo e delle proporzioni poi adottate dal Della Porta alla Sapienza in Roma; ma nulla si avvicina alle forme di santa Caterina dei Funari.

È ben vero che paragoni tra il tipo (in quel tempo ormai quasi stereotipato) del palazzo e quello di una chiesa non sono agevoli nell'insieme, e, quanto al dettaglio, per opere lontane dal centro è frequente il caso di espressioni affrettate e senza carattere, dovute alla poca cura inevitabile e più ancora alla collaborazione con architetti ed artefici locali. Sicchè allo stato attuale non ci è possibile, basandoci sull'accenno fugace suindicato, giungere pei due palazzi suddetti ad una qualunque conclusione.

Ma dall'opera principale del Guidetti, santa Caterina, occorre ora partire per esaminare l'evoluzione che il tipo di facciata di cui essa è esempio importante, compì nel periodo immediatamente susseguente.

* * *

Al tipo di facciata della chiesa basilicale affermatosi in Santo Spirito in Sassia e, più completamente, in Santa Caterina de' Funari, il Rinascimento è giunto lentamente. Aveva invero il grande Leon Battista Alberti sicuramente tracciato la via da oltre un secolo, lasciando in San Francesco di Rimini il completo modello della facciata di chiesa a due ordini; ma la via non era stata seguìta, e nel Quattrocento ed in gran parte del Cinquecento l'applicazione degli ordini architettonici era rimasta quasi sempre schematica, limitandosi ad accentuare gli spigoli od a suddividere la facciata in rispondenza delle navi interne, come a Sant'Agostino e a Santa Maria del Popolo a Roma, al duomo di Torino, o era unita a riquadri come a San Biagio di Montepulciano, o costituiva una molteplice sovrapposizione trita, confusa, inorganica, come — esempi diversissimi tra loro — a San Paolino di Lucca, a San Zaccaria a Venezia, all'Anima in Roma; e, del resto, la soluzione era rimasta in seconda linea dietro quelle dei tipi di chiese precedute da portico o di chiese a pianta centrale, a cui gli architetti del Rinascimento avevano dedicato tutte le loro cure.

Per meglio dire, studi di applicazioni veramente ed organicamente architettoniche del vasto problema non erano mancati, ma erano rimasti allo stadio di progetti ineseguiti, o di tentativi appena iniziati.[2] E i disegni, ad esempio, per la facciata di San Lorenzo di Firenze, i bozzetti del Peruzzi, le illustrazioni del Serlio al suo trattato, ecc., ci mostrano concezioni già mature e complete, non mai tradotte in atto direttamente; a cui tuttavia indirettamente ed a grande distanza forse può farsi risalire tutta la fioritura di consimili opere d'arte nella fine del Cinquecento, nel periodo che era orma adatto, per molteplici ragioni, al loro sviluppo.

La facciata di chiesa in Italia è, quasi in ogni tempo, stata considerata come opera d'arte a sè, quasi indipendente dall'edificio di cui logicamente avrebbe dovuto essere espressione esterna, spesso in grande ritardo di fase rispetto esso, non solo per l'esecuzione, ma anche per quanto riguarda ideazione. Lunghe e complesse erano spesso le vicende degli edifici chiesastici: le ragioni economiche producevano fermate e riprese di attività e prolungavano per diecine di anni la fabbricazione, tra pareri e dispareri, tra l'alternarsi di vari architetti alla direzione, tra i concorsi per le singole parti dell'opera. Casi come quello che abbiamo visto in Santa Caterina de' Funari, iniziata e terminata in poco più di quattro anni, erano rari anche per chiese di piccola mole e solo possibili quando vi presiedeva un'unica energia come quella del cardinale Cesi, potente ed esperta, per mezzi finanziari, per autorità ed anche per pratica di fabbricazione [3]

---

[1] Piccole riproduzioni di prospetti e di cortili dei due palazzi possono vedersi in L. LANZI, *Un centenario glorioso,* Perugia, 1903.

[2] Tentativi talvolta gloriosi, come è quello del prospetto cominciato per la cattedrale di Reggio Emilia, mirabile opera che le ricerche recentissime del Saccani attribuiscono all'Orsi.

[3] I Cesi avevano in una trentina d'anni edificati

Digitized by Google

Abitualmente invece la facciata seguiva alla costruzione dopo un lungo periodo di sosta; spesso allora soltanto vi si pensava, e si bandivano concorsi, o grandiosi come per San Lorenzo di Firenze, o limitati ad un ristretto numero di artisti, come pel Gesù e per San Giovanni dei Fiorentini in Roma. E nel decidere, specialmente trattandosi di un esterno, tutti volevano giudicare e consigliare, e si suscitavano vanità e gelosie, ed il prospetto spesso si cominciava in un modo e si finiva in un altro — o non si finiva. In queste pratiche e spicciole ragioni positive è la causa dello strano ritardo della soluzione architettonica completa per i prospetti delle chiese basilicali del Rinascimento; in esse è il motivo per cui il loro sviluppo può considerarsi come un ramo a sè nella produzione architettonica cinquecentesca, quasi isolato ed indipendente dal resto.

Così è interessante osservare come gli studi per la costruzione di San Pietro in Vaticano, la grande fucina dell'architettura del Rinascimento, se hanno avuto dirette imitazioni per ciò che riguarda l'interno delle chiese, cioè il tipo planimetrico crociforme, la conformazione della crociera centrale e della vôlta a botte sulla maggiore navata, se più tardi hanno dalla grande cupola generato mille altre cupole minori per le chiese minori, mediocre influenza hanno invece esercitato per quanto riguarda i prospetti. Era forse quello del maggior tempio della cristianità un problema troppo vasto perchè potesse riflettersi ed avere minori applicazioni nella composizione dell'esterno aspetto di edifici chiesastici di tipo e proporzioni normali. Direi quasi, senza certo mancare per questo di rispetto ai grandi architetti della Rinascenza, che era anche troppo vasto per i mezzi artistici di cui questi disponevano. Bramante, che con una potenza ed una grandiosità veramente romane aveva concepito l'interno di San Pietro, aveva invece tentato inadeguatamente di risolvere l'esterno con un giuoco di masse frazionate e di piccoli elementi, nè altra via avevano saputo seguire Raffaello e Sangallo e Baldassare Peruzzi; sicchè per chi osservi, senza ammirazioni feticiste, i progetti primitivi di San Pietro, appare provvidenziale che siano in parte rimasti sulla carta, ed abbian dato tempo a Michelangelo, a Carlo Maderno, a Lorenzo Bernini di completare la forma esteriore della grande mole.

Or, ritornando ai comuni prospetti di chiese dei suddetti maestri della prima metà del Cinquecento, solo uno, Antonio da Sangallo il giovane, dopo una serie di minori soluzioni basate sull'applicazione (ordinariamente monca per ciò che riguarda il coronamento) di un ordine architettonico e di un attico, è riuscito a giungere in porto, determinando con Santo Spirito in Sassia il regolare tipo, quasi scolasticamente formale, della chiesa a doppio ordine architettonico,[1] e tracciando la via che il suo scolaro Guido Guidetti ha magnificamente seguìta. Altra breve sosta: ed ecco tutto insieme tale forma prendere con una rapidità ed una vastità straordinarie (tanto quanto era invece stata lenta la elaborazione) sviluppo e diffusione, divenire. in contrapposto di quel che avveniva per le case ed i palazzi,[2] il ramo vivo dell'architettura del tempo; ecco questo tipo architettonico caratteristico moltiplicarsi nelle città italiane e specialmente in Roma, affermarsi quale espressione significativa della chiesa romana e diffondersi come tale per tutto il mondo cattolico; eccolo evolversi in un ventennio dal 1570 al 1590 in aggruppamenti di masse più piene e complesse e rivestirsi di nuove forme barocche, ricche e plastiche, destinate a maggiormente accentuare l'impressione di fasto e di grandiosità degli edifici religiosi.

Che cosa era avvenuto? La prosperità aumentata degli ordini monastici, delle confra-

---

almeno cinque palazzi, e chiese importanti come Santa Maria in Vallicella, e cappelle e monasteri.

[1] Anche negli studi per San Pietro aveva il Sangallo, nel progetto del secondo periodo, timidamente iniziato tale ordine di soluzioni. Cfr. GEYMÜLLER, *Les projects primitifs*, ecc., tav. 36.

[2] Dice giustamente il GNOLI (*Have Roma*, Roma, 1909, pag. 172), che nelle forme esterne delle case e dei palazzi della seconda metà del Cinquecento, quasi tutti uguali e mancanti di artistica individualità, si manifesta « un'arte stazionaria e soddisfatta nelle sue forme stabilite, grandiosa nell'insieme, trascurata nei particolari ».

Digitized by Google

ternite, delle congregazioni, il rinnovato fervore religioso (tramontate ormai le tendenze semi-pagane dell'Umanesimo) e la rinsaldata disciplina del clero dopo il concilio di Trento, si esplicavano nella costruzione e nel completamento di numerose chiese, nella unità del loro tipo quasi a simbolo della unità ecclesiastica; e questo tipo era come organismo generale, abbandonati ormai i modelli di chiese centrali, la basilica, come prospetto esterno la facciata a doppio ordine architettonico: facciata ormai preparata in tutti i suoi elementi, e, se non veramente organica (il che agli architetti italiani poco importava), di facile adattamento artistico e costruttivo alle condizioni ed alle proporzioni delle chiese a tre navate o delle chiese a cappelle laterali.

Non fu invero questo l'unico tipo; ed accanto e contemporaneamente si sviluppò (con soluzioni parallele a quelle per le facciate degli edifici civili) il modello della chiesa ad un solo grande ordine architettonico all'esterno: il modello di cui l'Alberti stesso aveva dato in Sant'Andrea di Mantova il prototipo e che riprende vigore di espressione nelle chiese dovute a Galeazzo Alessi ed ai continuatori del Vignola, a Carlo Lombardo ed al Maderno in Roma, e, più grandiose di tutte, in quelle del Palladio in Venezia ed in Vicenza, per poi proseguire più tardi nelle opere del Borromini, del Galilei, ecc. Per dirla con espressione vitruviana, accanto agli ordinamenti « in altitudine duplicis » si sviluppano gli ordinamenti « altitudinibus perpetuis ». Ma come numero e come importanza di applicazioni rimangono, nelle chiese medie, di gran lunga a quelli inferiori.

Lasciando dunque da parte questa soluzione dell'ordine unico, e trascurando altresì tutte le soluzioni intermedie, frequentissime nelle piccole chiese, di ordine architettonico sormontato da attico, questo breve studio seguirà il tipo « duplice » e ne esaminerà il rapido cammino, specialmente durante il ventennio suindicato, a partire dai capisaldi ora determinati di Santo Spirito e di Santa Caterina per giungere alle applicazioni più complete, a cui il secolo XVII innesterà il movimento e la gagliardia delle sue forme architettoniche ed ornamentali. Ristretto così il campo, sarà men difficile tracciarvi un sentiero e portare un contributo alla cognizione di quel periodo architettonico della fine del Cinquecento, importante e complesso come lo sono tutti i periodi di transizione, ben poco noto nelle sue cause, nei suoi veri caratteri, nelle sue derivazioni, e che poco noto rimarrà finchè il problema non venga affrontato da tutti i lati, analiticamente e sinteticamente.

Le difficoltà a tale studio non mancano e sono ardue. Incerti (e ne abbiamo visti esempi) i dati di documentazione, che occorrerebbe accuratamente sostituire con elementi più sicuri, tratti da tutte le fonti contemporanee, archivistiche o letterarie. Con somma cautela da adoperarsi i criteri dei raffronti di forme artistiche, nella ineguaglianza stilistica, nella mancanza di vera unità che si rilevano nelle opere, non di rado affrettate ed alquanto volgari, di molti architetti. I tempi hanno sconvolto le idee, e gli artisti spesso sembrano titubanti tra il vecchio ed il nuovo: tentano e si ritraggono: da composizioni semplici e sobrie passano inattesamente ad altre ricche e tormentate: spesso lasciano d'imprimere un vero carattere nelle sagome, e queste, come per i cornicioni dei palazzi, si ripetono costantemente nello stesso tipo geometrico.

Così avviene che, ancora all'inizio del periodo, lo stesso Vignola, freddo e castigato in opere come il palazzo di Caprarola o la chiesetta di Sant'Andrea sulla Flaminia, dia invece ad altre opere carattere di movimento e di novità, come nel ninfeo di Villa Giulia, nel prospetto ideato pel palazzo di Piacenza, nell'ingresso agli Orti Farnesiani, e talvolta giunga anche a particolari ultra barocchi, come nelle targhe, nei camini, nelle fontane riprodotti nelle tavole aggiunte a quelle dei « Cinque ordini ». Così si vede Giacomo della Porta, tra tutti il più fecondo ma forse anche il più ineguale, attenersi talora a partiti semplici e grandiosi, talora triti e suddivisi; a volte ricercare ornati contorti per le riquadrature di porte e finestre, talvolta anche seguire per esse le tradizionali sagome cinquecentesche; come all'edificio principale della Villa Aldobrandini, in Frascati, ove viceversa il barocco spunta audace nei due semitimpani spezzati della facciata. Così l'Ammanati imprimere un forte

Digitized by Google

carattere individuale al dettaglio architettonico di opere come il palazzo del Comune a Lucca, od alla loggia della Villa Giulia in Roma, ed invece trattare in modo uniforme e volgare quello di opere come il Collegio romano, il palazzo Caetani al Corso in Roma, ecc. Così Galeazzo Alessi, ora modellare la grande massa architettonica come a Santa Maria di Carignano a Genova, o nella parte che a lui si deve a Santa Maria degli Angeli ad Assisi, ora divenire più stuccatore che architetto nella faraggine di ornati dei prospetti;[1] e Martino Lunghi e Pirro Ligorio distaccare talmente i tipi di alcune loro opere, come pel primo San Girolamo degli Schiavoni ed il palazzo Borghese ed il campanile di Campidoglio, pel secondo la Villa d'Este a Tivoli e la Villa Vaticana di Pio V, da non riconoscersi più.

Ora, in tutta questa incertezza stilistica entra certo, come elemento positivo determinante, il mutamento nella posizione professionale dell'architetto, che si andava delineando col formarsi di veri e propri « studi », da cui usciva talvolta un numero così grande di progetti che l'attività d'una sola persona non poteva bastarvi, tanto più quando si consideri che in molti casi l'architetto aveva anche la gestione finanziaria della costruzione. Probabilmente quindi vi avranno collaborato molti artisti minori o più giovani: qualcosa di simile a quanto, precorrendo i tempi, deve essere avvenuto per lo studio di Bramante.

Malgrado questo, non è certo impossibile dai raffronti delle opere determinare alcune figure di architetti e classificare alcune serie di lavori. E per la serie di cui ora ci occupiamo, quella cioè delle facciate di chiese a doppio ordine, vedremo come possa lo sviluppo riportarsi ad alcuni principali artisti che hanno operato in Roma: in prima linea al Vignola ed a Giacomo della Porta, in seconda a Martino Lunghi ed a Francesco da Volterra, per giungere fino ad Ottavio Mascherino, ad Onorio Lunghi, a Carlo Maderno, ai Rainaldi.

* * *

Del Vignola, dopo le sue povere chiese campagnole di Sant'Oreste, di Mazzano, dell'Isola sul lago di Bolsena,[2] dopo la cappella di Sant'Andrea sulla Flaminia, conoscevamo il progetto, di una concezione vasta e complessa, per la facciata della chiesa del Gesù in Roma (V. alla parte III di questo studio) che non fu più eseguito poichè la morte colse l'artista, ma che rappresenta il gradino più elevato a cui egli in questo campo sia giunto. Ma v'è in Roma una facciata che mi sembra al Vignola possa sicuramente attribuirsi e che realizzando già, in forma più sobria, le idee caratteristiche della facciata del Gesù, rappresenta un prezioso caposaldo intermedio: ed è quella di Santa Maria dell'Orto, la bella chiesa della confraternita degli ortolani e dei pizzicagnoli nel Trastevere.

Nel suo insieme è Santa Maria dell'Orto una chiesa di grandissimo interesse. Cominciata ai primi del Cinquecento e lentamente proseguita nel periodo successivo,[3] essa pre-

---

[1] È veramente significativa l'indicazione che l'Alessi stesso ci dà, circa questi cambiamenti di stile, nella lettera con cui accompagnava i due progetti, ora perduti, inviati pel concorso della facciata del Gesù in Roma; uno dei quali ornato e ricco di intagli e di statue, che egli dice di straordinaria bellezza, ma che forse sarà stato un insieme faragginoso come quello di Santa Maria presso San Celso in Milano, ed un altro, semplice e nudo e prossimo allo schema costruttivo, in modo che ce ne fosse per tutti i gusti. Cfr. A. RONCHINI, in *Atti e mem. delle Dep. di st. patria p. le prov. modenesi e parmensi,* 1895, pag. 19 e seg.

[2] Cfr. WILLICH, G. BAROZZI, op. cit., cap. IV.

[3] Dalle varie memorie relative alla chiesa di Santa Maria dell'Orto (vedi ad es., nell'Archivio della Confraternita un « Compendio ouer descriptione de vari benefattori, etc. » redatto nel 1733) sembrerebbe che l'inizio fosse da portarsi al 1494, in cui la confraternita dei pizzicagnoli si associò con quella degli ortolani portando un contributo di 40000 scudi da aggiungersi ai fondi raccolti per la trasformazione della cappella esistente. Ma risulta anche che i fondi non bastarono, ed è probabile quindi che prima di porre mano alla costruzione si siano voluti attendere altri quindici o venti anni per raccogliere altri denari ed associare all'opera anche le altre sei confraternite minori, pur ora unite nell'Archiconfraternita.

Che i lavori si siano prolungati per un lungo periodo risulta dai contratti e dai libri dei conti conser-

Digitized by Google

senta un esempio raro per Roma di edificio chiesastico che conserva in tutto il suo schema architettonico cinquecentesco. La sua planimetria generale ed in special modo la disposizione delle tre absidi al termine delle braccia minori della croce ne fanno forse l'applicazione più genuina dei concetti bramanteschi ad una chiesa basilicale, nel modo istesso che la Consolazione di Todi[1] lo è per una pianta di tipo centrale; e la rispondenza delle linee della pianta con quella tracciata da Raffaello per San Pietro è veramente notevole. Oltre a questa organica concezione d'insieme, molti elementi, come il motivo interno delle absidi suddivise da pilastri, imitazione delle absidi vaticane di San Pietro e del Belvedere ed affini ai nicchioni della Villa Madama, la forma del leggiadro campaniletto a galleria in cui sembrano riprodotti i disegni del Peruzzi per gli archi di trionfo per Carlo V,[2] ci assicurano dell'attribuzione della chiesa nella sua prima e sostanziale fase alla scuola bramantesca. Più tardi la facciata, la magnifica interna decorazione, l'altare maggiore, che il Baglione[3] dice di Giacomo della Porta, completarono l'opera. Il nome di Giulio Romano, che le guide pongono avanti come quello del principale autore della chiesa in questo primo periodo, non sembra quindi fuori posto. Forse Giulio Romano era, e lo mostrò a Mantova, più sbrigliato e meno architettonicamente equilibrato nella composizione; e può anche pensarsi ad una collaborazione più o meno regolare di più artisti dello studio di Bramante, secondo quanto la Villa Madama, e probabilmente anche Sant'Eligio degli Orefici ed il palazzo Alberini, offrono esempi.

Quanto alla facciata, opera evidentemente posteriore alla prima edificazione, i documenti dell'Archivio della Confraternita[4] ci indicano la data precisa, cioè gli anni 1566-67. Risulta infatti da essi che nel marzo 1566 dai guardiani e dalla congregazione si pensa a provvedere i mezzi finanziari per la costruzione della parte anteriore della chiesa;[5] il 17 marzo dello stesso anno si stipula un contratto con lo scalpellino Girolamo de Rodaciis per l'esecuzione delle tre porte,[6] ed il 21 gennaio 1567 uno con m.° Giovanni Pietro Annone di Como per « finir la facciata de travertini » della chiesa;[7] il 2 giugno ed il 13 luglio dello

---

vati nell'Archivio suddetto. Ad es., nel 1523 vi sono forti pagamenti a m. Sebastiano da Como per « la fabricha la quale se fa a santa Maria delorto »; il 2 settembre 1541 i guardiani stipulano un contratto con m. Antonio de Tonacinis di Varese per lavori da farsi nella chiesa consistenti in fondazioni e murature sopra terra specialmente relative al muro della chiesa verso la città; ed i Registri delle spese per gli anni 1559 a 1565 son pieni di note di pagamento ad un maestro Giacomo muratore, a scalpellini, ferrai, fornitori di calce e di pozzolana per consimili opere di costruzione.

Tuttavia da questi dati frammentari ed incompleti che non giungono al primo periodo dell'edificazione, non ci è possibile avere nozioni precise sull'andamento di tale prolungata attività costruttrice. Ad es., avrebbe grande interesse il determinare se mai la chiesa fosse stata, come san Pietro, cominciata come chiesa di tipo centrale e successivamente trasformata ed estesa longitudinalmente in avanti: ipotesi probabile, ma a cui non può darsi conferma positiva.

[1] Cfr. A. Rossi, in *Giornale di Erudizione Art.*, I, III; Geymüller, *Les projects*, ecc., pagg. 96, 98.

[2] Cfr. Egger, *Entwürfe Peruzzis für d. Einzug Karls V in Rom*, Wien, 1902.

[3] Baglioni, *Le vite*, ecc. pag. 76. Il Baglioni stesso ha eseguito in Santa Maria dell'Orto varie pitture, ma non sa darci delle vicende della costruzione altro che questa notizia secondaria.

[4] È per me gradito dovere il ringraziare i reverendissimi mons. Pietro D'Amico e can Gioachino Ceccarelli che mi consentirono di esaminare l'importante Archivio, un tempo completo ed ordinato, e facilitarono le mie ricerche.

[5] Dal Libro degli Istromenti stipulati d.ª Confraternita in S.ª Maria dell'Orto, a pag. 89: In una convocazione plenaria della Confraternita, il 4 marzo 1566, i custodi, dopo aver esposto che i mezzi per la costruzione della nuova facciata non sono sufficienti, sono autorizzati a stabilire un censo su alcune case della proprietà.

[6] Ibid., 17 marzo 1566: Francesco di Girolamo de Rodaciis, scalpellino, promette al guardiano Girolamo Florello, di fare « le tre porte della ecclesia la grande fino a l'architrave de sopra cò tutti li ornamenti de l'architrave a basso secondo il disegno fatto insino al nicchio et le due porte piccole far secondo il disegno de travertini buoni et recipienti co le soglie da basso de la porta quali porte promette darle finite inanzi la settimana de l'oliva proxima ». Riceve per tale lavoro sc. 180.

[7] Ibid. 21 gennaio 1567: M. Jo. di Pietro Annone

Digitized by Google

stesso anno si cominciano liquidazioni con muratori e scalpellini per lavori fatti in detta facciata;[1] ed il 15 gennaio 1569 infine si addiviene ad un'operazione finanziaria con Bertoldo, o Bertollo, « carrozzario », che era stato fidejussore nel contratto con m.° Annone, per il pagamento indiretto della somma ancora rimasta a pagare per la fornitura dei travertini;[2] poichè evidentemente questa importante costruzione eseguita in questo rapido periodo finale aveva dissestato alquanto la Confraternita.

Ma tali documenti nulla ci dicono dell'autore. Si riferiscono tutti ad un disegno fornito



Fig. 1 — Jacopo Barozzi da Vignola; Facciata di Santa Maria dell'Orto in Roma (fot. Moscioni)

dai Guardiani, ma non accennano mai a chi l'abbia delineato; nè il nome risulta da altri dati locali.

---

di Como stipula coi custodi Girolamo Florello e Giacomo de Aulegio e con Pietro Novari camerario un contratto in cui promette « de finir la facciata de travertini della detta chiesa secondo il disegno monstrato et visto da esso, et dar detta facciata finita a Pasqua de risurrectione proxima »; si stabilisce il pagamento in sc. 250 di cui vengono fissate le rate; ed interviene come fideiussore M. Bertollo « carrozzarius ».

[1] Ibid. 2 gingno 1567: Tra i custodi ed i muratori Battista ed Angelo di Coldre della Mola in diocesi di Como si addiviene « ad calculum finale de omnibus laboreriis p. ipsum Baptistam fact. in porta ecclesia s.te Marie de horto, etc. » nella somma di 232 scudi.

Ibid. 13 luglio 1567: M. Rocco di Silvestro di Montefiascone fa quietanza di pagamento per « la scalpellinatura fatta nella fazza della chiesa de S.ta Maria de horto ».

[2] Ibid. 15 gennaio 1569: I custodi Jacopo della Molinara, Girolamo Visconti, Baptã de Danielibus e Pietro Biscia, camerlengo, confermano il debito con Bertoldo carrozzario in sc. 200 per tutti i travertini « pro fabrica costituenda s.te Marie », stabiliscono un pagamento rateale annuo e gravano di censo talune case della Confraternita.

Ibid. 11 marzo 1569: Detto m. « Bertolla de Marlo », milanese, rilascia quietanza di pagamento.

Digitized by Google

Invece le guide del Seicento,[1] e tutta la schiera degli autori che le seguono, affermano senza esitanza, ma, come troppo spesso avviene, senza alcuna serietà di attribuzioni. Per esse la facciata è opera di Martino Lunghi seniore; e gli autori ottocenteschi dicono anzi che una parte è stata terminata in un restauro del 1762, a cui si dovrebbe l'aggiunta delle piccole piramidi di travertino nel coronamento.[2]

L'attribuzione al Lunghi è, e lo si vedrà meglio accennando alle sue opere autentiche, un assurdo stilistico come lo era quella di Santo Spirito al Mascherino; chè Santa Maria dell'Orto è ancora opera prettamente, quasi scolasticamente, cinquecentista, lontanissima dall'arte del Lunghi, ed anteriore anche al tempo in cui essa si svolse.[3] Quanto alle piramidi vale la pena di soffermarsi un momento sul loro tipo che dà così speciale carattere alla facciata di Santa Maria dell'Orto.

Che appartengano alla prima costruzione, e non al Settecento, è evidente. Le stampe del Seicento[4] le riportano; e già nella pianta prospettica di Mario Cartaro, del 1575, ed in quella del Tempesta, del 1600, di Santa Maria dell'Orto (di cui dal Gianicolo, ove son prese le vedute, non può vedersi la facciata), il coronamento appare, visto posteriormente, con la serie delle cuspidi, sottili come aghi, schematicamente indicate. Anche più evidenti risultano nella veduta del Duperac del 1577, in cui la facciata stessa si vede di scorcio.

Era, del resto, questo delle guglie un elemento non raro nel Cinquecento; e la forma singolare con cui esse quasi sempre si trovano applicate, appoggiate cioè su quattro piccole sfere, fa supporre che l'ispirazione ne sia partita dal piccolo obelisco di Campidoglio, poi portato alla villa Mattei, che, appunto in quella forma, ci appare riprodotto nei disegni e nelle stampe del tempo. Così Raffaello ne fa motivo essenziale della tomba di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo;[5] Antonio da Sangallo il vecchio e Pierin del Vaga se ne valgono nei loro progetti per la facciata di San Lorenzo in Firenze, Baldassare Peruzzi in quelli degli archi per Carlo V,[6] Antonio da Sangallo il giovane nei disegni per Santa Maria di Loreto,[7] pei campanili di San Pietro, per San Giovanni de' Fiorentini in Roma;[8] e il Sansovino le adotta nel coronamento della Biblioteca di San Marco a Venezia, G. B. Fornovo (il coadiutore del Barozzi a Caprarola) all'Annunziata a Parma, il Pellegrini nei progetti pel duomo di Milano; ed, ancora in Roma, Giacomo del Duca in Santa Maria in Trivio (chiesa dei Crociferi) in Roma, Martino Lunghi il vecchio sul belvedere del palazzo Altemps e nel campanile di San Girolamo degli Schiavoni. Ed anche il Vignola le applica, in forma embrionale, sulla chiesa di Sant'Oreste, più complete nella fontana di villa Lante in Bagnaia.

Queste due ultime concordanze rendono quindi del pari giustificate due diverse ipotesi relative a questi pinacoli di Santa Maria dell'Orto: o che appartengano organicamente alla facciata vignolesca, o che appartengano ad una fase di completamento, intorno al 1575, di cui potrebbe anche essere autore Martino Lunghi. Più probabile forse la prima ipotesi, sia perchè costruttivamente essi sembrano ben legati alla ossatura della facciata, sia perchè rammentano, come concetto generale di coronamento, quello del progetto del Vignola per San Petronio in Bologna, che egli appunto immaginava sormontato da una serie di pinacoli «alla tedesca», come allora dicevasi; ed appare logico che l'artista nel primo grande

---

[1] La prima attribuzione al Lunghi è nell'Itinerario già citato: *Cose meravigliose di Roma*, Roma, 1643.

[2] Cfr. ARMELLINI, *Le chiese*, ecc., *op. cit.*, pag. 668. Anche il Milizia ed il Nibby ritengono le piramidi appartenenti al restauro e si scagliano contro questa aggiunta «ridicola».

[3] Vedi nella III parte di questo studio.

[4] DE RUBEIS, *op. cit.*, tav. 67 (con l'attribuzione a Martino Longo sen.); Anonimo del sec. XVII al Gabinetto nazionale delle Stampe (46 H. I.) a tav. 9.

[5] Anche qui da molti sono state credute aggiunta settecentesca, tanto che il Letarouilly le ha sdegnosamente soppresse nel rilievo della cappella Chigi; finchè la prova della loro autenticità raffaellesca non è stata portata dal GNOLI (*La sepoltura di Agostino Chigi* in *Arch. stor. dell'arte*, 1889, pag. 317).

[6] Cfr. EGGER, *op. cit.*

[7] Cfr. Dis. Uffizi, n. 154.

[8] Cfr. GEYMÜLLER, *Les projects*, ecc., tav. 42, figure 2 e 5.

Digitized by Google

prospetto di chiesa da lui elevato si sia riferito in parte al primo grande studio di composizione chiesastica da lui compiuto.

Riportate così le piccole piramidi alla concezione generale della facciata, occorre esaminare questa, tutta intera. In mancanza di qualunque documentazione epigrafica od archivistica, gli elementi stilistici possono solo permetterci induzioni circa l'autore dell'opera; e, come ho accennato, le induzioni giungono, mi sembra con grande attendibilità, al nome di Jacopo Barozzi da Vignola.

Anzitutto lo schema d'insieme: come sovrapposizione delle due zone, l'una di ordine ionico, l'altra di corinzio, sono disposizioni caratteristiche la mancanza di ogni zoccolo o stilobate, la gravezza della trabeazione del primo ordine, la piccola altezza ed il tipo leggero del secondo ordine, a paraste sottili, che comprendono complessivamente $^3/_4$ dell'altezza delle paraste nella zona inferiore e sono sormontate da una piccola cornice, non svolta in tutte le sue parti, ma architravata. Son questi caratteri comuni a gran parte delle fabbriche vignolesche, specialmente a quelle in cui l'artista ha potuto liberamente disporre delle proporzioni; così le chiese di Capranica e di Mazzano Romano, il portico dei Banchi in Bologna, il quale, anche se eseguito da Carlo da Limido, deriva certo dai concetti vignoleschi), la cappella di Sant'Andrea sulla via Flaminia in Roma, hanno l'ordine architettonico privo di zoccolo e con grande trabeazione di proporzioni analoghe all'ordine inferiore in Santa Maria dell'Orto; la villa di papa Giulio III, l'ingresso agli Orti Farnesiani, il cortile del palazzo Farnese in Piacenza (secondo la ricostruzione che ne dà il Willich),[1] il piccolo cortile della casa in piazza Navona[2] mostrano la sovrapposizione degli ordini con l'ordine superiore esageratamente leggero al confronto dell'inferiore. Ed in generale poi la cornice di coronamento, malgrado il rinforzo delle mensole, ha quasi sempre nelle fabbriche vignolesche il carattere di corrispondere all'ultimo ordine e non a tutta la facciata.

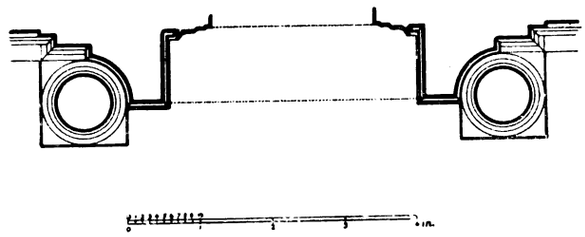


Fig. 2 — Pianta della porta principale in Santa Maria dell'Orto.

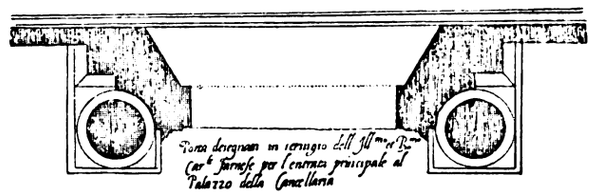


Fig. 3 — Pianta della porta progettata dal Vignola per la Cancelleria (dai «Cinque Ordini», tav. 33).

Così pure per la ripartizione del prospetto in senso verticale si ritrova il carattere dell'architetto, anche, e specialmente, nelle manchevolezze non lievi della composizione: come per il più vasto progetto della facciata del Gesù, le paraste della fronte si alternano con interspazi vari secondo un aggruppamento artificioso e senza un ritmo definito, e negli estremi hanno, come al Gesù e come alla cappella di Sant'Andrea, il rinforzo esagerato della disposizione binata.

Più che ogni altro elemento richiama il carattere del Vignola il grande motivo della porta centrale racchiusa entro un arco che vi forma una specie di protiro e questo fiancheggiato da due colonne appartenenti all'ordine principale della facciata che sorreggono la trabeazione in sporgenza. Il Vignola predilesse sempre il concetto del portale aggettante

---

[1] WILLICH, *op. cit.*, pag. 119.

[2] Il Willich (pag. 88) interpreta il disegno dato dal Letarouilly come appartenente ad una facciata di casa e dice questa abbattuta in recenti demolizioni. Trattasi invece di un piccolo cortile che ancora esiste nell'isolato tra la piazza Navona e la torre dei Sanguigni, ma che forse il taglio per lo sbocco di Via Zanardelli in piazza Navona distruggerà presto completamente.

Digitized by Google

in cui si accentua vigorosamente l'ordine architettonico della zona basamentale;[1] e lo applicò, ad esempio, embrionalmente nel progetto di San Petronio, completamente nella Villa Giulia, nell'ingresso agli Orti Farnesiani, nel prospetto (da lui ideato ed eseguito dopo la sua morte) di Sant'Anna dei Palafrenieri; predilesse altresì il motivo dell'arcata che nel mezzo del prospetto forma una specie di nicchia e che ritroviamo alla finestra centrale della villa di papa Giulio ed in quella del progetto per la facciata del palazzo di Piacenza.[2] Ambedue questi motivi s'innestano in Santa Maria dell'Orto ed, in forma completamente analoga, nel disegno per la facciata del Gesù.

Ma in Santa Maria dell'Orto non la sola disposizione d'insieme, ma altresì la singolarità della pianta di questo portale ci riportano sicuramente al Vignola. Basta confrontare il modo con cui le colonne laterali sono parzialmente inalveolate in una concavità a quarto di cerchio nella massa centrale sporgente, con la conformazione identica che ci presenta il disegno della porta per la Cancelleria che il Vignola stesso dà nei suoi « Cinque Ordini », per convincersi della paternità di questo particolare planimetrico che niun altro architetto del Cinquecento ha usato (Vedi fig. 2 e fig. 3).

I raffronti proseguono pei particolari dell'opera: per la linea semplice, ad arco di cerchio contornato da una fascia liscia, delle volute, che riproducono quelle della porta Faulle in Viterbo, dell'ingresso agli Orti Farnesiani, del prospetto pel Gesù; per il tipo e le proporzioni delle nicchie e dei riquadri sovrastanti e sottostanti, simili a quelli di Mazzano, di Capranica, del prospetto pel Gesù; per la forma dei capitelli jonici ed il profilo della trabeazione, uguali ai corrispondenti elementi in Caprarola; per la foggia infine delle due porte laterali che mostrano affinità specialissime con altre porte vignolesche, come quelle nella galleria interna del palazzo di Caprarola, quelle della cappella di Sant'Andrea sulla via Flaminia, del cortile nel palazzo di Firenze, nel portico di Campidoglio, nell'interno di Villa Giulia, nell'ingresso della chiesa dei Santi Lorenzo e Damaso alla Cancelleria: lo stesso carattere grave nella cornice e nel timpano, gli stessi elementi, quali la disposizione delle mensole, il soffitto del gocciolatoio. E tra questi elementi principalmente occorre richiamare l'attenzione sul tipo delle sagome, quali appaiono dal profilo delineato alla fig. 4: la sagoma della mostra che comincia con un listello largo e fortemente sporgente e prosegue con una robusta gola rovescia; quella della cimasa che ha immediatamente sotto al gocciolatoio una gola diritta; ed infine la singolarità del fregio, che è convesso, ma che è subito sormontato da un grande guscio, con la concavità del quale la sottocornice segue le volute delle due mensole laterali, sicchè le due curve formano, con una piccola interruzione, un profilo ad S. Ora specialmente quest'ultimo carattere è proprio del Vignola e di lui soltanto, e si ritrova costante in quasi tutte le porte e le finestre delle sue fabbriche. I raffronti più convincenti possono farsi con la porta dei SS. Lorenzo e Damaso, con la finestra al 1° piano della Villa Giulia (fig. 7), con quella della casetta in Piazza Navona (fig. 5), con le porte, tra loro analoghe, sotto al portico del 1° piano alla Cancelleria e sotto al portico al 1° piano nel palazzo Farnese (fig. 6), ambedue le quali son certo opera vignolesca, come confermano la foggia del coordinamento con la finestra-sovraporta e dell'innesto (simile agli esempi di Caprarola e della porta Faulle in Viterbo) dei gigli farnesiani con la cornice.

Contro l'attribuzione a cui i risultati di questa analisi comparata convergono starebbe — argomento passivo — il silenzio dei biografi, segnatamente del più autorevole tra essi, padre Ignazio Danti. Ma non così sicure e complete sono le sue indicazioni da escludere che null'altro vi sia al di fuori di esse, ed è difatti torto del biografo recente, il Willich, di averle quasi sempre accettate, senza esaminare parallelamente i monumenti; non lo sono per quel che il Danti afferma, quando attribuisce al Vignola opere come l'Oratorio di San Mar-

[1] Prototipo a questa disposizione può trovarsi nelle chiese veneziane del Quattrocento, ad es., in Santa Maria dei Miracoli.

[2] Cfr. GEYMÜLLER, *Un primo progetto del Vignola*, ecc., in *Memorie e studi intorno a Jacopo Barozzi*, Vignola, 1908, pag. 99.

Digitized by Google

cello in Roma ed il Gesù a Perugia che al più possono avere di lui qualche elemento secondario, o quando lo dice autore del monumento al cardinal Ranuccio Farnese, che il Willich stesso, sulla base di documenti, dà invece a Giacomo della Porta;[1] non lo sono per quel che il Danti tace, poichè ad esempio egli non menziona in alcun modo opere nel Viterbese, come la casa di Ercole Mariani in Caprarola, il palazzo Madruzzi in Soriano, il

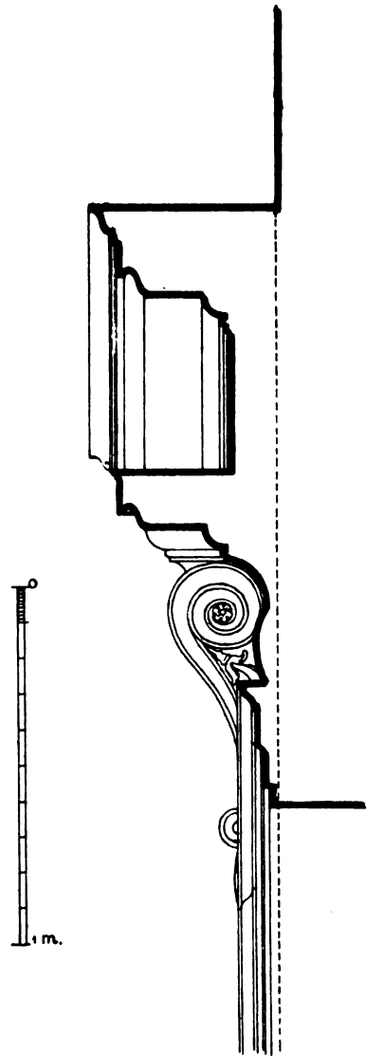


Fig. 4 — Profilo delle porte minori nella facciata di Santa Maria dell'Orto.

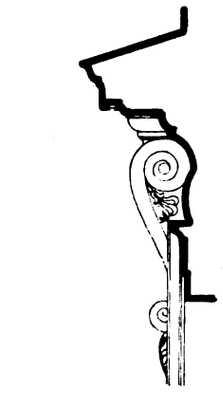


Fig. 5 — Jacopo Barozzi da Vignola: Finestra in una casa in piazza Navona.

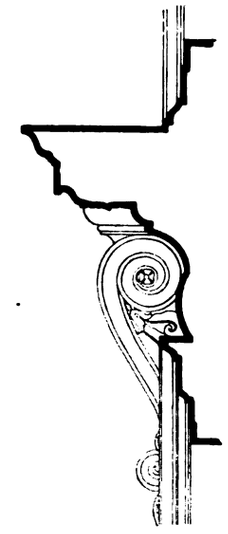


Fig. 6 — Jacopo Barozzi da Vignola: Profilo di una porta al 1° piano del palazzo Farnese.

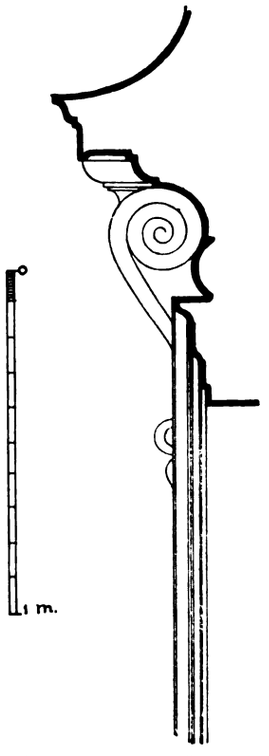


Fig. 7 — Jacopo Barozzi da Vignola: Profilo di una finestra al 1° piano della Villa di Giulio III.

chiostro secondo alla Madonna della Quercia presso Viterbo, che sicuramente (e conto dimostrarlo tra breve) a lui appartengono. Tra queste lacune può quindi bene esserci quella della chiesa del Trastevere romano, di cui certo l'artista, se ha dato i disegni d'insieme e di particolari, non deve aver assiduamente seguito (e lo mostrano i documenti) l'esecuzione.

In ogni modo nella facciata di Santa Maria dell'Orto due elementi sono estranei al tipo generale e debbono esser stati aggiunti dopo: la finestra superiore e l'orologio, i quali

[1] *Op. cit.*, pag. 91.

Digitized by Google

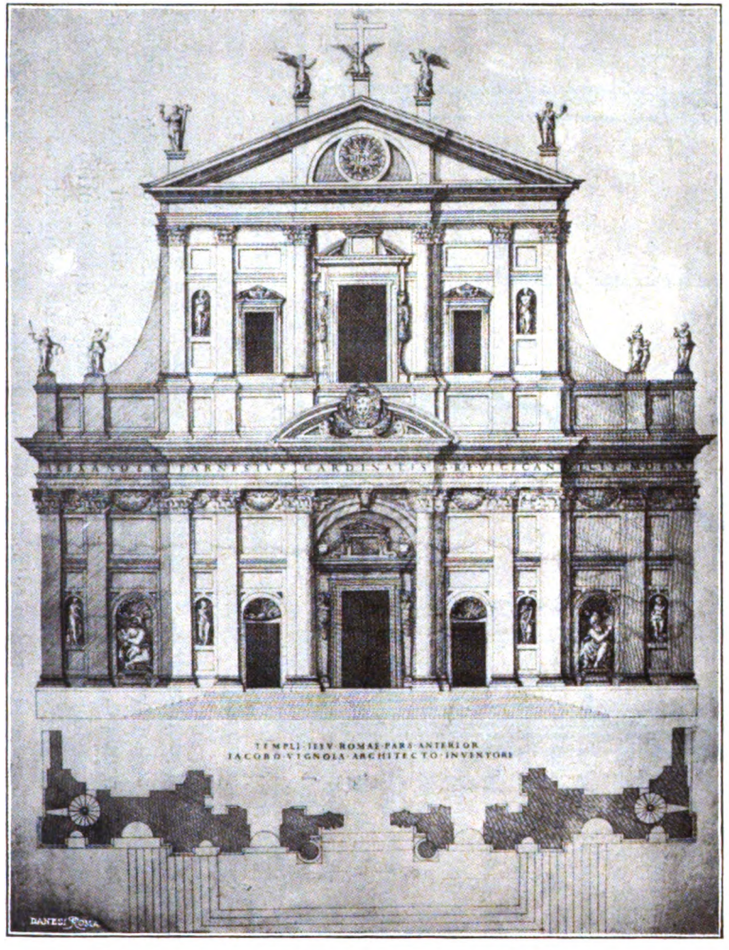


Fig. 8 — Jacopo Barozzi da Vignola: Progetto per la facciata del Gesù (dalla stampa del Cartaro).

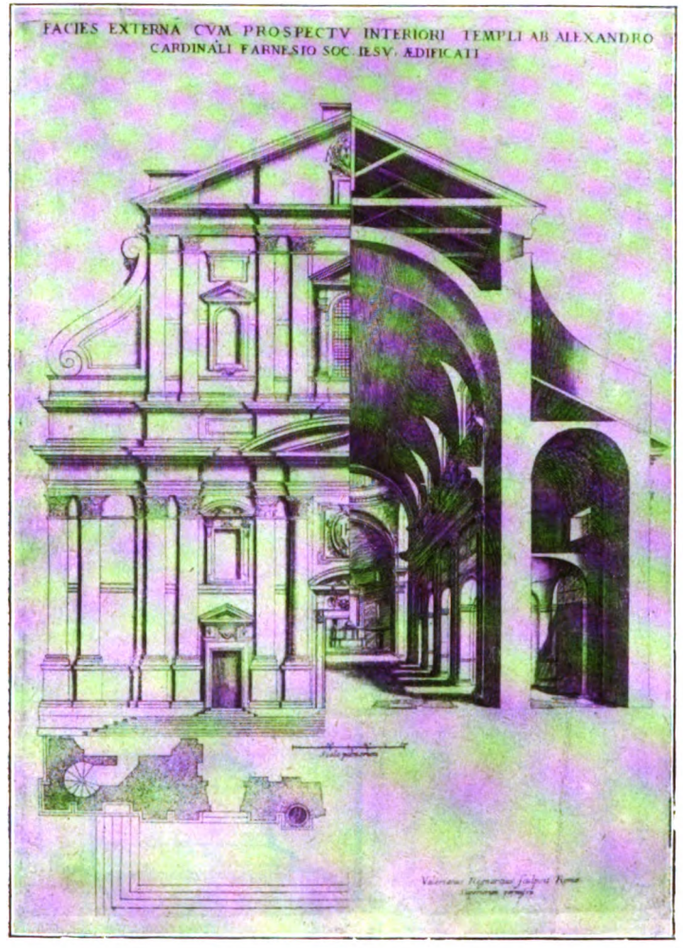


Fig. 9 — Giacomo della Porta: Facciata del Gesù e suo coordinamento con l'interno (da una stampa del Regnart).

Digitized by Google

al Vignola non appartengono certo; per quest'ultimo si potrebbe, per la concordanza col tipo di quelli della Trinità dei Monti, fissare la data ai primi del Seicento. Chi sa (per quanto nulla lo dimostri) che queste aggiunte non siano di Martino Lunghi? L'attribuzione delle guide e delle raccolte illustrative troverebbe così un qualche, benchè minimo, appiglio.

Non è privo d'interesse il notare i rapporti di questa importante opera vignolesca con l'arte di Sebastiano Serlio[1] e più ancora con i precetti teorici che quest'ultimo aveva dato, riassumendo e volgarizzando le norme vitruviane. Certo ai dati serliani si riporta la proporzione del secondo ordine architettonico rispetto al primo, per la quale le paraste superiori hanno precisamente $^3/_4$ di altezza delle inferiori, il rapporto di $^1/_4$ tra l'altezza della trabeazione e quella dell'ordine jonico, il tracciato ad arco di cerchio delle volute di raccordo tra le due zone della facciata.[2]

Probabilmente la data del disegno fatto dal Vignola per la facciata di Santa Maria dell'Orto è alquanto anteriore all'inizio della costruzione, avvenuto nel 1566, e può ritenersi degli anni 1564 o 65, cioè del tempo in cui egli, dopo il periodo di quasi cinque anni che passò tra Caprarola e Piacenza, tornò a Roma, succedendo a Michelangelo nella fabbrica di S. Pietro. In ogni modo l'opera appartiene al periodo intermedio vignolesco, al periodo di maturazione degli elementi della sua arte, che poi man mano, verso la fine della carriera, si liberano e si affermano sempre più securi. La porta progettata per la Cancelleria, in cui abbiamo visto analogie così decisive con l'ingresso di Santa Maria dell'Orto, è del 1558;[3] ma è notevole come essa non trovi posto nella prima edizione, del 1562, del « Libro dei Cinque Ordini », e vi compaia invece solo nella seconda, del 1570, dopo che della sua speciale conformazione architettonica l'artista aveva fatto l'esperimento nella chiesa di Santa Maria dell'Orto.

Nella evoluzione del tipo delle facciate di chiesa, questa, quasi contemporanea a Santa Caterina e pur da essa così diversa, porta i nuovi elementi del suo ritmo più complesso e dell'accentuazione notevole data al portale, che trae in sporgenza l'ordine inferiore del prospetto duplice. Nel disegno del Gesù, che ci è noto per la stampa del Cartaro del 1573, riprodotta alla fig. 8 l'architetto riprenderà poi il motivo in modo ben più ricco e più vasto, completandone il concetto, ma pur lasciandone permanere i difetti caratteristici dell'aggruppamento, a spazi non logicamente definiti, delle paraste; ed innestando il portale sporgente alla disposizione dell'aggetto generale di tutta la parte centrale della facciata, stabilirà in modo definitivo, nel 1570, la forma più completa del più normale tipo assunto poi dai prospetti di chiese romane.

(Continua)

GUSTAVO GIOVANNONI.

---

[1] Pei rapporti tra il Vignola ed il suo quasi conterraneo Serlio vedi quanto ne dice A. VENTURI nelle *Memorie e studi intorno a J. B.* cit., pag. 354; vedi anche GURLITT, *Gesch. d. Baroks*, ecc., *op. cit.*, cap. II e III.

[2] SERLIO, lib. IV, tav. 54. Vedi anche a tav. 27 una composizione analoga a quella del campanile di Santa Maria dell'Orto.

[3] Cfr. WILLICH, *op. cit.*, pag. 79.

Digitized by Google

LE PITTURE BENEDETTINE

DI SANTA MARIA DELLE GROTTE, PRESSO LE SORGENTI DEL VOLTURNO

I.

Le pitture medievali che si conservano in una piccola chiesa campestre detta di Santa Maria delle Grotte, presso le sorgenti del Volturno (comune di Rocchetta), non hanno conseguito finora tra gli studiosi dell'arte benedettina dell'età romanica la notorietà di cui sono meritevoli, e di cui godono altri avanzi consimili. Lo Schulz, il primo a dar notizia della chiesa ed a descriverla, agli affreschi accenna appena, e li attribuisce senza alcuna ragione al secolo XIV.[1] Nè più diffuso e preciso può dirsi su tal proposito il Bertaux. Egli, che ci offre un'esposizione così larga ed acuta dell'arte benedettina nel Mezzogiorno d'Italia, tocca dei dipinti della Madonna delle Grotte solo per incidente, e mostra — come diremo confutandolo — di non ritenerli di scuola benedettina.[2] Tali invece li crede giustamente il Toesca: il quale però, nell'illustrar di proposito le reliquie dell'arte monastica fiorita alle sorgenti del Volturno, mentre esamina molto accuratamente — e ben lo meritavano — così gli affreschi dell'oratorio d'Epifanio del nono secolo, come le miniature del *Chronicon Vulturnense* del decimosecondo, dei dipinti della chiesa delle Grotte discorre in maniera assai fugace e generica.[3] Ci è parso quindi opportuno rivolgere le nostre indagini a codesta chiesa e particolarmente ai suoi dipinti più antichi, che proveremo essere senza dubbio di scuola cassinese.

In realtà tali pitture presentano, tra le altre simili del basso Medio Evo ancora esistenti, un interesse particolare, appunto per la loro vicinanza a un prodotto artistico della scuola che fioriva alcuni secoli innanzi, ai tempi di Carlo Magno, prodotto artistico del quale poterono subire direttamente l'influsso. Esse si prestano dunque assai bene ad esser paragonate, non solo con opere della scuola benedettina del tempo, ma anche con quelle del periodo arcaico di essa. E se il primo raffronto ci proverà che i dipinti di cui ci occupiamo sono certamente di scuola cassinese, e ci mostrerà così in questi come in altri avanzi della medesima scuola ed epoca gli elementi caratteristici di tale arte, e quella perfezione tecnica che i monaci avevano appresa dai maestri bizantini fatti venire a Montecassino dall'abate Desiderio, il secondo raffronto ci rivelerà la differenza tra la vecchia e la nuova scuola, il progresso di questa rispetto a quella, e insieme il persistere in parte, anche nel basso Medio Evo, dell'antica tradizione pittorica benedettina.

II.

Osserviamo le diverse parti e i diversi avanzi artistici della Madonna delle Grotte, e determiniamo l'epoca a cui son da riferire, premettendo un rapido accenno sulle anteriori

---

[1] H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresda, 1860; II, 129. La descrizione dello Schulz contiene parecchie inesattezze.

[2] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, tome premier. Parigi, Fontemoing, 1904; pag. 292, *n.* 5, da confrontare con le pagg. 295 e 296.

[3] P. Toesca, *Reliquie d'arte della Badia di San Vincenzo al Volturno*, in *Bollettino dell'Istituto storico italiano*, n. 25, Roma, 1904; pagg. 68-69.

Digitized by Google

vicende attraversate dalle arti monastiche presso le sorgenti del Volturno. La storia artistica della badia volturnese, in relazione con le varie sorti di questa, è stata fatta egregiamente dal Toesca, il quale l'ha ricavata dalle scarse notizie contenute nel *Chronicon Vulturnense* intorno alle costruzioni monastiche, e insieme dall'esame delle poche reliquie d'arte che il tempo ci ha conservato.[1] Rimandando quindi a lui per informazioni più minute, ci limiteremo qui ad accennare i fatti più rilevanti di codesta storia.

La prima epoca di prosperità dei due monasteri cassinese e volturnese — tra cui corsero sempre relazioni di schietta fratellanza — cade ne' secoli ottavo e nono. Fondata sul principio del secolo ottavo da tre giovani beneventani, la badia benedettina di San Vincenzo al Volturno si popolò rapidamente di monaci, e per donazioni dei principi longobardi crebbe via via in potere, sino a estendere il suo dominio su gran parte della Marsica e del Sannio. Volgevano allora per codeste contrade tempi di pia e tranquilla operosità, rimpianti più tardi; scarsi vi apparivano i castelli, numerose le masserie e le chiese. Tra gli abati di quel tempo rifulge soprattutto il nome di Giosuè (793-818). Alla prosperità economica e civile s'accompagnò — così sul Volturno come a Montecassino — il primo fiorire dell'arte benedettina. Gli abati succedentisi nel governo della badia volturnese facevano a gara nell'ingrandir gli edifizi monastici e nel costruire sempre nuove chiese, le quali erano per solito decorate con pitture. Grandeggiava tra le altre la splendida basilica eretta da Giosuè e dedicata a san Pietro, entro la quale s'allineavano in due file trentadue colonne monolitiche, portate colà, insieme con altro materiale, fino da un tempio romano sorgente nei pressi di Capua. Di siffatte costruzioni, che occupavano i poggi sulla riva sinistra del fiume, si è conservata — unico, prezioso avanzo — la cripta dell'abate Epifanio (826-843), coperta internamente da affreschi del tempo; i quali, come diremo meglio tra poco, ci appariscono in relazione con la pittura ed il mosaico romano dell'ottavo e del nono secolo.

Quest'epoca di floridezza della badia di San Vincenzo fu bruscamente interrotta dall'incursione de' Saraceni, che nell'882 misero ogni cosa a sacco ed a fuoco, facendo un'orribile strage dei monaci, allora numerosissimi. I pochi superstiti si rifugiarono in Capua — dove subito dopo accorrevano per la stessa ragione anche i cassinesi —, e quivi fondarono un monastero. Ma passato circa un trentennio, alcuni di loro incominciarono via via a ritornare alle antiche sedi, e sottostando sempre all'abate di Capua, vissero poveramente sulle rovine de' vecchi edifizi durante il secolo decimo. Com'è naturale, le arti monastiche decaddero allora insieme col resto. Nel secolo decimoprimo s'avvicendano, per la badia del Volturno, tentativi di risurrezione e nuovi saccheggi. La vecchia basilica di Giosuè e le altre chiese risorgono per opera degli abati Giovanni e Ilario, ma a mezzo il secolo son di nuovo spogliate ed abbattute. Molti monaci fuggono presso i loro confratelli di Capua. Tuttavia i rimasti procurano ancora di risollevarsi, eleggono un proprio abate, Giovanni, e costruiscono nuovi edifizi, abbandonando forse allora le primiere dimore a sinistra del fiume, e trasferendosi di contro, sulla riva destra. Ma le costruzioni dell'abate Giovanni erano senza dubbio assai lontane dall'antico splendore della badia: pare inoltre che verso la fine del secolo esse subissero una nuova devastazione.

Un più notevole risorgimento del monastero del Volturno, un nuovo periodo di pace, di prosperità e di conseguente risveglio artistico si ebbe poco dopo, a cominciare dagli ultimi anni del secolo undecimo; e fu come un riflesso del magnifico rinascimento promosso poco innanzi a Montecassino dall'abate Desiderio. Sventuratamente della parte del *Chronicon Vulturnense* che riguarda quest'epoca non rimangono che pochi frammenti. Da uno di questi [2]

---

[1] TOESCA, *op. cit.* Per il periodo più antico dell'arte fiorita sul Volturno, cfr. anche BERTAUX, *op. cit.*, pagg. 89-111. Una storia degli edifizi volturnesi è tracciata sommariamente anche dal MARIGNAN nello scritto *Les fresques de l'église de San Angelo in Formis* (*sic*), Parigi, Champion; estratto dal *Moyen âge*, 2ª serie, tomo XIV (gennaio-giugno 1910); pagg. 68-75. Egli non sa del Toesca e crede di far cosa del tutto nuova.

[2] In MURATORI, *Rer. It. Script.*, I, II, 519.

Digitized by Google

— e insieme da un luogo del *Chronicon Monasterii Casinensis* [1] — apprendiamo che l'abate Gerardo, già monaco a Montecassino, incominciò la costruzione d'una nuova chiesa, che il suo successore Benedetto la compì e decorò, e che il papa Pasquale II, ritornando dal sinodo di Troia, venne con gran seguito a consacrarla (1115). Nello stesso tempo furono rifatti tutti gli altri edifizi monastici per opera dei due abati suddetti, e di un terzo il cui nome ci rimane sconosciuto. [2] A tali edifizi appartengono le rovine che oggi si osservano nel territorio di Castellone, sulla riva destra del fiume; tra le quali s'elevano tuttora, sul davanti, alcuni archi del portico. La chiesa con molteplici restauri e deformazioni posteriori rimane sempre in piedi, e si distinguono chiaramente in essa i pochi avanzi dell'epoca di cui discorriamo: l'absidiola di destra, due arcate ora incluse nei muri laterali, un rudere del campanile, un leone — di quelli che già sostenevano le colonne del protiro — trasportato lontano dal suo posto, un capitello figurato incastrato nel muro del vicino palazzo degli abati commendatari. Della suppellettile sacra rimane un magnifico intaglio — appartenente a uno stallo del coro —, ora conservato a Montecassino. Sappiamo dal luogo citato del *Chronicon Vulturnense* che la chiesa, di forma basilicale, aveva le pareti ornate di pitture, il pavimento a mosaico, l'altare marmoreo. E del carattere delle pitture possiamo formarci un'idea sia da quelle — posteriori, ma della medesima scuola — che si conservano poco lontano, e che noi appunto ci disponiamo ad esaminare, sia dalle miniature che adornano il codice già barberiniano ed ora vaticano del *Chronicon,* finito di scrivere, nella sua parte più antica, verso il 1130. [3]

L'operosità artistica dei monaci volturnesi non si esaurisce col secolo XII. Nella basilica alle parti suddette, schiettamente romaniche, se ne sovrappongono altre che in qualche particolare rivelano l'influenza del gotico, e sono quindi da ascrivere al secolo XIII: tali, ad esempio, l'abside maggiore e quella di sinistra, dove s'apre un finestra ogivale. Ma un più notevole avanzo di quest'epoca è appunto la nostra chiesa della Madonna delle Grotte. Essa sorge su un ripiano, lungo un pendio in parte roccioso, in parte coperto di terra e alberato, ai piedi del quale scorre un fiumicello, il Rivolo di Rocchetta, tributario del Volturno. L'edifizio, costruito con pietre riquadrate d'una specie porosa e friabile propria del luogo, consta di due piccole navate, di cui una soltanto comunica con l'esterno; ed apparisce formato dalla giusta posizione di tre parti, di cui le prime due, costituenti il corpo principale della chiesa, appartengono al secolo XIII, l'altra è molto posteriore.

Si vede che la parte costruita prima è la navata interna. Questa dai lati nord-ovest e nord-est s'appoggia alla roccia, dove da entrambi codesti lati sono scavati due vani, due specie di grotte, l'una delle quali è mezzo riempita. Le altre pareti son formate dal muro esterno di sud-est, in cui apparisce una finestra ogivale ora rimurata, e dal muro che divide le due navi, comunicanti per mezzo d'una piccola porta e d'un arco, che fu a sesto acuto — quale apparisce incastrato nella muratura — ed ora è ridotto più piccolo e rotondo. In questa parte più antica della nostra chiesetta si conservano le pitture benedettine, di cui discorreremo diffusamente tra poco.

L'altra parte dell'edifizio, che apparisce aggiunta alla precedente, è formata dalla nave esterna, dalla cappella che le fa abside e da un piccolo vano a sinistra di questa. Qui le finestre — due nel muro di sud-est, di cui la più grande rimurata, e due in quello di sud-ovest — sono strette ed alte, ad arco rotondo, perfettamente sagomate, d'una semplice eleganza; e fanno degno riscontro al portale, il quale è però magnificamente lavorato in pietra calcare. Questo (fig. 1) s'apre nel medesimo muro di sud-ovest o anteriore, verso l'angolo occidentale, ed è formato delle seguenti parti: un arco rotondo scolpito a foglie d'acanto spinoso, che poggia su due colonne poligonali con capitelli a « crochets »; due fasce, con decorazione pittorica nell'archivolto, terminate rispettivamente, lungo gli orli interni, da una scozia e da un

[1] In *Mon. Germ. Hist.; Script.*, VII, 788.

[2] Il citato frammento del *Chr. Vulturnense* s'interrompe proprio quando è sul punto di nominarlo.

[3] La serie dei papi premessa al *Chronicon* (Biblioteca vaticana, ms. barb. lat. 2724) è scritta sempre dalla medesima mano fino ad Onorio II (1124-1130).

Digitized by Google

toro con listelli (colonne e fasce sono sostenute da due zoccoli, ciascuno con una scozia tra due tori); un architrave semplice, sorretto da mensole; la lunetta, ornata da un dipinto rappresentante la Vergine col Bambino venerata da due angeli. La cappella in fondo alla nave ha la volta a crociera con costoloni, e gli archi acuti. La volta poggia su quattro colonne rotonde con capitelli goticizzanti, ed è costruita con la medesima perfezione delle finestre e del portale. Si conservano nella chiesa altri avanzi di scultura decorativa: nella navata esterna, un cespo lavorato a traforo che ornava il parapetto dell'ambone, e un leoncino di quelli che

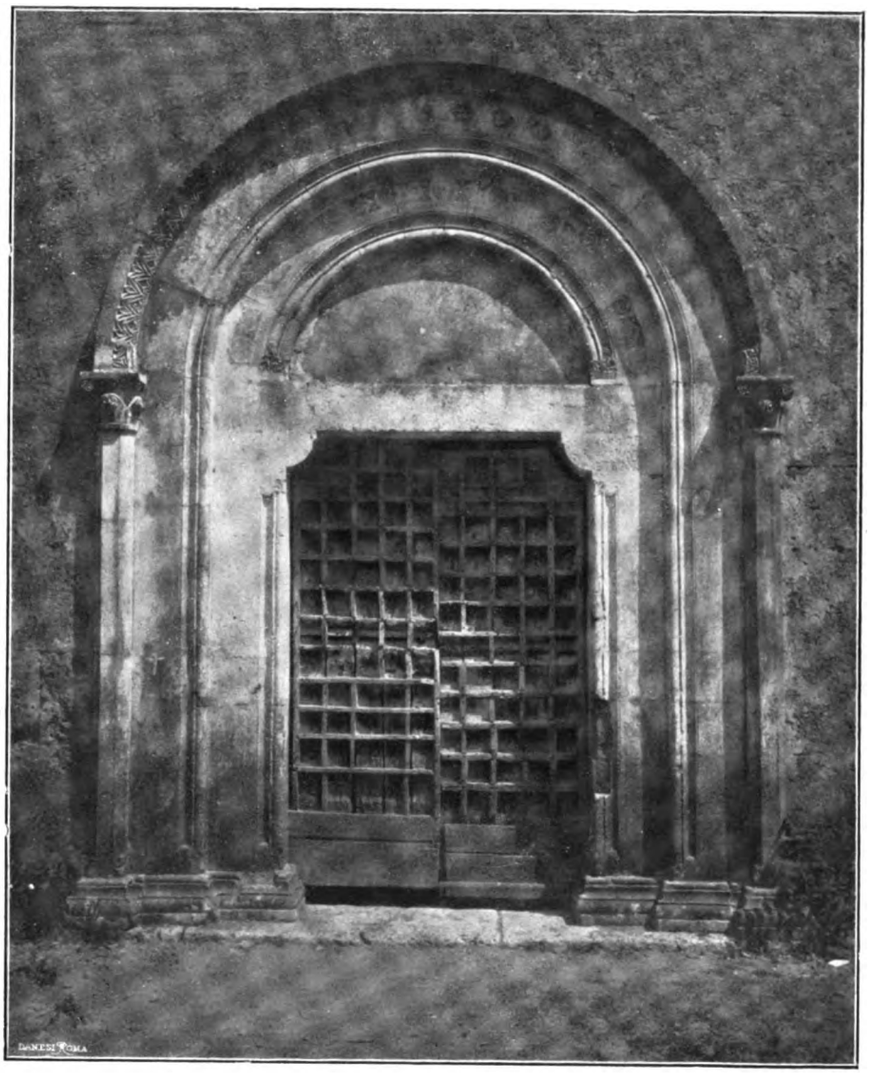


Fig. 1 — Madonna delle Grotte. Portale.

ne sostenevano le colonne; nella navata interna, una nicchia ogivale, con la soglia e un archetto ogivale sovrastante scolpiti, come alcune parti del portale, con scozia e toro; nel vano scavato nella roccia, una tomba con colonnine dai capitelli a « crochets », e con arco ogivale percorso da una scozia e da un toro, terminante quest'ultimo con un ornamento che si riscontra anche nel portale.

Adunque già nella muratura della navata interna ci appariscono archi acuti; nella navata esterna troviamo una volta a crociera, archi acuti e capitelli a « crochets », elementi questi ultimi che ricorrono in generale nelle opere di scultura decorativa della chiesa. Ora questi

Digitized by Google

motivi goticizzanti, di cui qualcuno incomincia ad apparire sporadicamente sin dal secolo XII, diventano frequenti tra noi soltanto nel successivo. D'altra parte le pitture di scuola bizantino-cassinese non possono essere posteriori al secolo XIII, e tra le opere di scultura vi sono avanzi d'un ambone simile ad altri ben noti dell'Abruzzo, dei quali i più recenti — come quello di Prata d'Ansidonia — appartengono alla metà del medesimo secolo XIII.[1] S'aggiunga che verso la fine di codesto secolo la badia di San Vincenzo, promotrice delle arti alle sorgenti del Volturno, era già in decadenza. Dati i termini suddetti, le due parti del nostro edifizio sono da ascrivere entrambe al Dugento, forse l'una, con le pitture cassinesi, al principio, e l'altra, con le opere di scultura decorativa, alla metà del secolo.

Mentre le pitture che si conservano nella parte più antica della nostra chiesa proseguono la tradizione di quell'arte, soprattutto pittorica, che era rifiorita a Montecassino e nella Terra di lavoro verso la fine del secolo XI, dietro l'esempio degli artisti bizantini fatti venire dall'abate Desiderio; le opere di scultura e il dipinto della lunetta del portale ci richiamano invece alla corrente artistica che si manifestò in Abruzzo tra i secoli XII e XIII, onde le chiese benedettine furono rinnovate, ed ornate soprattutto di sculture. La somiglianza degli avanzi scultorii su descritti con opere delle chiese abruzzesi è stata osservata dal Toesca: aggiungiamo che la Madonna ritratta nella lunetta ricorda perfettamente, nell'atteggiamento, quella d'un trittico scolpito e dipinto conservato nella collegiale di Alba Fucenzia,[2] risponde quindi a un tipo noto in Abruzzo.

La terza parte della nostra chiesa, assai posteriore alle precedenti, consiste in una cappella che fa seguito, da destra, a quella su descritta, e la imita grossamente nella struttura, essendo però di essa più piccola e bassa. La volta a crociera, appoggiata anche qui su quattro colonne dai capitelli goticizzanti, è di costruzione imperfetta e con archi disuguali. Nella parete di destra rimangono avanzi di pitture cinquecentesche di mano grossolana, e cioè un'*Adorazione dei Magi* e una *Sacra famiglia*. Questa parte dell'edifizio, che sporge dal muro di sud-ovest, e comprende anche un vano al di sopra della cappella, faceva probabilmente da torre campanaria. La data della sua costruzione è segnata all'esterno: 1513.[3]

In tempo più recente la chiesa delle Grotte dovè rimanere chiusa al culto, se un'iscrizione, scolpita su una delle mensole del portale, ci informa che essa fu rimbiancata e riconsacrata nel 1619. Codesta malaugurata imbiancatura ed altre successive copersero gli antichi dipinti, tornati poi in luce, assai danneggiati, col cader dell'intonaco.[4]

La parte cinquecentesca del nostro edifizio non ha naturalmente alcuna relazione con la badia volturnese. Questa, come si è detto, verso la fine del secolo XIII era già in decadenza: appresso, spopolatasi, rimase per lunghi anni affidata agli abati commendatari, fino a che, sul finir del secolo XVII, i miseri avanzi di essa passarono sotto il dominio di Montecassino.

III.

Non sarà inutile all'illustrazione de' nostri affreschi il riandare brevemente le sorti della pittura e miniatura benedettina nell'Italia meridionale: materia irta di molteplici questioni, fra mezzo alle quali ci occorre scegliere i fatti e le vedute più attendibili.[5]

---

[1] BERTAUX, *op. cit.*, pagg. 566-574.

[2] Riprodotto in BERTAUX, *op. cit.*, tavola XIII *bis*.

[3] Questa data, sfuggita al Toesca, fa cadere brutalmente una sua supposizione circa le pitture ora accennate, le quali egli trova somiglianti alle miniature francesi del secolo XIV, e crede che segnino « l'avvento nelle regioni volturnesi d'un'arte nuova, importata al tempo della prima dominazione angioina » (*op.* e *l. cit.*).

[4] I contadini che abitano presso la nostra chiesetta attestano che essa aveva una cripta, ora interrata, con pitture rappresentanti, dicono, « il sole e la luna ». Non vogliamo lavorar di fantasia; ma non possiamo far a meno di ricordare che il sole e la luna son ritratti anche nella cripta della Madonna delle Fratte in Ausonia.

[5] Ci atteniamo soprattutto al BERTAUX (*op. cit.*, pagg. 89-111 e 115-308), presso il quale possono ve-

Digitized by Google

Il primo fiorire dell'arte benedettina cade, come s'è detto, in quell'epoca di prosperità che i due monasteri cassinese e volturnese attraversarono ne' secoli ottavo e nono. L'unico saggio che possediamo della pittura d'allora sono gli affreschi del nono secolo della ricordata cripta dell'abate Epifanio, presso le sorgenti del Volturno. Di codesti affreschi è stata riconosciuta la parentela con la pittura ed il mosaico romano dell'ottavo e del nono secolo, dove i motivi indigeni s'alternano coi bizantini, ormai diffusi anche in occidente. Ond'è che la più antica pittura benedettina, frutto d'una scuola dipendente dalla romana, ci apparisce bensì impregnata di motivi orientali, ma non può dirsi in alcun modo schiettamente bizantina; e se cede all'arte di Costantinopoli in correttezza tecnica, mira più assai di quella, per quanto in maniera ancora grossolana, ad esprimere il movimento e l'affetto. Del resto anche il disegno e il colorito di questi vecchi dipinti, fatta ragione dei tempi, non possono dirsi mancanti di pregio. Della miniatura, che certo s'accompagnò sin d'allora con la pittura, nulla ci si è conservato.

Durante i secoli decimo e undecimo, nell'epoca che tenne dietro alla distruzione delle due badie di Montecassino e di San Vincenzo per opera dei Saraceni, i benedettini di Capua, di Benevento e poi anche di Montecassino seguitarono a coltivar la pittura e la miniatura. I saggi che ne possediamo — ad esempio i dipinti della Grotta dei Santi in Calvi Risorta, le miniature del *Commento di Paolo Diacono alla Regola di san Benedetto,* dell'*Enciclopedia di Rabano Mauro* e dei *Morali di san Gregorio*, manoscritti della Biblioteca di Montecassino, quelle delle *Leggi longobarde*, conservate a Cava dei Tirreni, del *Pontificale* della Casanatense e degli *Exultet* di Benevento, Capua e Gaeta — son opere d'artisti più o meno rozzi, e rappresentano in generale un regresso di fronte alle pitture dell'oratorio volturnese, pur proseguendo la medesima tradizione iconografica, che però s'arricchiva via via di nuovi elementi e diventava più varia e complessa. Forse sin dall'epoca di Carlo Magno correnti artistiche benedettine avevano attraversato le Alpi, portando in Francia e in Germania il genere di pittura e miniatura che si praticava in Italia. È da credere che sieno appunto un frutto di quest'arte, quale si svolse poi in paese tedesco, gli affreschi benedettini, dell'isola di Reichenau nel lago di Costanza. Frattanto delle correnti opposte scendevano dal nord, e specie nella miniatura, sovrapponevano al fondo romano-bizantino della nostra arte monastica elementi settentrionali. Così veniva a formarsi, tra i benedettini del Mezzogiorno d'Italia, una tradizione pittorica fatta di motivi latini, campani, bizantini e germanici.

Nella seconda metà del secolo decimoprimo incomincia, per la storia delle arti a Montecassino e ne' luoghi soggetti alla sua influenza, un nuovo periodo, che si protende fino a tutto il secolo decimoterzo. Come ci è attestato da Leone Ostiense e da altri scrittori cassinesi del tempo, l'abate Desiderio, nell'anno 1066, fece venire a Montecassino degli artisti bizantini, perchè decorassero con mosaici la nuova basilica; poco appresso commise a Costantinopoli magnifiche opere d'oreficeria. Volle inoltre che i monaci e i novizi fossero iniziati nelle tecniche più diverse; di maniera che tra i cassinesi si formò una scuola d'artisti di svariate attitudini. L'arte del mosaico geometrico ed a figura, l'arte del cesello e dello smalto, delle quali in Italia s'era smarrita la pratica, furono nuovamente introdotte dietro l'esempio e l'insegnamento dei suddetti artefici greci, e ad imitazione dei lavori inviati da Costantinopoli. La pittura e la miniatura, le quali avevano presso i benedettini una tradizione che risaliva a diversi secoli innanzi, subirono la benefica influenza della tecnica bizantina, serbando

---

dersi ampiamente discusse le questioni relative all'arte benedettina. È da consultare anche la *Storia dell'arte italiana* del VENTURI, vol. II, pagg. 259-262 e 371-373. Dai suddetti autori son citati gli altri scritti riguardanti l'argomento. Di recente il MARIGNAN, nella memoria menzionata di sopra, ha oppugnato fatti e date che alla storia dell'arte benedettina parevano stabilmente acquisiti. Ma in complesso le sue ragioni non ci hanno persuaso. Altre recenti pubblicazioni che si riferiscono all'arte cassinese sono: un articolo di P. FEDELE intorno all'*Exultet* di Velletri, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire,* novembre e decembre 1910, pagg. 314-320; P. PARENTE, *La Basilica di S. Angelo in Formis,* S. Maria C. V., Cavotta, 1912.

Digitized by Google

però in gran parte i soggetti e l'iconografia tradizionale. L'influsso della tradizione pittorica anteriore si manifestò anzi nello stesso mosaico a figura, nuovamente introdotto dai greci. Adunque il rinnovamento della pittura e della miniatura benedettina, frutto di codesto nuovo contatto con l'arte orientale — quale era rifiorita a Costantinopoli sin dalla fine del secolo nono sotto gl'imperatori Macedoni —, consistè nell'acquisto d'una maggiore abilità nel disegnare e nel colorire, mentre il programma generale nella decorazione delle chiese rimaneva immutato — e cioè più latino che bizantino —, e i soggetti e l'iconografia s'arricchivano bensì di nuovi elementi orientali, ma ne serbavano insieme altri già appartenenti alla tradizione pittorica benedettina, a volte anch'essi d'origine bizantina, a volte d'origine locale o latina o germanica.

Tra gli avanzi di pitture appartenenti a questo secondo periodo dell'arte benedettina ricorderemo: nella Campania, gli affreschi della chiesa del Crocifisso presso Cassino, di Santa Maria delle Fratte in Ausonia, dell'antica cattedrale di Foro Claudio presso il villaggio di Ventaroli (comune di Carinola), e infine quelli, più famosi, di Sant'Angelo in Formis presso Capua; nel Molise, i dipinti della Madonna delle Grotte, dei quali ci occupiamo; in Abruzzo, quelli di San Pietro *ad oratorium* presso Bussi, di Sant'Angelo a Pianella, e di San Giovanni in Venere alla foce del Sangro; a Roma infine una parte degli affreschi absidali di San Bastianello sul Palatino. I manoscritti che ci hanno serbato le miniature più pregevoli sono: una raccolta di omelie della biblioteca di Montecassino, un codice della Vaticana contenente le vite di San Benedetto e San Mauro, un breviario della biblioteca Mazarino a Parigi, i tre rotuli dell'*Exultet* della Vaticana, del Museo Britannico e della Barberiniana. Di minor perfezione tecnica, ma notevoli sempre per la storia dell'arte benedettina, sono le miniature del *Regesto* di Sant'Angelo in Formis, conservato a Montecassino, delle due cronache dei monasteri di San Vincenzo al Volturno e di Santa Sofia di Benevento, ora nella Vaticana, e infine di diversi altri rotuli dell'*Exultet*.

Se noi paragoniamo codeste opere con quelle dell'età precedente, possiamo riscontrarvi un disegno più corretto e un colorito più sobrio e naturale. Certo non tutto è di buona mano, ed accanto alla scienza bizantina continua ad apparire qua e là la barbarie tradizionale e locale, che pure mira talvolta — come s'è detto avanti — a una certa rude espressione del sentimento. Quando quest'ultima tendenza, tutta occidentale, s'unisce alla conoscenza ed all'uso della tecnica bizantina, allora nascono le opere più eccellenti della scuola pittorica cassinese, quali gli affreschi della navata centrale di Sant'Angelo in Formis e le miniature della *Vita sancti Benedicti* della Vaticana.

L'influenza della scuola di Montecassino s'affievolisce verso la fine del secolo XIII, mentre nuove correnti artistiche sopravvengono d'oltralpe. Di lì a poco s'afferma e prevale, anche nel Mezzogiorno d'Italia, la grande pittura giottesca.

IV.

Gli affreschi della Madonna delle Grotte di cui vogliamo occuparci s'osservano, come ho detto, nella parte più antica della chiesetta, e cioè nella navata interna e al di fuori del muro che separa questa dall'esterna. Il loro stato di conservazione è in generale poco buono. Nella navata interna i soli che appariscano abbastanza chiaramente, sebbene distrutti in parte, son quelli della parete del muro di divisione suddetto. Di quelli della parete di contro — formata dalla roccia — e della parete posteriore della nave, non rimangono che scarsissime tracce appena visibili. Quelli che adornano la faccia esterna del muro di divisione — e che rimangono quindi nella prima navata — si conservano un po' meglio degli altri, ma sono deturpati da scalpellature, fattevi a sostegno dell'intonaco onde furono già ricoperti. Incominciamo da quest'ultimi, che si presentano subito di faccia a chi entri nella chiesa.

Digitized by Google

Son figure di santi entro riquadri accostati l'uno all'altro, e formati da duplici strisce generalmente rosse e gialle. Non sempre essi manifestano l'esser loro con particolari caratteristici, mentre le iscrizioni, che apparivano in linee verticali allato di ciascuno, sono scomparse quasi del tutto. A sinistra in alto è una santa che regge con la destra uno scettro, disposto obliquamente, ed appoggia su questo l'altra mano, con la quale sostiene in pari tempo una corona. La sua tunica è verde e il manto rosso; e sul capo s'intravvede un diadema. Al di



Fig. 2 — Madonna delle Grotte. Affreschi benedettini
Una santa con un fanciullo.

sotto osserviamo un'altra santa, la cui testa è scomparsa (fig. 2): vestita d'un abito rosso ornato da strisce auree, essa regge lo scettro con la destra. Ha davanti a sè un fanciullo, a cui pone la sinistra sul capo, quasi tirandolo in alto. Questi parimente è vestito di rosso con strisce gialle a disegno, e un velo gli scende giù dalle spalle e gli copre la mano sinistra, che regge una corona. Il suo viso è mal disegnato, a contorni irregolari, laddove i visi delle altre figure sono generalmente ovali; vi appariscono, come di solito, chiazze oscure sulle gote e un segno all'attaccatura del collo.

Digitized by Google

Alle figure predette fa seguito un santo gigantesco col Bambino sulla spalla destra: san Cristoforo. Esso è pari in altezza alle due file sovrapposte di santi che gli stanno ai lati, e dà subito nell'occhio, di mezzo agli altri, sia per le sue dimensioni colossali, sia per il colore acceso del suo vestiario. Ha il viso ovale tendente al rotondo, con barba a punta appena visibile, e col solito segno all'attaccatura del collo: apre la destra avanti al petto volgendo la palma verso lo spettatore, e con la sinistra regge uno scettro. La sua tunica (fig. 3), d'una stoffa a disegno color rosso mattone, è orlata da larghe strisce gialle, divise in riquadri che o sono finamente disegnati in rosso e bianco, o s'immaginano coperti di gemme. D'un rosso più oscuro è il manto, i cui capi son fermati da una specie di borchia sul petto del santo, verso la spalla destra.

Dopo san Cristoforo si susseguono altri santi in due file, l'una sull'altra, di cui la inferiore è interrotta dalla porta che mette in comunicazione i due vani della chiesa. Incominciando dall'alto e procedendo da sinistra verso destra, osserviamo innanzi tutto una santa dal viso assai ben conservato, d'un ovale perfetto, con occhi, naso e bocca squisitamente disegnati alla maniera bizantina, con chiazze rotonde sulle gote e segno all'attaccatura del collo. Essa apre la destra avanti al petto con la palma verso lo spettatore. La sua tunica è verde, raggirata ai ginocchi, e nel manto s'alternano il paonazzo e il turchino. Segue un santo monaco con barba e cappuccio, certamente san Benedetto — come è attestato anche dalle poche lettere leggibili dell'iscrizione che gli sta accanto —, il quale regge un libro con la sinistra, e con la destra benedice alla latina. Ha la tunica rossa e lo scapolare oscuro, che cade a mantellina sulle spalle e scende in avanti. Nella tunica si possono osservare le pieghe caratteristiche bizantine, il cui lembo inferiore dapprima si torce, ad angoli smussati, fino quasi a chiudersi, poi s'apre in due linee divergenti. Ed ecco subito dopo un santo che ci rivela chiaramente l'esser suo: san Giovanni Battista, vestito con pelle di cammello, il cui pelame è rappresentato da linee verdi ondeggianti su fondo bianco. Apre la destra innanzi al petto con la palma verso lo spettatore, e con la sinistra regge una croce; mostra i piedi nudi. Seguono altre figure assai danneggiate. Nella prima di esse, dalla tunica rossa, si distingue la mano destra aperta al solito verso lo spettatore, e la sinistra in atto di sorreggere un libro.

Passando alla fila inferiore e rifacendoci da sinistra, osserviamo una santa dal viso ovale assai ben disegnato, con chiazze rotonde sulle gote, la quale apre la destra innanzi al petto volgendo la palma allo spettatore, e con l'altra mano sostiene una corona posta sul manto. Ha la tunica verde raggirata ai ginocchi e ornata da strisce auree e gemmate, il manto rosso disegnato a cerchietti bianchi, che cade formando le pieghe caratteristiche descritte avanti, e sulla testa un diadema, consistente in due fasce unite ad angolo ottuso in cima della fronte con una specie di borchia. Segue un'altra santa, che benedice con la sinistra, ed ha il capo coperto da un diadema a cono tronco. Viene quindi la porta; e sull'archetto di questa s'osservano dei fregi, tra cui ricordiamo un'imitazione dell'*opus tassellatum* e, verso sinistra, un uomo a sedere mal disegnato, in piccole proporzioni. A destra della porta ci apparisce, distrutta in parte, una figura maschile dalla barba a liste attorcigliate, che regge un filatterio con avanzi d'un'iscrizione ormai illeggibile. A questa tien dietro un'ultima figura anche essa assai danneggiata, di cui si distingue la mano sporgente, con la palma volta in fuori, e la tunica verde, disegnata a cerchietti bianchi e con strisce auree e gemmate.

Nel passare dalla prima alla seconda navata, soffermiamoci un poco nel vano della porta di comunicazione, ed osserviamo sugli stipiti di questa due piccole figure, le quali hanno sul capo diademi delle forme su descritte. Quello della figura di destra è a cono tronco, e quello della figura di sinistra è formato da due strisce unite ad angolo sulla fronte. Sempre nel vano della porta osserviamo ancora, a sinistra, un Redentore barbato, dal nimbo crocifero e dal vestito color rosso mattone, il quale benedice con la destra e con l'altra mano sorregge un libro aperto. Di contro è un'altra figura assai danneggiata. Tutti i santi descritti finora hanno i visi color mattone chiaro, con qualche lievissima traccia di verde, i capelli e le barbe color mattone oscuro.

Digitized by Google

Se entriamo ora nella seconda navata, e volgiamo la faccia verso la parete interna del muro che ci ha serbato, all'esterno, i dipinti già descritti, ci appariscono a sinistra della porta tre belle immagini (fig. 4), due barbate ed una imberbe, delle quali si conserva la testa e parte del corpo. A differenza di quel che abbiamo notato nelle figure precedenti, qui nei capelli e nelle barbe — rappresentati con linee ondeggianti — si confondono il rosso ed il verde, ed i visi sono verdastri, accentuati in rosso sulle gote. I vestiari, molto semplici, consistono

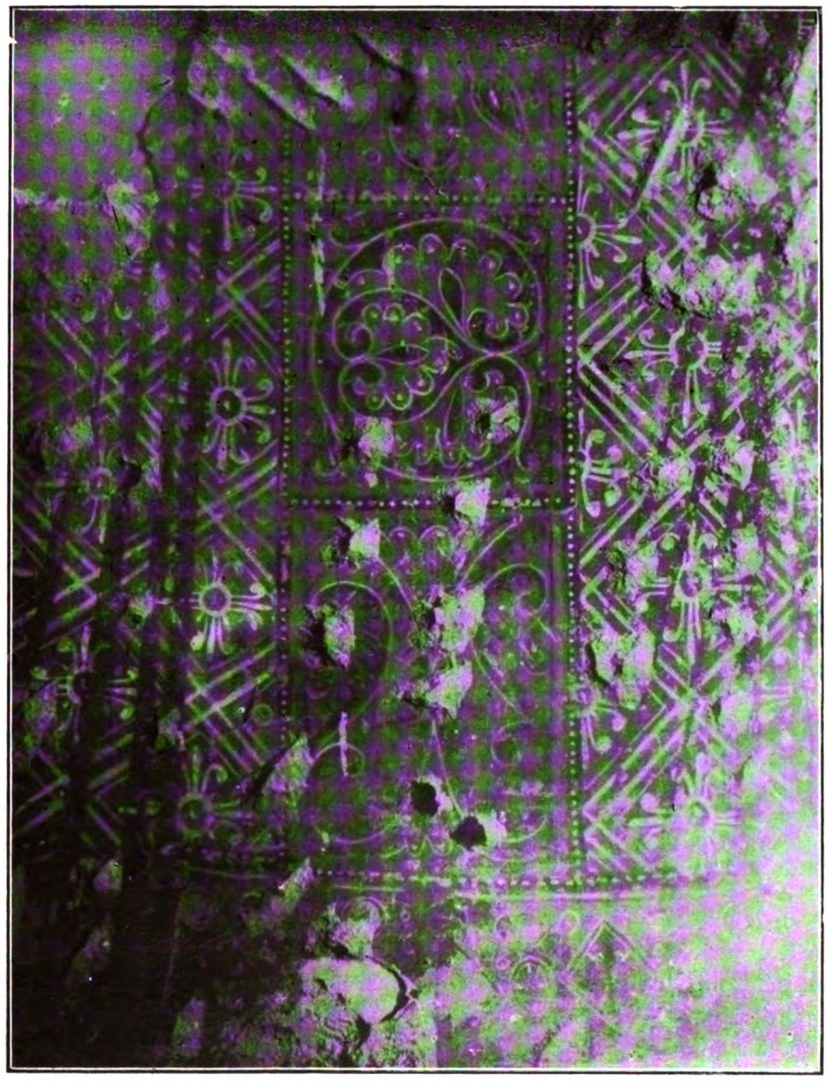


Fig. 3 — Madonna delle Grotte. Affreschi benedettini
Particolare del vestiario di San Cristoforo.

in tuniche rosse e manti verdi. A codeste tre immagini fanno seguito, nella stessa parete una quarta assai danneggiata, e poi nella parete contigua — la posteriore della nave — altre somiglianti, anch'esse in pessimo stato di conservazione. Dal confronto con altri dipinti cassinesi è evidente che le suddette figure, dalle aureole alternatamente gialle e rosse, rappresentano gli Apostoli. Al di sopra dei primi di essi — sempre quindi nel muro che divide le due navi — è una scena in gran parte scomparsa. Si distingue una figura prostrata, in atto d'offrire, e un'altra che protende le mani, come accogliendo l'offerta.

Digitized by Google

A destra della porta, in alto, rimane qualche cosa d'un'*Adorazione dei Magi*, in cui la Vergine — della quale si conserva soltanto la parte inferiore — siede in trono su un cuscino orientale, mentre avanti a lei l'uno dei Magi è in ginocchio, e il secondo e il terzo — mancanti del capo — sono in piedi, tutti in atto di porgere urne con doni. Essi non hanno le *anassiridi* o brache persiane, secondo l'uso della pittura bizantina, ma tuniche lunghe, come le altre figure su descritte. Si vede bene il trono su cui siede la Vergine, e il tappeto e il cuscino che lo coprono. Dietro ad esso apparisce l'avanzo d'un'altra figura quasi distrutta, cioè un lembo di vestiario che cade alla maniera bizantina. Segue un'ultima figura, scomparsa nella metà superiore. La Vergine — per quel poco che se ne vede — appare vestita da regina. Le altre figure hanno abiti semplici: tuniche verdi e manti rossi o viceversa.

Nella parete di fondo, al di sopra degli apostoli, ed in quella di sinistra, formata dalla roccia, sono tracce appena visibili di altre pitture.

In complesso notiamo che i vestiari ora sono semplici, ora invece principeschi. In quest'ultimo caso, sotto il manto, fermato al petto da una specie di borchia, apparisce una tunica che sul davanti, in basso ed alle maniche, ampie e ricadenti, s'immagina orlata da strisce auree, coperte di fregi e di gemme. Dalle maniche ampie ne spuntano altre strette, appartenenti ad una tunica inferiore. Il colore prevalente nelle vesti è il rosso mattone, accanto al quale appariscono il verde, il blu e il paonazzo. Le aureole sono gialle o rosse. I fondi son formati da due larghe strisce, l'inferiore gialla, la superiore verde e raramente azzurra. L'atteggiamento delle figure è ieratico: le mani ora benedicono, ora volgono la palma allo spettatore, ora porgono o ricevono offerte, ora sorreggono scettri, corone, libri, filatterii. Della maniera di colorire i visi s'è detto. Il disegno non è sempre ugualmente corretto: a figure tracciate finamente se ne alterna qualcuna di fattura meno accurata.

V.

Nei dipinti ora descritti non è certo il caso di ricercare l'impronta d'un artista originale; nè vi apparisce, come in altre pitture e miniature benedettine, il tentativo, sia pure maldestro, per esprimere il sentimento. Ciò che qui può destare la nostra ammirazione è la perfezione tecnica della più parte delle figure, il disegno per solito corretto e fine, la morbidezza e la magnificenza delle vesti, spesso ornate da bellissimi fregi, che rivelano la mano avveduta del miniatore. S'intende del resto che intorno alle opere d'arte di quest'epoca non è possibile, generalmente, che uno studio di scuole, di consuetudini tecniche e d'influssi, non potendosi ancora parlare di genialità ed ispirazione artistica.

L'esame delle nostre pitture ci attesta chiaramente che esse appartengono a quella scuola benedettina che, ravvivata a Montecassino sul finir del secolo XI per opera de' greci chiamati da Desiderio, si esplicò nella Campania e nell'Abruzzo, esercitando la sua influenza anche nel Lazio. I soggetti, i particolari iconografici, la maniera di disegnare e colorire ci richiamano alla pittura ed alla miniatura di codesta scuola, come ora mostreremo particolarmente. Le somiglianze che verremo dàpprima osservando si riferiranno sempre all'arte benedettina del periodo più recente. E soprattutto interessante sarà il confronto de' nostri dipinti con le miniature del *Chronicon Vulturnense* (Biblioteca Vaticana, ms. barb. lat. 2724), appartenenti al primo trentennio del secolo XII, ed opera di monaci predecessori di quelli che dipinsero nella chiesa delle Grotte.

I santi di questa chiesa che possiamo riconoscere, san Benedetto, san Giovan Battista, il Redentore, gli Apostoli, ci appariscono di frequente nella pittura benedettina; e lo stesso può dirsi della scena dell'adorazione de' Magi, e di quella dei due personaggi, l'uno offerente e l'altro accettante. San Benedetto doveva senza dubbio esser ritratto assai spesso dai monaci pittori: possiamo osservarlo tuttora — oltre che in moltissime miniature — nelle chiese di San Bastianello sul Palatino a Roma e del Crocifisso in Cassino. San Giovan Battista era tra

Digitized by Google

i santi rappresentati nell'abside della basilica di Montecassino. Frequente era la figura del Redentore, sia nella miniatura, sia nella pittura. Ricordiamo, ad esempio, quello (ms. cit., pag. 9 *v.*) del *Chronicon Vulturnense* e quello dell'abside di Sant'Angelo in Formis. I dodici Apostoli s'osservano nel *Giudizio universale* di Sant'Angelo in Formis, in quello di Sant'Angelo a Pianella, e nell'affresco absidale di Santa Maria in Foro Claudio. L'adorazione dei Magi è ritratta nella raccolta d'omelie della biblioteca di Montecassino (ms. HH 99, pag. 154). Molto spesso anche ci appariscono scene di donazione così nella miniatura (citiamo ad esempio tutta una serie di tali scene, contenuta nel *Chronicon Vulturnense*), come nella pittura (ad esempio,



Fig. 4 — Madonna delle Grotte. Affreschi benedettini. Apostoli.

nella cripta di Santa Maria delle Fratte, la figura d'un sacerdote che offre il modello della chiesa a un santo). Intorno alla rappresentazione di san Cristoforo, discorreremo appresso.

L'atteggiamento delle figure, nella chiesa delle Grotte, è quello che vediamo costantemente ne' santi della pittura e miniatura bizantino-cassinese. Ad esempio, l'aprirsi della mano avanti al petto o allato della figura con la palma verso lo spettatore, è un particolare che abbiamo osservato ne' nostri affreschi, e che ci apparisce pure sia nella cattedrale di Foro Claudio — precisamente nella Vergine ed in molti degli Apostoli dell'abside e nella Vergine dell'absidiola di sinistra —, sia in Sant'Angelo in Formis — cioè in diversi personaggi delle scene evangeliche, ed in alcuni degli Apostoli e degli *eletti* del *Giudizio universale* —, sia nella figura di Santa Scolastica della chiesa del Crocifisso in Cassino, sia nelle miniature del *Chronicon,* specie in quelle che illustrano la storia dei tre fratelli fondatori della badia (ms cit. pagg. 32-40). Le nostre figure sorreggono talvolta, come s'è notato, scettri, corone, libri, filatterii; ed anche in questo esse ricordano altri dipinti della scuola benedettina. Ad esempio, regge uno scettro con la destra la citata figura di santa Scolastica della chiesa del Crocifisso in Cassino; reggono scettri e libri molte figure del *Chronicon Vulturnense*, e così pure due

Digitized by Google

santi della cattedrale di Foro Claudio — sulla parete sinistra della navata centrale —, collocati per giunta entro riquadri simili a quelli delle nostre pitture; sostengono filatterii i profeti ritratti al di sopra delle colonne nella nave di Sant'Angelo in Formis. Una corona sorretta con la sinistra coperta dal manto appariva nella figura di sant'Agata, del mosaico benedettino che ornava l'abside della cattedrale di Capua;[1] e il medesimo particolare può osservarsi tuttora in quattro sante appartenenti alla zona inferiore dell'affresco absidale di San Bastianello sul Palatino, zona nella quale appunto il Bertaux vede giustamente la mano dei monaci cassinesi.[2] Negli affreschi della Madonna delle Grotte i santi reggono gli scettri ora con la destra ed ora con la sinistra; ebbene, la medesima varietà si riscontra nelle miniature del *Chronicon*, dove, per esempio, lo scettro è sostenuto con la destra nella scena a pag. 68 *v.*, e con la sinistra invece nelle figure a pagg. 180, 264 *v.*, 283.

La scena frammentaria, su descritta, dell'*Adorazione dei Magi* — de' quali uno è in ginocchio avanti alla Vergine, e gli altri due sono in piedi dietro al primo, tutti in atto di porgere urne — arieggia, nella composizione, quella del *Chronicon* (ms. cit., pag. 10) rappresentante il monaco Giovanni in ginocchio che offre l'opera a san Vincenzo, mentre dietro a lui è un'altra figura in piedi, forse il miniatore, che anche presenta un libro. E maggiore è la somiglianza per il fatto che nella scena suddetta i Magi, come s'è osservato, in luogo delle anassiridi portano tuniche lunghe, simili appunto a quelle dei monaci offerenti. Nell'altro frammento pittorico, che rimane al di sopra degli Apostoli, le braccia delle due figure, protese le une verso le altre in atto rispettivamente di porgere e di ricevere un'offerta, ricordano l'atteggiamento del sacerdote e del santo nella scena di donazione, già citata, della cripta della Madonna delle Fratte,[3] atteggiamento che ricorre anche spesso in scene somiglianti ritratte nei codici miniati. Infine il Redentore da noi descritto, che benedice con la destra, e distende il braccio sinistro reggendo per di sotto un libro aperto, somiglia un san Matteo in mosaico, che adorna la lunetta interiore del portale del duomo di Salerno, opera quasi certamente benedettina.[4]

I riscontri fatti rispetto agli atteggiamenti delle figure si possono ripetere per i vestiari. Nella chiesa delle Grotte questi ci sono apparsi talvolta semplici, come negli Apostoli, talvolta invece principeschi, come in molti santi della navata esterna. Ora, la coesistenza di codeste due specie di vesti è normale così nella pittura bizantina e bizantineggiante in generale, come particolarmente in quella benedettina. Nell'abside della cattedrale di Foro Claudio, ad esempio, gli Apostoli portano la tunica e il manto all'antica, senza ornamenti; invece la Vergine e gli angeli son vestiti degli abiti della corte imperiale di Bisanzio. E siffatto vestiario principesco, quale apparisce più volte nella chiesa delle Grotte ed è stato da noi avanti descritto, pur appartenendo alla pittura bizantineggiante in genere, risponde però a un tipo speciale adottato e riprodotto costantemente dall'arte benedettina, ed attribuito, con lievi variazioni, alla Vergine, agli angeli, ai santi, ai grandi dignitari civili ed ecclesiastici e in generale agl'illustri personaggi. Restringendoci sempre ai dipinti ed alle miniature posteriori alla venuta a Montecassino degli artisti di Costantinopoli, noi possiamo ricordare, ad esempio di codesto tipo di vestiario, moltissime figure: in Sant'Angelo in Formis, l'angelo e la Vergine del *narthex*, gli angeli dell'abside e diverse figure femminili tra i personaggi del *Giudizio universale*; nella cattedrale di Foro Claudio, gli angeli e la Vergine dell'abside;[5] nella cripta di Santa Maria delle Fratte, l'immagine di santa Barbara ritratta nell'absidiola di sinistra; nel famoso codice vaticano latino 1202, contenente la narrazione delle leggende di san Benedetto e di san Mauro, la figura di Desiderio che offre libri ed edifizi a San Benedetto (pag. 1), un angelo che apparisce in sogno a due monaci e Gregorio Magno che consegna al diacono Pietro il suo libro

[1] Il disegno di questo mosaico, pubblicato dal Ciampini, è riprodotto in BERTAUX, *op. cit.*, pag. 187.

[2] Ivi, pagg. 300-301. Il disegno è a pag. 189.

[3] Riprodotta in BERTAUX, pag. 270.

[4] Riprodotto in BERTAUX, pag. 191.

[5] Riproduzioni di tali figure sono in BERTAUX, pagine 251, 253, 265, e tav. XIII.

Digitized by Google

intorno alla vita di San Benedetto (pag. 80); in tre rotuli dell'*Exultet* affini tra loro e provenienti da Montecassino (Bibl. Vaticana, ms. lat. 4784; Museo Britannico, add. ms. 30337; Bibl. Barberini, fondo Santorio, n. 10), gli angeli in assemblea, e nel terzo di essi anche le figure del papa e dell'imperatore:[1] enumerazione che sarebbe facile proseguire ancora, se mettesse conto. Ci preme piuttosto di rilevare che anche tra le miniature del *Chronicon Vultuanense* apparisce codesto vestiario principesco, ad esempio, nella figura di san Vincenzo, al quale il monaco Giovanni presenta l'opera sua (ms. cit., l. cit.). L'abito del santo, d'una stoffa a disegno turchina e viola, con maniche che finiscono larghe e ricadenti, con orlatura di strisce disegnate in giallo e rosso, ricorda perfettamente il vestiario di diverse figure della chiesa delle Grotte; dove anzi ricorrono proprio i suddetti colori nelle strisce che ornano l'abito di san Cristoforo, dipinte di giallo e rosso, e nel manto della santa a destra di esso (fila superiore), nel quale si confondono il turchino e il viola.

Ma infine nel vestiario delle nostre figure possiamo osservare due particolari, i quali ci offrono una così precisa somiglianza con altri di opere certamente cassinesi, da toglierci anche il minimo dubbio intorno alla scuola cui appartengano i dipinti delle Grotte. Il disegno del manto della prima figura e della tunica dell'ultima, nella fila inferiore a destra di san Cristoforo, è precisamente quello della tunica della su ricordata immagine di sant'Agata, appartenente al mosaico benedettino che ornava l'abside della cattedrale di Capua; e il disegno che apparisce sulle fasce auree che orlano l'abito di san Cristoforo è il medesimo dei fregi d'un monogramma del citato codice cassinese (ora vat. lat., 1202), contenente le vite di san Benedetto e di san Mauro.[2] Questi raffronti sono addirittura decisivi.

La più parte delle figure nella chiesa delle Grotte hanno il capo scoperto. Solo alcune della prima navata — due sante della fila inferiore a destra di san Cristoforo e due altre sugli stipiti della porta di comunicazione tra le due navi, e forse anche la prima figura a sinistra in alto — portano diademi. I quali sono di due tipi: l'uno consiste in due strisce che si uniscono ad angolo in cima della fronte, abbassandosi sulle tempie; l'altro in una corona che copre la parte superiore del capo e si restringe un poco in alto, assumendo la forma di cono tronco. Di queste due fogge di diademi — che ricorrono qua e là, com'è noto, nella pittura bizantineggiante in genere — la prima ci apparisce, ad esempio, nella citata *Mater Ecclesia* dell'*Exultet* barberiniano, e, che più importa per noi, in Ludovico il pio ed in altri principi ritratti nel *Chronicon Vulturnense* (pagg. 81 *v.*, 186, ecc.); la seconda — quando non si voglia risalire alla pittura cassinese del periodo più antico, dove è assai frequente — può osservarsi nelle figure già ricordate dell'affresco absidale di San Bastianello sul Palatino.

Le miniature del *Chronicon Vulturnense*, quelle, contemporanee, della cronaca del monastero di Santa Sofia di Benevento (ms. vat. lat. 4939), i dipinti di Sant'Angelo in Formis, di Foro Claudio e d'Ausonia ci rivelano la cooperazione di mani diverse e di diversa abilità. Accanto ad artisti accurati lavoravano spesso disegnatori grossolani e frettolosi. Questo può osservarsi anche nella chiesa delle Grotte, dove in mezzo a figure tracciate con finezza e da annoverare, per la bontà del disegno, tra le migliori della pittura e miniatura cassinese (cfr. la fig. 4), ne apparisce qualcuna di fattura meno accurata. Ad esempio, il fanciullo che precede la santa (fig. 2) ha la testa dal contorno trapezoidale, simile in ciò alle figure meno corrette del *Chronicon*. Generalmente però i visi sono ovali, qualche volta tendenti al rotondo e con menti larghi; e quest'ultima è una vecchia particolarità della pittura benedettina, persistente più o meno anche nell'epoca di Desiderio e ad esso posteriore, come si può osservare largamente negli affreschi e nelle miniature che possediamo. Basti qui citare ad esempio le figure del *Chronicon*. Anche le macchie oscure sulle gote e le linee arcuate all'attaccatura del collo,

---

[1] Riproduzioni delle suddette miniature in BERTAUX, pag. 157, tavv. VIII e XII, e quadri sinottici per l'iconografia comparata degli *Exultet*.

[2] Si paragonino le nostra fig. 3 con le fig. 85 del BERTAUX (pag. 200). Una somiglianza, ma meno precisa, può anche notarsi tra il detto disegno dell'abito di san Cristoforo e un'iniziale (un C) del *Chronicon Vulturnense*.

Digitized by Google

di cui s'è discorso, son particolari che s'osservano costantemente nella pittura benedettina, e de' quali è superfluo ricordare speciali esempi.

Dai pittori cassinesi la barba è rappresentata variamente: ora tutta d'un pezzo, ora a liste attorcigliate, ora a fili ondeggianti. Chi voglia esempi di codesti diversi tipi di barba, può osservarli tutti e tre nella *Diseesa di Gesù al Limbo* ritratta sulla parete sinistra della navata centrale di Sant'Angelo in Formis, e i primi due anche nella medesima scena, rappresentata in miniatura nel breviario cassinese della biblioteca Mazarino di Parigi.[1] Il terzo tipo può osservarsi inoltre nei santi eremiti Paolo ed Antonio del *narthex*, ed in alcuni fra i patriarchi dell'interno di Sant'Angelo in Formis. I suddetti tipi di barba — dei quali i primi due si riscontrano nel *Chronicon Vulturnense* -- appariscono tutti nella chiesa delle Grotte: e cioè il primo in san Cristoforo, in san Benedetto e nel Redentore; il secondo nel santo a destra della porta; il terzo in san Giovan Battista, e negli Apostoli della navata interna (fig. 4). Inoltre nella figura di san Cristoforo la barba, appena visibile, è a punta secondo l'uso longobardo, forma che apparisce più volte nell'arte cassinese, e che può osservarsi in alcuni dei patriarchi ritratti in Sant'Angelo in Formis, e in diverse figure di principi longobardi ed anche di monaci del *Chronicou Vulturnense* (cfr. ad esempio, le pagg. 56 *v.*, 57 *v.* e 74 *v.*).

Le pieghe delle vesti son rese, nei nostri dipinti, con curve alternatamente più chiare e più oscure, procedimento che ricorda quello usato negli affreschi di Sant'Angelo in Formis e nelle miniature della citata *Vita sancti Benedicti* della Vaticana. Quivi parimente apparisce la tunica aggirata sui ginocchi, nel modo appunto notato in qualcuna delle nostre figure. Le vesti, nella chiesa delle Grotte, cascano talvolta a imbuto, alla maniera caratteristica bizantina da noi descritta più sopra, il che si riscontra di frequente nella miniatura e nella pittura benedettina: citiamo ad esempio alcune figure dell'abside di Santa Maria in Foro Claudio.

Nei saggi migliori di pittura e miniatura benedettina, i visi ora sono leggermente ombreggiati di verde, ora addirittura verdastri, sempre accentuati in rosso oscuro sulle gote; i capelli e le barbe sono o color mattone oscuro, o verdognoli. Osserviamo ad esempio le pitture di Sant'Angelo in Formis — soprattutto della navata centrale e del *narthex* — e quelle dell'abside principale della chiesa di Foro Claudio. Il verde è qui usato solo per ombreggiar lievemente i visi carnicini, e non ve n'è traccia nelle barbe e nei capelli, o bianchi (ne' personaggi che si immaginano canuti), o color mattone oscuro. L'impressione d'insieme che ne deriva è un color mattone, ora più chiaro, ora più oscuro. Osserviamo invece le figure dell'absidiola di sinistra della chiesa di Foro Claudio, o quelle della cappella del Crocifisso in Cassino, o quelle della cripta di Santa Maria delle Fratte. Qui il verde è talvolta sparso addirittura sui volti, e lo stesso colore apparisce, più oscuro, nelle barbe e nei capelli; sicchè il verde è, nelle teste, il colore prevalente. Ambedue le maniere di colorire s'osservano nella chiesa delle Grotte. I visi dei santi della prima navata sono d'un color mattone, che si fa più oscuro nelle barbe e nei capelli: invece nelle belle teste d'apostoli della seconda navata prevale il verde. I soliti colori della pittura benedettina appariscono altresì nelle vesti — dove s'alternano il rosso, più chiaro e più oscuro, il verde, il blu ed il viola —, nelle aureole, gialle e qualche volta rosse, e nei fondi, a larghe fasce gialle e verdi o azzurre.

Dai riscontri precedenti rimane dunque sicuramente provato che le pitture di cui ci occupiamo appartengono alla scuola benedettina, cosa del tutto naturale in un territorio che dipendeva dalla vicinissima badia di San Vincenzo. In quanto all'epoca dei nostri affreschi, se dovessimo dedurla unicamente dal carattere di essi, resteremmo incerti fra due termini assai distanti. Il periodo più recente dell'arte bizantino cassinese va dalla fine del secolo XI a tutto il XIII, e dentro questi termini l'iconografia e la tecnica della pittura continuarono generalmente le stesse, con quell'immobilità che è caratteristica così dell'arte come della letteratura medievale. Accanto all'eccellenza bizantina seguitava sempre a manifestarsi la barbarie locale e tradizionale. Ma le nostre pitture coprono le pareti d'una costruzione che ci apparisce in alcuni particolari goticizzante:

[1] Riprodotta in BERTAUX, pag. 209.

Digitized by Google

badi bene — può ritenersi che la finestra ogivale e l'arco ogivale della navata interna sieno nè — si posteriori alle pitture, poichè queste coprono anche, con fregi, i canti della finestra e il pilastro che sostiene l'arco. Sicchè possiamo ascriverle con sicurezza al secolo XIII. E poichè le opere di scultura decorativa e il dipinto della lunetta — che si collegano alla parte meno antica dell'edifizio e ci appariscono più recenti delle pitture da noi studiate — possono attribuirsi, come s'è detto, alla metà del secolo XIII, crediamo assai probabile che i nostri affreschi appartengano ai primi anni di codesto secolo. In tale epoca dunque rimaneva ancor viva, alle sorgenti del Volturno, quella scuola di pittura, che aveva sul luogo tradizioni antichissime, e che era risorta da un secolo, fecondata dalla nuova luce artistica irraggiatasi da Montecassino.

VI.

Se noi ora paragoniamo i dipinti della chiesa delle Grotte con altri del periodo più antico dell'arte benedettina, possiamo agevolmente notare i progressi fatti dalla tecnica durante il governo dell'abate Desiderio, e riconoscere la superiorità della nuova pittura, non solo su quella dell'epoca immediatamente precedente — che fu di decadenza —, ma anche su quella, più pregevole, che era fiorita ne' secoli VIII e IX. Il disegno corretto ed a linee sottili ha sostituito nella chiesa delle Grotte, come in Sant'Angelo in Formis, i contorni ed i tratti grossi che si osservano, ad esempio, nella Grotta dei Santi a Calvi o nell'oratorio d'Epifanio sul Volturno. Sono scomparse parimente le mani troppo lunghe e quasi disarticolate, le gambe sproporzionate ai corpi, e simili scorrettezze degli affreschi volturnesi dell'epoca d'Epifanio. Nell'antica pittura non ci appariscono mai quei visi d'un ovale perfetto, squisitamente tracciati alla maniera bizantina, di cui abbiamo citato qualche esempio fra i nostri dipinti. In questi ultimi inoltre — e così pure a Sant'Angelo in Formis, a Foro Claudio, ecc. — può osservarsi un colorito più sobrio e naturale, e meglio fuso, che non nelle opere della vecchia scuola: le pieghe dei vestiari son rese con linee d'una sola tinta, alternatamente più chiara e più oscura, e scompare quella specie di grossolano « cloisonnage » multicolore, che si riscontra, ad esempio, nelle miniature del *Paolo Diacono* e nelle pitture della Grotta dei Santi.

Ciò nonostante è manifesto che alcuni particolari tecnici dei nostri dipinti non fanno che proseguire l'antica tradizione benedettina. Sia nelle figure della chiesa delle Grotte e nelle altre della nuova scuola, sia in quelle del *Paolo Diacono*, della Grotta dei Santi e dell'oratorio d'Epifanio, le gote son sempre segnate da macchie oscure. Fra i visi ovali delle figure della nostra chiesetta, ve n'ha, come s'è detto, alcuni tendenti al rotondo e con menti larghi: ebbene, questa è un'antica particolarità dell'arte benedettina, come può osservarsi nell'oratorio d'Epifanio, nell'*Exultet* di Benevento e in altre vecchie pitture e miniature. Nella chiesa delle Grotte abbiamo notato il cader d'alcuni vestiari alla maniera bizantina: nemmeno questo è un particolare proprio della pittura benedettina più recente, e difatti allo stesso modo nell'oratorio d'Epifanio cade il manto della figura di Gerusalemme, ritratta accanto alla scena della *Crocifissione*.

Se poi dall'esame della tecnica passiamo a quello dell'iconografia, la persistenza della tradizione benedettina ci apparisce ancor più chiara e notevole. Già se si vuol trovare un precedente a codesto programma di decorazione, consistente in serie sovrapposte di figure, ciascuna entro un riquadro di strisce di diversi colori, bisogna cercarlo appunto nella citata Grotta dei Santi; la quale ci offre per giunta un altro particolare comune ai dipinti della Madonna delle Grotte: le figure di ciascuna serie non sono tutte alte a un modo, e i riquadri che le contengono terminano in alto a due o tre livelli diversi. Ma come dicevamo, assai numerosi sono i particolari iconografici che ci riconducono alla pittura benedettina della vecchia scuola. Nel san Cristoforo, secondo che abbiamo osservato, la barba è a punta all'uso longobardo, larga è invece in san Benedetto e nel Redentore, in ogni caso tutta d'un pezzo: le due forme di barba si riscontrano anche nella Grotta dei Santi, l'una nelle figure dei santi Cosma e Simone, l'altra in quelle dei santi Silvestro, Clemente, Massimo ed altri. Parimente la barba a liste attorci-

Digitized by Google

gliate, che abbiamo osservata nel santo a destra della porta di comunicazione tra le due navi, ci apparisce anche, sia nell'oratorio dell'abate Epifanio, e cioè nel Cristo in croce — dalla barba appena visibile e ritenuto finora, a torto, imberbe —, sia nella figura di san Giovan Battista della Grotta dei Santi. Viceversa il tipo di barba a fili ondeggianti che s'osserva nelle figure degli Apostoli (fig. 4) — e che costituisce una differenza non d'iconografia, ma di tecnica — non ha riscontro, ch'io sappia, nella pittura e miniatura della vecchia scuola. È da credere pertanto che qui apparisca la maniera più recente. In diversi santi della chiesa delle Grotte, come in altre pitture benedettine del basso Medio Evo, le mani s'aprono avanti al petto, con la palma volta allo spettatore: un tale atteggiamento s'osserva anche nella *Vergine regina* e nell'*Annunziata* dell'oratorio d'Epifanio.[1] L'abito principesco d'alcuni santi della nostra chiesa, che abbiamo detto caratteristico della pittura e miniatura benedettina, s'osserva anch'esso in vari dipinti della vecchia scuola, per quanto meno splendido e disegnato con minor perfezione. Ricordiamo, nell'oratorio d'Epifanio, le due figure della Vergine dianzi citate e le sante che portano corone, e nella Grotte dei Santi, le immagini di santa Barbara e dei santi Maurizio e Bonifacio. Anche qui apparisono le ben note strisce, che s'immaginano auree e gemmate, ma esse non sono così smaglianti come nella pittura più recente, nè v'è ombra dei magnifici disegni che nella chiesa delle Grotte riproducono, come s'è detto, i fregi delle migliori miniature cassinesi. Il diadema a cono tronco o *tiara persiana*, che abbiamo osservato in due figure della chiesa delle Grotte, ha i suoi precedenti nelle sante vergini portanti corone ed in tre madonne dell'oratorio d'Epifanio, e nella santa Barbara della Grotta dei Santi. Parimente le corone appoggiate sul manto e sorrette con la mano, che ci sono apparse in alcune figure della Madonna delle Grotte, si possono osservare anche nella citata fila di vergini dell'oratorio d'Epifanio,[2] e nelle sante Barbara e Margherita della più volte ricordata Grotta dei Santi a Calvi. Infine il Redentore della chiesa delle Grotte da noi descritto — e paragonato a un mosaico salernitano della stessa epoca — sorregge il libro con la sinistra precisamente come quello che adorna la seconda pagina del *Paolo Diacono*, miniato a Capua tre secoli innanzi.[3]

Da codesti raffronti rimane adunque provata — e ci apparisce in concreto — la permanenza, nell'arte dell'epoca di Desiderio e posteriore, della tradizione pittorica proveniente da quella vecchia scuola benedettina, che il Kraus dapprima quasi divinò, e della quale monsignor Piscicelli scoperse ed additò poi l'avanzo più notevole negli affreschi dell'oratorio di Epifanio.

VII.

Tra i diversi elementi iconografici e tecnici da noi studiati — e trovati conformi a quelli che appariscono in altre opere sia della scuola benedettina più recente, sia anche, in parte, di quella più antica —, alcuni sono manifestamente d'origine bizantina. Ad esempio, la mano avanti al petto con la palma verso lo spettatore, la forma dei diademi, la corona sorretta con la sinistra coperta dal manto, lo foggia delle vesti da noi descritta, son particolari di cui l'origine prima è da cercare in oriente. Ma accanto a questi ne appariscono altri schiettamente occidentali. I santi benedicono non alla greca ma alla latina, a differenza d'altre figure della stessa scuola benedettina. Nella scena dei Re Magi, questi non hanno le anassiridi persiane secondo l'uso dell'arte bizantina, seguito anch'esso altre volte dai pittori e miniatori cassinesi, ma tuniche lunghe. Adunque l'autore di questa pittura s'è attenuto semplicemente alla maniera usata tante volte dai suoi confratelli nel rappresentare, sulle pergamene o sui muri, scene di offerte e donazioni. Infine tra i santi da noi descritti apparisce san Cristoforo, la cui rappresentazione nelle chiese è forse d'origine settentrionale.[4] Ora, questi elementi occidentali non fanno che

[1] Riprodotte in BERTAUX, tav. III.
[2] Riprodotte in BERTAUX, pag. 91.
[3] Riprodotto in BERTAUX, pag. 194.
[4] BERTAUX, pag. 296.

Digitized by Google

confermarci quanto sapevamo circa la natura complessa dell'arte benedettina, la quale, come s'è detto, fonde in sè motivi orientali, latini e germanici.

I due elementi suddetti — Re Magi in tunica lunga e presenza di san Cristoforo — si riscontrano anche nelle ben note pitture della cappella di San Pellegrino a Bominaco (presso Aquila); ed il Bertaux li annovera tra i particolari che devono attestarci essere quelle pitture del tutto estranee all'arte cassinese.[1] Egli ricorda, in una nota fugace, la figura somigliante di san Cristoforo tra i dipinti della Madonna delle Grotte,[2] che — analogamente a quelli di Bominaco — non apparterrebbero all'arte benedettina. Ora le prove da noi addotte del carattere benedettino dei nostri dipinti sono tali e tante, che non possiamo assolutamente ammettere il contrario. Qualcuna di esse è addirittura *perentoria*, come la somiglianza perfetta dei fregi dell'abito di san Cristoforo con quelli d'alcune iniziali alluminate di codici cassinesi. Noi pertanto ci serviremo qui d'un argomento che il Bertaux stesso ci fornisce, quando prova assai chiaramente che una parte dei motivi pittorici benedettini è d'origine locale o latina o germanica; ed osserveremo che la presenza di motivi estranei all'arte orientale non può quindi dimostrarci non appartenenti alla scuola cassinese pitture che, per molte altre ragioni, riteniamo debbano ascriversi ad essa. A nostro avviso, i Magi in tunica lunga e la figurazione di san Cristoforo sono da annoverare senza alcun dubbio tra gli elementi dell'arte benedettina, e se c'è qualche somiglianza tra il san Cristoforo delle Grotte e quello di Bominaco, da ciò può soltanto derivare il sospetto, che quest'ultimo non sia del tutto immune da influssi o reminescenze della precedente arte benedettina.[3]

Che il san Cristoforo della Madonna delle Grotte derivi da quello di Bominaco, non può assolutamente ammettersi, essendo quest'ultimo notevolmente diverso, ed avendo manifesti caratteri di maggiore modernità. Il san Cristoforo delle Grotte, nell'atteggiamento ieratico e nel vestiario principesco, è simile agli altri santi ad esso contigui, dai quali lo distinguono solo le dimensioni colossali e il bambino che gli siede sulla spalla destra. L'artista non ha sentito il bisogno d'atteggiarlo nella maniera propria di chi sorregge un bambino: egli conosceva un modo tradizionale di rappresentare i santi, ed a quello s'è attenuto senz'altro anche qui. Invece il ran Cristoforo di Bominaco ha la tunica corta — che lascia scoperte le gambe —, e solleva la mano al di sopra della spalla, sorreggendo il bambino, collocato da sinistra; è immaginato insomma in atteggiamento più adatto a chi porta in spalla un bambino, e si dispone a tragit tarlo di là da un fiume.[4] Tuttavia appariscono in esso due particolari poco convenienti al carattere ed all'atteggiamento suddetto, e che ricordano appunto la maniera benedettina e il san Cristoforo delle Grotte: la destra avanti al petto, col dorso verso lo spettatore, regge uno scettro, e la tunica, per quanto corta, è dipinta e orlata come le tuniche principesche della pittura benedettina. Del san Cristoforo di Bominaco — come degli altri affreschi ad esso contigui — conosciamo da un'iscrizione la data precisa (1263), e il suo carattere di maggiore modernità rispetto a quello della Madonna delle Grotte ci conferma nell'opinione già espressa che i dipinti da noi studiati appartengano al principio del secolo XIII.

Il san Cristoforo di Bominaco rappresenta lo stadio intermedio tra l'arte bizantineggiante e quella giottesca e del Rinascimento, e prelude alle numerose rappresentazioni del santo, che pittori grandi e piccoli ci hanno lasciato posteriormente, e nelle quali egli ha smesso la tunica principesca, ed allo scettro sostenuto avanti al petto ha sostituito un bordone, su cui s'appoggia nel guadare il fiume. Il san Cristoforo della Madonna delle Grotte è invece di stampo schiettamente bizantino-cassinese, e ci apparisce, nella storia iconografica del santo, come uno degli esemplari più arcaici.

LUIGI CELLUCCI.

---

[1] Ivi, pagg. 295, 296.

[2] Ivi, pag. 292, *n.* 5.

[3] Non bisogna dimenticare che la cappella di San Pellegrino dipendeva dai benedettini, e fu fatta restaurare e decorare da un abate del vicino convento.

[4] La leggenda di san Cristoforo, che ha dato argomento alle rappresentazioni figurate di esso, è narrata nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (leg. 95). Cfr., intorno a codesto santo ed al significato della sua immagine: SURIO, *De probatis sanctorum historiis,* Colonia, 1573, IV, 353-354; BOLLANDISTI, *Julii* tomus VI, pagg. 125-136.

Digitized by Google

MATTEO DI PIETRO DA GUALDO

(DIPINTI INEDITI O SCONOSCIUTI)

L'OPERA certa più antica che abbiamo di lui, è il trittico del 1462 nella Pinacoteca di Gualdo Tadino; documenti di archivio ce lo mostrano ancor vivo nel 1503; egli, dunque, fiorì nel più bel periodo della Rinascenza. Ma l'opera sua di modesto e ingenuo pittore



Fig. 1 — Matteo da Gualdo: Trittico. Assisi, San Pietro.

popolare perde ogni pregio se vien giudicata alla stregua di confronti estesi appena fuori della cerchia paesana nella quale egli formò le sua maniera rozza e pur non priva di espressione e di un vivo senso decorativo.

Tarde reminiscenze della scuola del Nelli, spunti marchigiani tolti dal Boccati e da Gerolamo di Giovanni, qualche influsso senese derivatogli da Ansano di Pietro, del quale una tavola, e non delle migliori, si conserva tuttora in Gualdo, e l'arte di Nicolò da Fo-

Digitized by Google

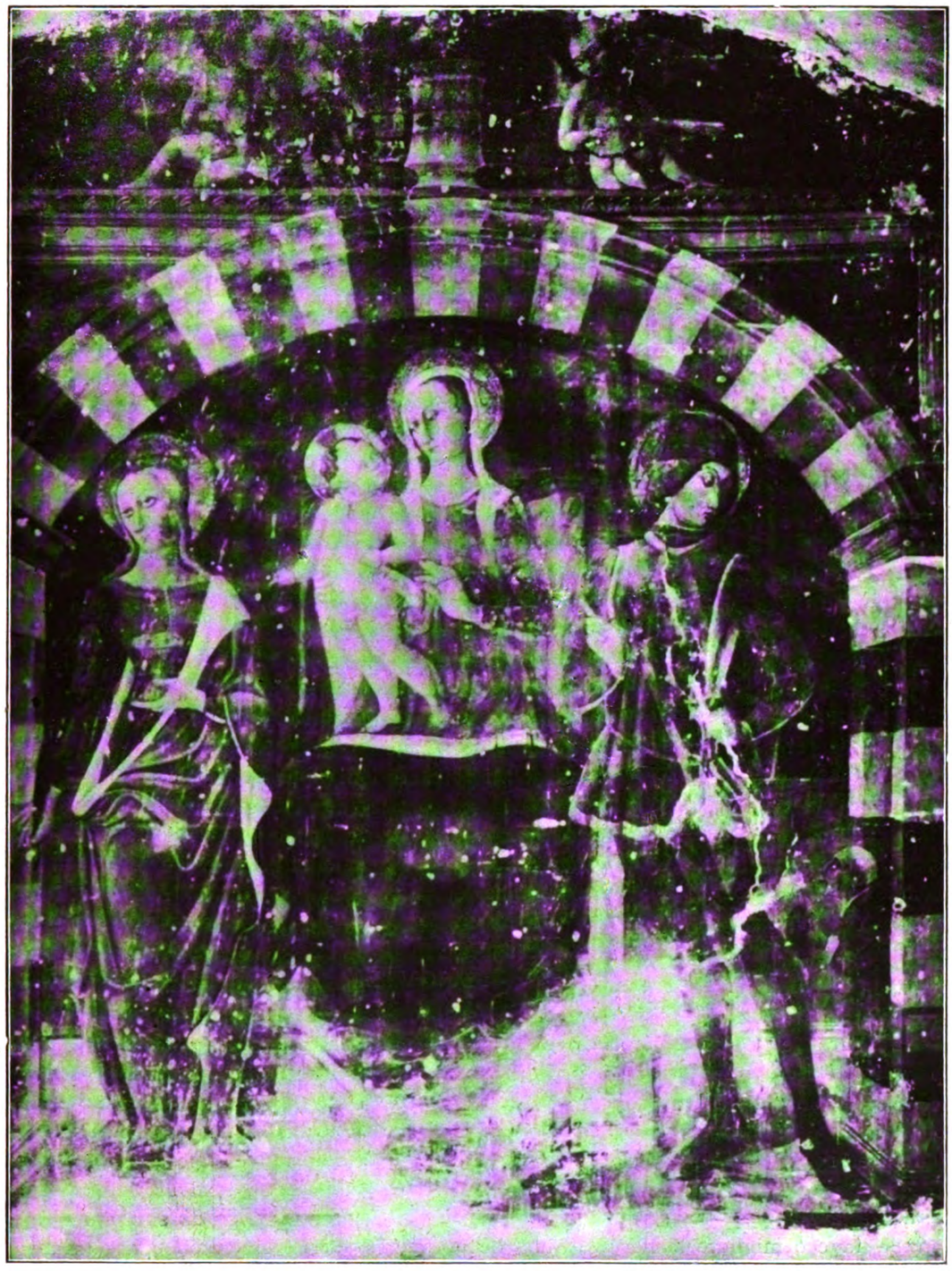


Fig. 2 — Matteo da Gualdo: Madonna e Santi. Assisi, San Paolo.

Digitized by Google

ligno, che appunto per Gualdo eseguiva nel 1471 uno de' suoi più equilibrati polittici, spiegano solo in parte certe qualità dei dipinti di Matteo, ma non le più caratteristiche. Egli conserva per tutta la vita il disegno schematico, i tipi convenzionali e la tecnica semplicista dei pittori votivi e canta nel suo rozzo dialetto montanino le spirituali laudi del popolo umbro, senza velleità letterarie, senza aspirare a forme d'arte più evolute, ma più lontane dall'anima popolare. I suoi dipinti interessano quindi il *folk-lore* più che la storia dell'arte: i suoi bambini portano sempre attorno al collo il filo di coralluzzi e il cornetto pendente col quale anche ai giorni nostri le contadine umbre scongiurano dai loro piccini ogni pericolo di sortilegio e di malaugurio, e le Madonne, sotto il manto tradizionale, vestono il corpetto allacciato sul seno per essere più pronte e libere nel porgere la mammella al poppante.

E pure il soffio potente della rinascenza non lo trovò del tutto insensibile; mentre l'Alunno, il Boccati, Gerolamo da Camerino e Fiorenzo di Lorenzo chiedevano ancora alle forme gotiche gli elementi architettonici dei loro polittici, Matteo scompartiva fino dal 1468 i suoi affreschi e le sue tavole con pilastri architravati o con archi a pieno centro decorandoli con festoni di foglie e frutta e sovrapponendo alle cornici putti ignudi che spargono fiori, il quale ultimo motivo derivò certamente da lui Pierantonio Mezzastris da Foligno, il più benozzesco dei pittori umbri. Tranne però questi caratteri puramente decorativi, l'umile maestro di Gualdo è un tenace conservatore che ignora quasi del tutto i progressi della pittura perugina ed accetta appena timidamente qualche novità introdotta dai vicini artisti di Camerino e di Foligno.

Di alcuni dipinti sconosciuti o inediti di Matteo, diamo qualche notizia perchè completino la serie delle sue opere tracciata da Adamo Rossi [1] e arricchita dal Berenson. [2]

Il più antico è senza dubbio il trittico di San Pietro in Assisi, del quale alla Mostra di antica Arte a Perugia figurò una copia o imitazione, rimasta fino a pochi mesi fa sull'altare, finchè l'originale non venne restituito e ricollocato al suo posto. [3] Reca la firma del pittore, la data non interamente leggibile e il nome di Bartolomeo Abate che ne fu il committente; venne forse eseguito nel 1468 quando l'artista conduceva gli affreschi dell'Oratorio de' Pellegrini nella stessa città e insieme a questi è tra le sue cose migliori quantunque molto sciupato (fig. 1). Nè in migliori condizioni si trova l'affresco di San Paolo, con la Vergine tra i Santi Ansano e Lucia, entro una nicchia a pietre bianche e brune, sormontata da una cornice su cui due putti alati seggono sonando, malamente guasti da ritocchi, ai fianchi di un alberello maiolicato con un mazzo di rose; a destra è genuflesso il committente vestito di nero e col nero berretto tra le mani giunte; in un cartellino si legge:

HOC - $\overline{OP}$ - FAC$\overline{TV}$ - FVIT
1475 10 NOV$\overline{EB}$.

La figura del Putto, scontorta, con la grossa testa forzatamente girata e senza collo, appare inferiore a quella del trittico di San Pietro, e tutto il dipinto rivela l'esecuzione frettolosa e sommaria propria dei pittori votivi; nondimeno il colorito ha buone qualità nel suo insieme decorativo (fig. 2). Più rozzo ancora è il trittico di Pastina presso Gualdo, con la data del 15 maggio 1477; il Bambino benedice con la destra e nasconde l'altra mano nel seno della Madre; la volgarità del gesto è resa più repugnante dalla deformità della enorme testa di bimbo rachitico, anch'essa senza collo e girata tanto da staccarsi. La Madonna è invece migliore delle altre due, nè porta gli occhi così piccoli e ravvicinati; gli

[1] *Prospetto cronologico della vita e delle opere di M. da Gualdo* (*Giornale d'Erudizione Artistica*, I, 107-114).

[2] *Central Italian Painters* (1909, pagg. 198-200).

[3] La riproduzione datane da U. Gnoli ne *L'Arte Umbra alla Mostra di Perugia* (Bergamo, 1907, pagina 132), è tratta dalla copia.

Digitized by Google



Fig. 3 — Matteo da Gualdo: Sant'Anna e la Vergine
Santa Maria della Scirca.

Digitized by Google

Angioli adoranti non mancano di grazia espressiva; San Facondino vescovo e San Sebastiano frecciato, ma non legato alla solita colonna, nello sportello destro; Sant'Antonio Abate e di nuovo San Sebastiano, ma vestito di calze, di giustacuore e d'un corto mantello,[1] in quello di sinistra, presentano tipi che l'artista ha ripetuto altre volte in tavole ed in affreschi, con leggere varianti e con cura proporzionata al prezzo sborsato dal committente.

Dalla cronologia delle opere di Matteo, è facile dedurre che l'artista rimase cristallizzato nelle forme e nei tipi dei suoi dipinti giovanili, senza sforzarsi punto di migliorarli e di progredire; anzi i più tardi, come l'affresco di Colle Aprico presso Nocera, ora conservato nella Pinacoteca di Perugia, rivelano maggiori difetti di proporzioni e di disegno, insieme ad una tecnica più rozza e primitiva. Rara e forse unica eccezione, sono gli affreschi di Santa Maria della Scirca, una chiesetta che si affaccia sul torrente omonimo ai piedi del Monte Cucco fra Sigillo e Costacciaro; si trovano sulla parete destra, vicini ad una *Mater omnium*, quasi cancellata, di artista Eugubino fiorito nei primi decenni del '400. Il primo rappresenta la Vergine in trono col Bambino che stringe fra le braccia un piccolo cane; sembra lavorato con grande accuratezza, ma il colore, specialmente l'azzurro del manto, è caduto in gran parte. Ben conservato è l'ultimo (fig. 3): sopra un trono di legno intagliato è seduta Sant'Anna, dal velo a soggolo monacale e dal manto violaceo, tenendo sulle ginocchia la Vergine biancovestita, verso la quale si volge, con la solita mossa forzata, il Putto avvolto nelle fasce; la Madonna è del tipo solito e caratteristico del pittore, con sopracciglia divergenti, naso diritto, bocca breve e occhi tumescenti troppo vicini; il panneggio di maniera è trattato duramente, con lembi sinuosi, goticizzanti. Migliore di molto è la *Mater omnium* dell'affresco centrale, nel colorito predominano toni medi delicatissimi che dànno al dipinto l'apparenza di un arazzo; dopo i lavori di Assisi, Matteo non ha condotto opera più fresca ed attraente (fig. 4). Il Rossi vide graffita in basso una data, 1484, ch'egli lesse 1481, e nel cartello del pilastro pochi frammenti della firma dell'artista; con qualche sforzo ci è riuscito invece decifrare quanto segue:

MACTEVS DE Gualdo
PINxiT SVB ANNO
doMINI mcCCCLX--IIII.

che probabilmente va inteso 1484, la stessa data graffita sulla tonaca del frate minore genuflesso a sinistra. Alcune teste dei devoti hanno velleità di ritratto, come quella del Pontefice che ricorda abbastanza fedelmente i lineamenti di Sisto IV allora regnante;[2] nel gruppo muliebre si distingue la figura giovanile in ricca veste, forse ritraente nell'intenzione dell'artista, qualche duchessa d'Urbino. I sei Angioli, librati in alto, senz'ali, nelle loro vesti gialle, violacee e verdi chiare, fittamente piegate, sono i più graziosi che Matteo abbia dipinto senza però riuscire a disegnarne le mani in modo meno scorretto. La grande figura della Madonna si allontana invece dal solito tipo del maestro, ha sopracciglia arcuate, ma non oblique, occhi aperti e distanziati, bocca ben proporzionata, forme più piene; anche le mani, dal mignolo divaricato, non sono le comuni del maestro. Appare evidente in questa Vergine la derivazione dai gonfaloni perugini, forse imposta dalla volontà del committente, forse voluta dalla pietà popolare; ma se la Madonna di Matteo supera d'assai

[1] Non fa meraviglia veder ripetuto l'istesso santo in diverso abito; per non uscire dall'Umbria, vediamo nelle vetrate della Cappella di San Martino nella Basilica d'Assisi, il titolare una volta in costume monacale, una seconda vestito da guerriero, una terza da vescovo. L'Alunno, in uno stendardo di Deruta, ora scomparso, aveva anch'esso rappresentato San Sebastiano da un lato in abito da arciere, dall'altro legato alla colonna e frecciato. Vedi U. Gnoli, *Opere inedite e opere smarrite di Nicolò da Foligno*. (*Bollettino d'Arte*, anno VI, n. 7).

[2] Sisto IV morì, com'è noto, nell'agosto di quell'anno e dopo pochi giorni venne eletto Innocenzo VIII; l'affresco non dev'essere quindi posteriore a quel mese.

Digitized by Google

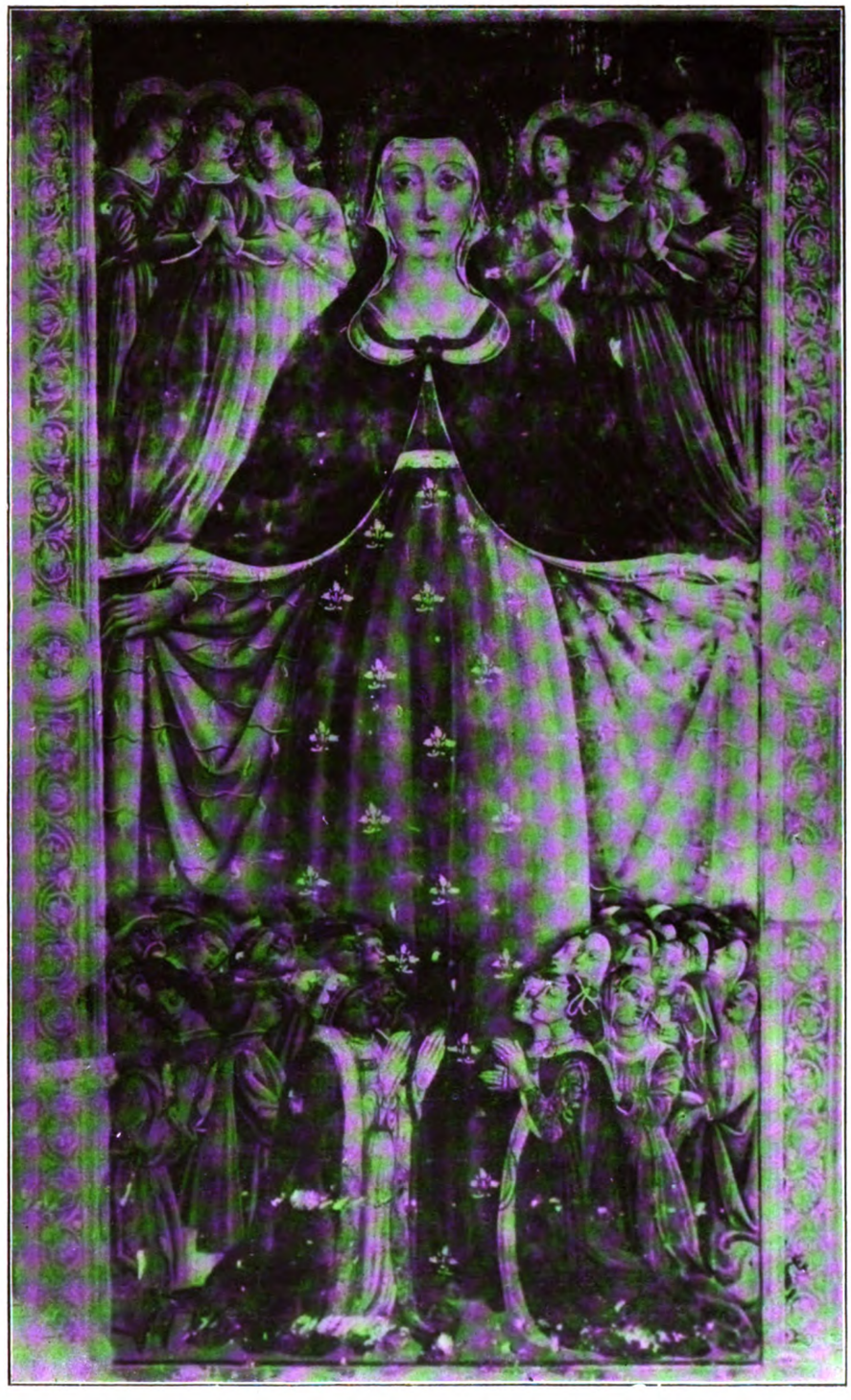


Fig. 4 — Matteo da Gualdo: « Mater omnium ». Santa Maria della Scirca.

Digitized by Google

il tipo di Benedetto Bonfigli e della sua bottega, non regge però al confronto con quella che Bartolomeo del Caporale, dipingeva nel 1482 per il gonfalone di Montone (fig. 5); Matteo certamente la vide e tentò d'imitarla, riducendola alla sua maniera dura e schematica.

Nella chiesina di Sant'Anna, ora cappella del cimitero di Sigillo, elegantemente decorata sulla fronte in pietra calcare, [1] si trovano, molto sciupati, altri affreschi di Matteo che ne ricoprono interamente le pareti laterali; quella di fondo fu rinnovata da un imbrattatore del '600. Come nell'ospedale dei Pellegrini in Assisi, la lunetta è limitata in basso da una

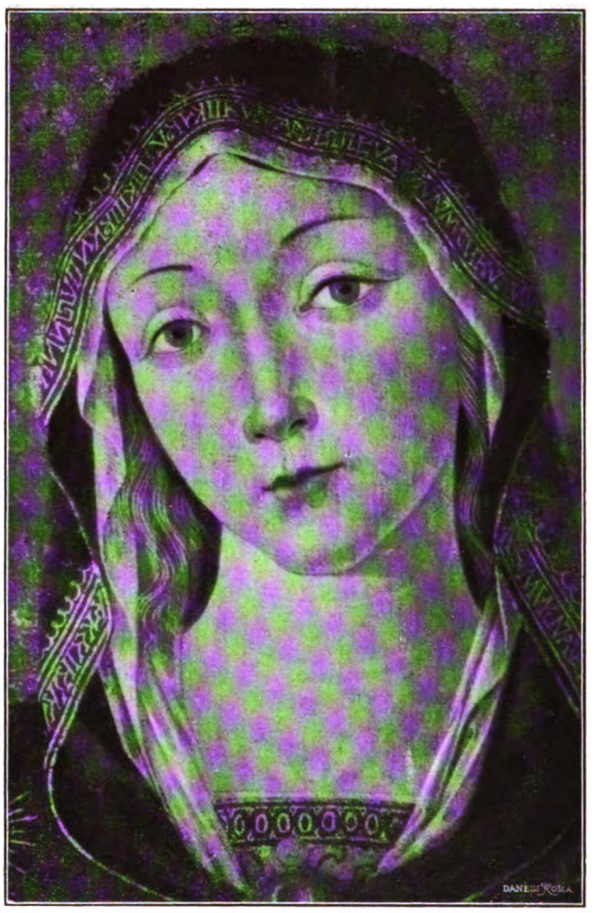


Fig. 5 — Bartolomeo del Caporale: Partic. di gonfalone Montone, Chiesa di San Francesco.

trabeazione sorretta da pilastri che incorniciano le rappresentazioni sottostanti: i pittori umbri del '400 scompartivano spesso così le decorazioni murali a guisa di polittici. A sinistra vedesi in alto l'Annunciazione; dietro l'Arcangelo è il ritratto del committente genuflesso; tra i pilastri, Sant'Antonio Abate seduto e la Vergine adorante il Bambino disteso sulle ginocchia, mettono in mezzo San Sebastiano frecciato e San Michele col drago e la bilancia. In un cartello fissato, secondo il costume del pittore, alla parete con quattro sigilli di ceralacca, si legge:

BIFVLCI CASTRI SIGILLI
FECERVNT FIERI HOC OPVS
MCCCCLXXXVII... IVL.

[1] V'è scolpita la data 1507.

Digitized by Google

Nella lunetta destra, il dipinto è così deperito da non lasciar indovinare il soggetto; l'artista vi aveva trattato insolitamente un ampio paesaggio non senza qualche abilità; in basso v'è San Giovanni col rotulo in mano e l'aquila ai piedi, un santo agostiniano con libro e giglio, forse San Nicolò da Tolentino, e da ultimo una Vergine del Soccorso,[1] rappresentazione tutta propria delle chiese agostiniane dell'Umbria. La Madonna solleva una grossa mazza, per scacciare il demonio, al quale strappa un bambino la cui madre genuflessa implora il miracolo; l'Alunno in una tela della Galleria Colonna e Tiberio d'Assisi in una tavola a San Francesco di Montefalco, hanno dato, ciascuno nella sua maniera, la miglior forma d'arte a questo popolare soggetto. Nell'affresco di Matteo, molto guasto, il demonio è cancellato affatto.

I dipinti della cappellina di Sigillo, sfuggiti al Berenson, sono tra i più fiacchi del maestro gualdese; eseguiti a guazzo con toni crudi sopra una preparazione a fresco, tirati via alla buona, forse non sodisfecero neppure il gusto dei rozzi committenti. Quel sentimento di primitiva ingenuità, in gran parte dovuto alla povertà tecnica del pittore e che ci rende simpatici alcuni dei suoi più accurati lavori, vi manca del tutto.

GIUSTINO CRISTOFANI.

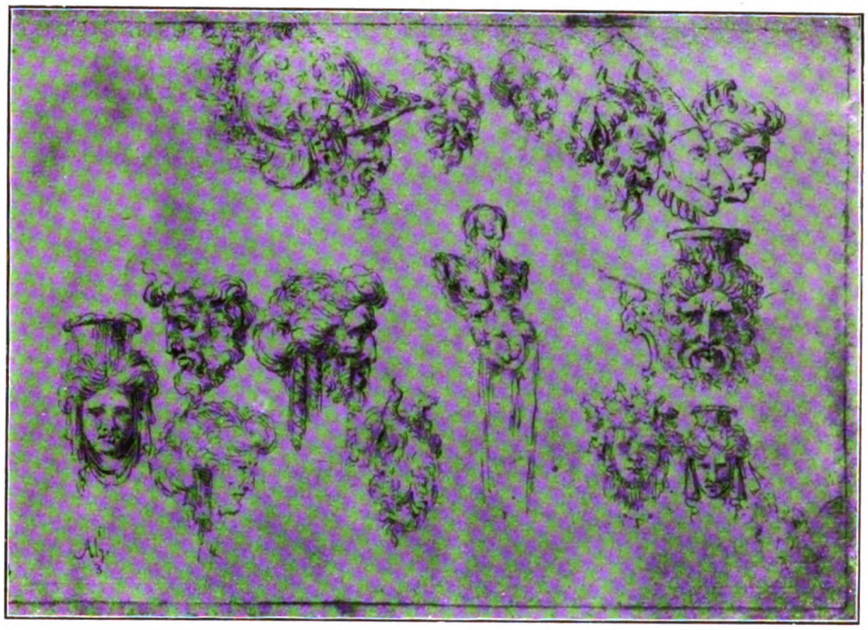
---

[1] Vi si legge: S. MA. DEL SOCCORSO... RES CASTRI SIGILLI FIERI FECERVNT EX VOTO ANNO DNI M....

Digitized by Google

INCISIONI SU STAGNO DI FRANC. ALGAROTTI

Chi non conosce l'edizione delle *Opere* di Francesco Algarotti uscita a Venezia nel 1791-94 dai torchi dell'editore Palese? Se il bibliofilo la ricerca per la bellezza tipografica, o il raccoglitore per i numerosi piccoli rami di cui è ornata — dovuti alla penna e al bulino del



Francesco Algarotti: Incisioni su stagno.

Morghen, di Francesco Novelli, del Mingardi e dello stesso Algarotti — gli studiosi ricorrono ad essa frequentemente come a fonte preziosa di notizie per la storia dell'arte.

L'Algarotti dedicò infatti gran parte della sua multiforme attività alla ricerca di quadri degli antichi maestri, che egli comperava per sè o, purtroppo assai di sovente, per conto della corte di Sassonia: molti capolavori passarono così, per colpa sua, dalle raccolte italiane alla Galleria di Dresda, in un secolo nel quale i nostri principi non si curavano più di acquistare come per il passato opere d'arte, e i patrizi se ne liberavano onde far fronte al lusso sempre più dispendioso.

Nè l'attività artistico-commerciale dell'Algarotti si limitò a questo sterile o dannoso fervore antiquario: egli amò anche far lavorare, sia per la galleria sassone, sia per conto proprio i migliori artisti contemporanei, quali il Tiepolo, il Piazzetta, l'Amigoni, commettendo loro dei quadri, fornendo loro talvolta anche il soggetto. E siccome di queste compere, di queste commissioni l'Algarotti amava intrattenersi con gli amici e coi corrispondenti, le sue lettere sono una miniera di notizie che altrove si cercherebbero invano.

Digitized by Google

Sfogliando, per esempio, un giorno il volume ottavo della citata edizione, quello contenente le *Lettere sulla pittura ed architettura*, la mia attenzione si arrestò sopra un passo, che qui trascrivo, della lettera inviata dall'Algarotti ad Antonio Maria Zanetti il 16 gennaio 1759: « Una bellissima testa di vecchio mi ricordo io già di avere avuto di quell'autore [Benedetto Castiglione]; ma questa era in istampa e intagliata da lui medesimo. Io la avea avuta in dono dal nostro Tiepoletto, e come cosa rarissima la diedi di poi al signor conte di Brhüll. Era così fattamente intagliata, che parea toccata col pennello, come sogliono essere i disegni di quel maestro, con poco colore, e bravura grandissima. Credeva il Tiepoletto che fosse intagliata nello stagno. In fatti io feci prova a quel tempo d'intagliare, o per meglio dire, di schiccherare nello stagno alcune cose; e le so dire che le barbe e i capelli riescono così teneri e morbidi, ch'è proprio un piacere. Pochissime però sono le prove che tirare se ne pos-



Francesco Algarotti: Incisioni su stagno.

sono, perchè al premere del torchio lo stagno cede, e le fossette in esso scavate si chiudono ben tosto ».

L'Algarotti, credetti di poter argomentare, si era limitato a fare pochi tentativi con questa tecnica insolita e delicata, nè mi sarei aspettato d'imbattermi in qualcuna delle sue prove; tanto più che, fattane ricerca, riscontrai che nessun autore vi accennò mai, neppure il Michelessi, il diligentissimo biografo dell'Algarotti, il quale lasciò [1] soltanto scritto di lui su tale argomento, che *volle anche far prova nell'intaglio e vi riuscì mirabilmente.*

Ma qualche settimana più tardi, per una di quelle singolarissime, provvidenziali combinazioni che capitano più spesso che non si creda agli studiosi, ai collezionisti, un falegname avendo saputo che io ero compratore di vecchie stampe, mi offrì per poche lire *sette* fogli di

[1] Nella prefazione all'edizione delle *Opere* stampata dal Palese e dovuta in gran parte al dott Aglietti, si legge però: « Il Co. Algarotti seppe ancora addestrar la mano all'esercizio del disegnar netto ed elegante; della quale abilità sua fede ne fanno gli studj a penna che in copia grande si conservano presso li suoi eredi e *parecchi intagli da lui stesso eseguiti maestrevolmente in istagno*... dai quali abbozzi ed intagli abbiamo trascelti i più belli, per collocarli qua e là nei varj luoghi ove cadevano più acconcio, ad uso ora di finale ora di capopagina, e furono incisi all'acqua forte con gran finitezza ed altrettanto spirito da Francesco Novelli... ».

Digitized by Google

carta grossolana e poco consistente, intonsi, di formato in quarto, sui quali l'Algarotti s'era divertito a stampare le sue incisioni *schiccherate* nello stagno.

Trattasi, come si può vedere dai tre fogli che riproduco, dei soliti soggetti famigliari all'Algarotti, ripetuti anche nella citata edizione delle sue *Opere*: satiri, guerrieri, erme, idoli, maschere, quasi tutte teste colte in profilo.

Il disegno è abbastanza sicuro, l'incisione è trattata con sufficiente perizia, ma non mancano qua e là le incertezze e le debolezze, le ripetizioni e i superflui ritorni propri di un dilettante.

Due incisioni però si distinguono, mi sembra, dalle altre, per una sobria e sicura efficacia, per una certa maestria del tratteggio insolitamente semplice, quasi accusando una mano diffe-



Francesco Algarotti: Incisioni su stagno.

rente: quel curioso profilo di pulcinella del primo foglio e quella testa espressiva di vecchio sacerdote in basso a sinistra della seconda tavola. Ora, senza affermare che siano proprio dovute a Giambattista Tiepolo, io crederei che l'Algarotti si sia inspirato alla maniera di lui, presente forse a quei tentativi. E la mia opinione è confortata non solo dalla confessione dell'Algarotti di aver tentato l'incisione nello stagno, dopo aver sentito dal Tiepolo che egli riteneva possibile questa tecnica, a proposito della testa di vecchio del Castiglione; ma anche dal confronto delle due incisioni con alcune ben note acqueforti e con certi disegni del grande artista veneziano.

Gli altri quattro fogli che io possiedo e che non riproduco perchè troppo simili a questi tre, offrono egualmente le caratteristiche indicate dall'Algarotti: la morbidezza cioè, la finezza del tratteggio specie nelle barbe e nei capelli; e si capisce che devono essere delle pochissime prove tirate, forse le uniche tutt'ora esistenti, perchè fresche e nitidissime.

Trovo opportuno soggiungere che uno dei fogli non porta indicazione di sorta, uno è firmato *Algarotti,* un altro *Co.e Francesco Algarotti Inv. et Inc. il dì 29 Feb.o 1744* e il quarto *F. C. Algarotti Inv. e Inc. a Paciuciù.*

A. R.

Digitized by Google

DOCUMENTI SU PARRI SPINELLI

NON ci sembra priva d'interesse la pubblicazione di questi documenti sul mal conosciuto pittore aretino, documenti che correggono in parte le note del Milanesi alla vita vasariana di lui[1] e chiariscono l'esecuzione di un'opera che tuttora ci resta. Il primo di essi, è la portata al Catasto del 1427, dalla quale conosciamo che Parri nacque nel 1387, già in parte riprodotta[2] come saggio della scrittura di Parri, mentre in realtà non lo è che del fratello Baldassarri, come si può vedere leggendo la portata stessa (et *io* Baldassarri isto chon altri a salario). Basandosi su di essa, affermò il Milanesi che Parri fu « tormentato per più anni da una malattia di nervi che lo tenne come smemorato, e gl'impedì di lavorare »;[3] ciò che non è possibile dedurre dalle semplici parole *è infermo*, le quali non specificano da quale infermità fosse afflitto. Gli altri documenti riguardano la tavola allogatagli dalla Fraternita della Misericordia, ora nella Pinacoteca Comunale di Arezzo, con « una Nostra Donna col Figliuolo in braccio — ripetiamo la descrizione del Vasari —; alcuni Angeli che gli aprono il manto, sotto il quale è il detto popolo (Aretino); e da basso San Laurentino e Pergentino martiri ».[4] Nulla si sapeva intorno alla data del dipinto: le carte da noi rinvenute mostrano che fu allogato al maestro il 16 giugno 1435 per quaranta lire di soldi piccoli. In quell'anno e nel successivo Parri fu pagato dell'intera somma quantunque non avesse fatta la tavola, perchè un certo Papo di Ventura era rimasto garante per lui ed aveva promesso di restituire il denaro qualora da parte del pittore non si fossero mantenuti i patti. Infatti il lavoro non era stato ancora consegnato il 5 aprile 1437, perchè in quel giorno i Rettori della Fraternita ordinarono che si obbligasse Papo a restituire le quaranta lire. Per quali ragioni il maestro aveva mancato alla sua parola? Forse perchè la sua natura malaticcia, che si rispecchia attraverso le sue melanconiche pitture, gli aveva impedito di dipingere la tavola (eseguita con grande minuzia e con pari diligenza) tanto presto quanto volevano i commitenti? I registri dell'Archivio della Fraternita non hanno altro ricordo in proposito: evidentemente il pittore, intimorito dal suo mallevadore, si affrettò a consegnare l'opera che forse in quello stesso anno fu esposta il 2 di giugno per la festa dei Santi Lorentino e Pergentino — come si faceva ogni anno — fuor della chiesa, al Canto alla Croce.[5]

Abbiamo riportato infine dal Libro dei morti dello stesso Archivio il ricordo, anch'esso inedito, della morte di Parri il quale morì a 66 anni, se computiamo l'anno *a nativitate* (non a 65 come crede il Milanesi),[6] e fu seppellito, come il padre, nella chiesa di Murello, non in Sant'Agostino dove affermò il Vasari che avevano la tomba gli Spinelli.

MARIO SALMI.

---

[1] VASARI, *Le Vite*, Firenze, ediz. Sansoni. Tomo II, pagg. 275-285.

[2] PINI E MILANESI, *La scrittura di artisti italiani* (sec. XIV-XVII), Firenze, Success. Le Monnier, 1876, vol. I, pag. 19.

[3] VASARI, *op. cit.*, Tomo II, pag. 275, nota 2.

[4] VASARI, *op. cit.*, *loc. cit.*, pag. 283.

[5] VASARI, *op. cit.*, pag. 283.

[6] VASARI, *op. cit.*, pag. 285, nota 3.

Digitized by Google

DENUNZIE DI PARRI E DI BALDASSARRI DI SPINELLO.

[Firenze, R. Archivio di Stato: Quartiere di Santo Spirito; Gonfalone Nicchio. Catasto del 1427, Filza 18, c. 930r].

Questo è raporto di Guasparri e di Baldassarri Figlioli di Spinello dipentore.

Uno pezzo di terra posta in la corte di Petrognano chon suoi confini la via del Comuno da duo latora e Agniolo di Bartolomeo calzolaio. È la detta terra istaiora tredici a taola.

Uno pezzo di terra posto [in] la detta chorte, luogo detto le Nottole con suoi chonfini, Paulino di messere Nicholo e maestro Franciescho maestro di schola e mona Madalena del Monte Petrogniano e la via da sommo. È la detta terra staiora dieci a taola.

Uno pezzo di terra posto in la corte di Petrogniano chon suoi chonfini Guido di Guasparri e Vicho d'Antonio da Petrogniano e ser Paolo di ser Bartolomeo e beni della Nunziata d'Arezzo. È la detta terra istaiora nove a taola.

Uno pezzo di terra posto in la corte di Nofio chon suoi chonfini la via del Comuno intorno intorno. È la detta terra istaiora quindici a taola.

Uno pezzo di terra posto in la corte di Nofio chon suoi chonfini la via del Comuno da le dua latora e beni della badia di Chapolone. È la detta terra istaiora cinque a taola.

Uno pezzo di terra in la corte di Nofio chon suoi chonfini: l'erede di Guasparri di Venere e beni della badia di Chapolone e Meo di Jachopo del Sega. È la detta terra istaiora quattro,

Uno pezzo di terra posto in la chorte di Nofio chon suoi chonfini la via del Comuno e beni della chiesa di Nofio e Agniolo di Franciescho da Petrogniano e Meo di Gratia d'Arezzo. È la detta terra staiora sette a taola.

Uno pezzo di terra posto in la chorte di Nofio chon suoi chonfini Jachopo di Tome del Burale d'Arezzo e l'erede di Nanni di Bettino dal Puogio e la via del Comuno da dua latora. È la detta terra istaiora vintasette a taola.

Onne di frutto delle sopra dette terre istaia settanta di grano l'anno. Lavora le dette terre Agnioluccio del Monte di Petrogniano.

E più rapporto una vignia posta in luogo detto, di sotto al ponte de le Charciarelle chon suoi chonfini la via del Comuno da dua latora e Senso bichieraio, al Chiercho legnaiolo e Altoberto di Marcho e Antonio di Magino bechaio. È la detta vignia istaiora cinque e taole tredici, asene di frutto barili dodici di vino l'anno.

Dua pezzi di terre posti in luogo detto la Stricia chon suoi confini la via del Comuno e Luca del Funaio e Monna Ursina di misser Matteo e le sono sono le dette terre istaiora nove et mezzo a taola, onne di frutto istaia dieci di grano l'anno.

Dua pezzi di terra posti in Gatolino presso a Fonte Tetta chon suoi confini la via del Chomuno e Antonio di Diamuccio. . . . . , ... è la detta terra istaiora dieci a taola, onne di frutto istaia dieci di grano et barili sei di vino.

Uno pezzo di terra posta in la strada di sancto Lorentino chon suoi chonfini la via del Comuno e Manente e beni di santo Lorentino e Presentino il baregnio di mugniai. È la detta terra istaiora sette e taule dodici a taola. Onne di frutto istaia otto di grano l'anno.

Uno pezzo di terra posto in la strada di sancto Spirito chon suoi chonfini la via del Chomuno e beni di Palante di Palanti d'Arezzo e beni della badia di sancta Fiora e uno fiume che si chiama il Vignone. È la detta tera istaiora otto e taule cinque e braccia cinque, onne di frutto istaia otto di grano l'anno.

Uno pezzo di terra posto in luogo detto ilo piano di Chastello Nuovo chon suoi chonfini la via del Chomuno. Onne di frutto istaiora dieci di grano.

Dua chase poste in Valelunga per nostro abitare chon suoi chonfini la via del Chomuno da tre latora e monna Diana del maestro Goro e mona Franciescha di maestro Franciescho medicho e l'erede di maestro Domenicho. Istimate fiorini ciento cinquanta le dette chase.

Sia[m]o in casa quattro bochche cioè Guasparri (*in margine:* d'età d'anni quaranta, la sua donna d'anni trenta, la figluola d'anni due et Baldassarri d'anni vintuno et io Baldassarri isto chon altri a salario) cholla sua donna e una fanciulina d'anni dua figliola di Guasparri, e io Baldassarri, e Guasparri è infermo e non può guadagniare denaio e chosi è stato circha otto anni infermo ed è.

Questi sono i nostri debiti qui disotto

Digitized by Google

A Vieri di Nanni ispetiale d'Arezzo aviamo a dare lire quarantasette e soldi uno per colori et altre chose chome apare al suo libro f[iorini] — l[ire] 47 s[oldi] 1 d[enari] —.

Et più aviamo a dare a Chola di Nicholo horafo abitante in Firenze fiorini dodici e lire ciento sei e soldi quatro e d[enari] otto per più chose chome apare al suo libro f. 12 l. 106 s. 4 d. 8.

Et più aviamo a dare a Giunta di Nanni horafo d'Arezzo fiorini diciotto d'oro chome apare al suo libro f. 18 l. — s. — d. —

Et più aviamo da dare al Fondecho de Checho di Baccio fiorini sette d'oro f. 7 l. — s. — d. —

Et più aviamo a dare a Braciolo lanaiolo lire undici f. — l. 11 s. — d. —

Av[e]ano di prestanzone fiorini sette nela ve[n]tina cho cholo el fratelo e cogini filioli di Spinelo . così dicie la partita

* * *

[Arezzo, Archivio della Fraternita dei Laici: Stanziamenti e Deliberazioni dal 1430 al 1437. Lib. 70, c. 61 r].

pro tabula fienda in Ecclesia sanctorum Laurentini et Pergentini
[die VII mensis mai M CCCC XXX V]

Item similiter ut supra servatis servandis [domini rectores] providerunt et deliberaverunt quod ser Christoforus Franciscii et Gherardus ser Britii duo es nu[mer]o rectorum habeant plenam auctoritatem et potestatem providendi et fieri faciendi unam tabulam cum pictura Virginis Marie et aliorum sanctorum in ecclesia sive oratorio sanctorum Laurentini et Pergentini. Et posse expendere omnem quantitatem pecunie et c[oetera].

c. 63 r

die XVI Iuni [M CCCC XXX V]

Parro Spinelli pro eius mercede picture omnibus suis expensis colorum et auri, tabule sanctorum Laurentini et Pergentini videlicet in ecclesia ipsorum libras quadraginta solidorum parvorum l. 40

c. 72 t

in margine: Parri Spinelli.

die II mensis decembris

Item viso quodam stantiamento facto Parri Spinelli sub die XVI iunii M CCCC XXX V pro pictura tabule sanctorum Laurentini et Pergentini (*in margine:* de l. quadraginta) [domini rectores] providerunt quod Pierus camerarius possit vendere tantam quantitatem grani ut solvat eidem Parri pro nunc florenos tres pro parte dictarum librarum quadraginta. Cum hoc quod Papus Venture se obligat quod dictus Parrus bene et legaliter dictam tabulam pinget. Alias restituat ipse Papus Fraternitati dictos tresfiore nos et presente dicto Papo et se obligante ut supra fl. 3 auri

c. 76 r *in margine:* Parris Spinelli.

[die 24 mensis februari M CCCC XXX V ab incarn.; a nalivitate M CCCC XXX VI]

Item viso quod Papus Venture se obligavit restituere dictis rectoribus florenos tres stantiatos Parri Spinelli in quantum non facerat tabulam sancti Laurentini Et se omni[no] obligavit restituere alios F. tres pro pretio antedicte tabule, dato partito et obtempto [domini rectores] stantiaverunt etc. quod camerarius det dicto Parri Spinelli alios tres florenos auri pro parte solutionis dicte tabule fl. 3

c. 86 r *in margine:* Stantiamentum Parris Spinelli.

[die ultima mensis augusti M CCCC XXX VI]

Item [domini rectores] providerunt quod camerarius det et solvat etc. ..... Parri Spinelli pictori pro restu partis sive quantitatis librarum quadraginta quas recipere delebat occaxione tabule sanctorum Laurentini et Pergentini picte sive pingende per ipsum que 40 libre stantiate fuerunt XVI iunii M CCCC XXX IIII° (sic)

Digitized by Google

c. 98 r *in margine:* Provisio pro tabula sanctorum Laurentini e Pergentini.

[die quinta mensis aprilis M CCCC XXX VII]

Item [domini rectores] commiserunt ser Luca et Niccolao Checchi Baccii posse gravari Papum Venture ut restituat l. quadraginta solutas Parri Spinelli pro tabula sanctorum Laurentini et Pergentini eo quia non ecit illam et quod faciant Fieri tabulam predictam a quo maluerunt pictore alibrato.

* * *

[Arezzo, Archivio della Fraternita dei Laici — Libro dei Morti n. 7, dal 1432 al 1457, c. 11 t].

die VIIII Ianuarii [M CCCC L II ab incarnatione, cioè M CCCC L III]

Parrus Spinelli pictor sepultus in ecc[lesia] Morelli.

Digitized by Google

MOSTRA DI DISEGNI DEL BAROCCIO

AGLI UFFIZI

Per celebrare il terzo centenario della morte di Federico Baroccio — avvenuta nella sua città natale di Urbino l'ultimo di settembre 1612 a settantaquattro anni di età — si è aperto nel Gabinetto dei Disegni degli Uffizi a Firenze dall'ottobre all'aprile una mostra di quelli del pittore urbinate.

I centosessantaquattro disegni furono scelti e ordinati dall'ispettore Ferri e dal segretario Di Pietro, tenendo solo conto di quelli che erano serviti per dipinti a noi oggi noti.

Da questa scelta tra più di cinquecento schizzi e studi ne vennero in luce vari prima nascosti a tergo del disegno incollato; sì che il Di Pietro potè fra tutti identificarne centosessanta sino ad ora sfuggiti agli studiosi del Baroccio.

L'impressione più immediata che, a mio avviso, si riceve da questa mostra è la rivelazione di un aspetto insolito dell'arte del Baroccio.

Chi giudichi questo artista dai dipinti deve riconoscergli sopratutto un originale e aristocratico senso « musicale » della forma e del colore. Il Bellori, il meglio informato dei suoi biografi, nella vita di lui — unita all'elegante catalogo della Mostra e accuratamente annotata da Giovanni Poggi — ci dice infatti che il Baroccio « chiamava la pittura musica e diceva che siccome la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea dalla consonanza de' colori accompagnata dall'armonia de' lineamenti ».

Piacere dunque è per il nostro pittore il supremo fine della sua arte, a cui talora sacrifica anche la verità, la naturalezza, la semplicità. Nelle Stigmate di san Francesco agli Uffizi, per esempio, per smania di novità e di eleganza, contorce convulsivamente il corpo del frate sul davanti del quadro e martorizza di pieghe le vesti; nella Circoncisione del Louvre, sedotto dalle linee sinuose di una gonnella svolazzante, ne veste, non senza una certa comicità, un cherubino; e persino nella bella Crocifissione del Duomo di Genova guasta la verità e severità della scena dando alla Vergine una posa svenevole e un'inopportuna invadenza al San Sebastiano troppo florido e vanitoso.

Ma sopratutto, se si ponga mente alla maniera di trattare i panneggiamenti, si dovrà riconoscere che quasi in nessun quadro il Baroccio va esente dal vezzo pericoloso di tormentarne le pieghe sminuzzandole e moltiplicandole faticosamente, non soltanto a danno dell'efficacia e della verità, ma della stessa eleganza che tanto sta a cuore del nostro pittore.

Desteranno quindi meraviglia le parole del Bellori dove descrive lo scrupoloso metodo di lavorare dal vero del Baroccio e specialmente di fare « li panni » con assidue e infinite prove, sempre sul vero, con tale incontentabilità, che ha del pedantesco:

« Li modi tenuti da F. Barocci nel suo dipingere furono di molto esercizio ed applicazione: egli operando ricorreva sempre al naturale, nè permetteva un minimo segno, senza vederlo, del che rende argomento la gran copia de' disegni, che lasciò nel suo studio. Sempre ch'egli si trovava in piazza o per istrada, e respirava dal male, andava osservando le fattezze e l'effigie delle persone, e se vi ritrovava qualche parte riguardevole, procurava di accomodarsene in casa, facendone scelta e servendosene all'occasione, e se havesse veduto una bella alzata di occhi, un bel profilo di naso, overo una bella bocca, ne formava le sue bellissime arie di teste. Prima concepiva l'azione da rappresentarsi et avanti di formarne lo schizzo, poneva al modello i suoi giovini e li faceva gestire conforme la sua imaginazione, e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno, e se col volgersi più o meno trovavano requie migliore, da ciò sperimentava li moti più naturali senza affettazione e ne formava gli schizzi. Nel medesimo modo se voleva introdurre un gruppo di figure, adattava li giovini insieme all'azione, e da gli schizzi formava poi da se il disegno compito. Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta o di cera tanto belli, che parevano di mano di ottimo scultore, non contentandosi alle volte di uno solo, ma replicando due o tre modelli di cera della stessa figura. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra d'affettazione. Da

Digitized by Google

tutte queste fatiche formava un cartoncino ad olio, overo a guazzo, di chiaro scuro, e dopo usava il cartone grande quanto l'opere, di cartone e gesso, o vero di pastelli su la carta, e calcandolo su l'imprimitura della tela, segnava con lo stilo i dintorni, acciò che mai si smarrisse il disegno con tanta cura tirato a perfezione ».

Se le lodi del Bellori all'amore del vero e alla coscienziosità del Baroccio sono confermate dall'esame

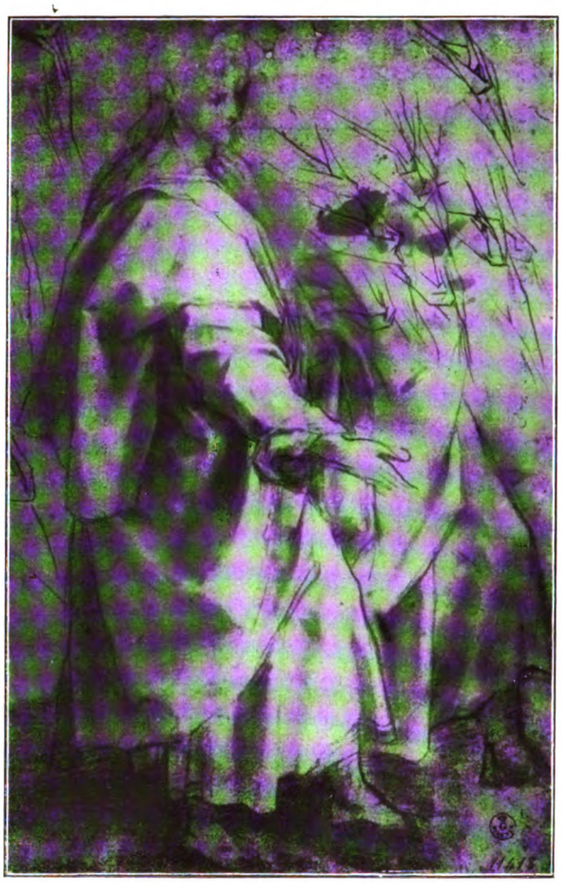


Fig. 1 — F. Baroccio: Disegno per il Cristo della « Vocazione di Sant'Andrea ». Bruxelles (Fotografia Hanfstaengl).

di questi disegni, non cosi parmi accada per quanto riguarda il proseguimento del lavoro dal disegno alla opera completa, chè anzi vien fatto domandarsi come mai il Baroccio, che in certi studi è pieno di verità e di sobrietà, abbandoni poi nelle opere definitive queste rare doti per altre di secondario valore.

In riprova di quanto affermo si confrontino specialmente i seguenti disegni della Mostra colle fotografie delle opere definitive ivi raccolte in apposito albo: lo studio della figura muliebre allegorica per la decorazione del soffitto nella prima stanza del Casino di Pio IV a Roma (catal. 11281) assai più vera e meglio proporzionata e armoniosa per maggiore sobrietà di panneggiare di quello che poi ci appaia nell'affresco; lo studio per il San Giovanni della Madonna di San Giovanni Evangelista nella Pinacoteca di Urbino (11373) dove i panni hanno partiti più larghi e severi, tutta la figura è più naturale, più statica e meglio proporzionata; lo studio per il Sacerdote che opera nella Circoncisione del Louvre (riprodotto nel catalogo) che offre un partito di pieghe assai più vero, più bello, più semplice che nella tela; ma sopra tutto la bellissima figura del Cristo per la Vocazione di Sant'Andrea del Museo Reale di Bruxelles (fig. 1) piena di dignità, solidamente piantata, con panneggi larghi e sobri, ben proporzionata in tutte le membra, mentre che nel dipinto (fig. 2) perde evidentemente di maestosità, di solidità, di euritimia perchè più tozza, più frivola, più tormentata nelle vesti.

Le stesse osservazioni si potrebbero ripetere circa il bellissimo cartone per il Gesù che si accomiata dalla Madre della Galleria di Chantilly (1785), che come tanti altri disegni fa lamentare l'inesplicabile allonta-

Digitized by Google

namento del Baroccio dalla fresca e sentita idea primitiva.

Questo mutamento a scapito della verità e della semplicità che il Baroccio fa spesso nel trasportare i suoi pensieri dalla carta al dipinto si riscontra non solo in motivi secondari o inapprezzabili, ma, come vedemmo, in parti di capitale importanza, come nelle figure intere che generalmente nella esecuzione gli vengono più tozze e meno spontanee: verrebbe fatto di pensare che tutto quel complicato processo di preparazione del dipinto — che ha veramente qualche cosa di troppo pedantesco e artificioso — anzichè giovare stancasse e raffreddasse la spontanea e fresca visione del pittore ammanierandola.

Di questa sua eccessiva incontentabilità se ne hanno pur qui le prove. È qui che si vede con che pazienza egli disegnasse i nudi di tutte le figure prima di vestirle e come non contento le facesse anche al contrario rovesciando l'intera scena; e come poi ne studiasse le vesti a parte e talora un solo partito di pieghe. Ecco i nudi che sono serviti per la figura della Madonna della Misericordia di Urbino; quelli ancora per la Vergine nella Annunciazione della Vaticana, per cui ha fatto piuttosto posare un uomo che far di maniera e lì presso gli studi di panneggiato per le vesti che dovranno ricoprirle; ecco i bei nudi per le figure del San Francesco nel Perdono di San Francesco a questa chiesa di Urbino (11406) e per una delle figure che sorreggono i lembi del lenzuolo nella Deposizione nel Sepolcro di Sinigallia (11411) che saranno poi nei dipinti celati sotto una valanga tormentose di pieghe; gli studi per la Madonna di Santa Lucia al Louvre, dove la stessa scena è rovesciata varie volte fino a che al delicato artista non risulti più la minima discordanza di linea o di equilibrio.

* * *

Il Baroccio, pittore dal temperamento raffinato, femineo, inarrivabile nel rappresentare la grazia e l'eleganza col suo pennello morbidissimo che sembra accarezzare le carni « pasciute di rose », era nato per esprimere questi aspetti della vita. Egli però mostra di non sentire, di non poter rappresentare il dramma: tutto al più sa rendere episodi pietosi di dolore calmo e rassegnato come, ed egregiamente, il sonatore di ghironda nella Madonna del Popolo degli Uffizi, o il San Girolamo della Borghese. Quando vuol rappresentare il dramma e agitarvi i suoi personaggi tradisce lo sforzo e la sua tecnica azzimata e civettuola pare ancor più accusarne la discordanza e l'effetto mancato; basti ricordare la Deposizione di Perugia, dove le due Marie si agitano teatralmente e una di esse par quasi volersi gettare sulla Vergine inveendo.

Per tutti questi aspetti la figura del Baroccio si presenta come quella di un pittore dotato di eccel-



Fig. 2 — F. Baroccio:
Partic. della « Vocazione di Sant'Andrea »
Bruxelles - (Fotografia Perazzo).

lenti qualità esteriori destinate a sedurre la vista, a cattivare i sensi più che lo spirito; di un artista più piacevole che commovente, più raffinato che sincero, più fantasioso che umano.

Eppure dopo aver visto i suoi disegni anche questo giudizio si attenua: e se pur resta in noi il rammarico che il Baroccio spesso non sappia col procedere del lavoro conservare la schietta ispirazione del primo momento, d'altra parte la rivelazione di un più semplice e profondo aspetto del suo spirito che i disegni ci offrono è una delle più grate sorprese che ci possiamo da lui aspettare.

MATTEO MARANGONI.

Digitized by Google

IL X CONGRESSO INTERNAZIONALE
DI STORIA DELL'ARTE

SEZIONE III.

H. Weizäcker. *Adam Elsheimer in Roma* (21 ottobre, Sezione III).

Poche sono le notizie che si hanno della vita di Adamo Elsheimer; fra esse manca persino quella della nascita. A Roma lo troviamo dal 1600 sino alla morte avvenuta sedici anni più tardi. Bisogna quindi lasciar parlare le opere anche se non recano nè data nè firma; sole testimoni dell'evoluzione stilistica del pittore. A vero dire non sono nemmeno troppo evidenti nei paesaggi dipinti dall'artista le traccie di quello romano, perchè egli si conservò ligio in molta parte alle tradizioni dell'arte nordica. Una qualche relazione esiste fra lui e il Brill, ma è forse più evidente quella che lo avvicina ai veneziani, specialmente nel colore verde, di cui ama tingere senza misture i prati e le campagne, e nell'amore del rosso e del bianco. Ad onta di ciò l'artista raggiunge alle volte un grande risultato, come nel paesaggio che fa da sfondo all'Aurora nella Galleria di Braunschweig.

Ma il suo ingegno ricercava ben altre novità; esso a poco a poco voleva liberarsi dal giogo stesso della Natura per seguire i dettami della fantasia. Egli vuole solo riprodurre il bello che ama e assurgea alla monumentalità, come nel quadro degli Uffizi a Firenze; nel quale mostra di aver adottato l'uso di altri colori e di saperne trarre abilissimi accordi. E tutto ciò senza trascurare la figura che tratta da maestro; come ben c'insegna la sua Maddalena, un vero capolavoro; e senza dimenticare gli effetti di interni, che traggono vantaggio dai vigorosi contrasti di luce e d'ombra, in cui lo vediamo precorrere Rembrandt.

Perciò Adamo Elsheimer può sembrare uno dei più grandi assimilatori delle varie tendenze secentesche, che pur non avendo creato un nuovo stile seppe trar partito e novità da tutti.

Francis Beckett. *Andrea Palladio e Tycho Brahe.*

Nell'anno 1576 Ticho Brahe iniziò nell'isola di Hveen la costruzione di un palazzo che venne compiuto in quattro anni e al quale egli, dalla musa della sua scienza pose il nome di Castello di Urania: Uraniborg.

La costruzione risponde a tutte le esigenze della simmetria architettonica e ciò dimostra che l'erudito danese aveva adottato i principi del Rinascimento Italiano.

L'edificio venne riprodotto nell'opera capitale di Ticho Brahe. Era come altri castelli danesi di quell'epoca fabbricati in mattoni rossi, ma per il resto ne differiva grandemente. Poichè essi erano di solito sul tipo degli edifici fiamminghi, con le finestre irregolari, con le scale — come nell'architettura gotica — esterne e con torri fornite di guglie fantastiche. Quando si trattava di edifici più importanti ei si serviva spesso dei modelli forniti dall'architettura degli edifici pubblici francesi.

L'Uraniborg di Ticho Brahe era invece un edificio centrale quadrato con cupola nel centro. Dal centro delle quattro facciate accessi diritti davano adito all'edificio per incontrarsi in una stanza rettangolare posta al centro e rischiarata per mezzo della cupola.

Ora non v'è che un solo edificio profano di quel tempo che abbia essenzialmente la stessa pianta; ed è la più celebre delle ville di Andrea Palladio: la Rotonda di Vicenza che fu finita nel 1552.

Ticho Brahe non era stato in Italia, e non poteva però aver visto la Rotonda, ma il Palladio aveva in quel tempo pubblicato la sua opera: *I Quattro libri dell'Architettura*, in cui la pianta e la facciata della villa erano riprodotte.

Ticho Brahe possedeva una ricca biblioteca, era in relazione coi maggiori eruditi del suo tempo, e sarebbe strano che gli fosse sfuggita la pubblicazione del primo architetto del tempo.

Le differenze tra la Rotonda e l'Uraniborg vanno spiegate con le ragioni del clima diverso e degli scopi diversi cui gli edifici dovevano servire.

Le quattro logge della Rotonda rette da colonnine, possibili in clima dolce, non potevano certo essere

Digitized by Google

adoperate dal Brahe. Mentre la Rotonda doveva servire alla intimità di un uomo privato, l'Uraniborg per la famiglia dell'astronomo, per gli studenti e per gli ospiti, doveva contenere un laboratorio chimico e ancora osservatori astronomici. Così non vi si trova la bella stanza circolare della Rotonda, che sarebbe stato un lusso inutile; invece una stanza rettangolare con fontana.

V'erano poi ai quattro angoli quattro stanze: quella di sud-est serviva alla dimora invernale della famiglia, quella di nord-est era la sala da pranzo. Le due altre erano le dimore degli ospiti.

Nella parte settentrionale v'era la cucina e un corridoio semicircolare ad uso di legnaia.

Nel corridoio semicircolare a sud era il laboratorio dello scienziato. Le scale che nella Rotonda erano dietro la sala centrale si trovavano ad Uraniborg nel braccio settentrionale.

Paragonando la facciata della Rotonda con quella di Uraniborg, le differenze saltano più agli occhi che le somiglianze. Tuttavia le finestre simmetricamente disposte sono assunte dal Rinascimento Italiano. Come nella Rotonda, una cupola corona Uraniborg, con un alto tamburo rettangolare circondato da una fallena in legno, ed è sormontata da un pegaso dorato.

Ciò ch'è pure decisivo, nella facciata sono i due fregi profilati di *grès*, tra il primo e il secondo piano. Tali fregi non si trovano altrove nell'architettura danese di quell'epoca, sì nella Rotonda del Palladio.

Ticho Brahe più tardi abbandonò l'architettura e assunse un architetto fiammingo, il Van Steenwyck, il cui influsso forse si rispecchia già nel disegno dell'interno della cupola.

Con tutto ciò l'Uraniborg resta un esempio unico per la Danimarca, di affinità con le costruzioni e i principi di Andrea Palladio.

Osvaldo Sirèn. *Influssi italiani sull'architettura svedese del '700.*

La stessa distanza fra la Svezia e l'Italia impedì che l'influenza dell'arte italiana potesse essere un fatto comune, e potesse divenire qualcosa di più che una manifestazione sporadica unita a una personalità o a una scuola d'arte speciale.

Per l'architettura già nel Medio Evo penetrarono in Isvezia influenze importanti. I trasmissori delle forme erano sopratutto monaci vaganti e specialmente i Cistercensi. Assai più importanti furono per l'arte svedese le influenze dell'architettura italiana del Rinascimento e del Barocco; e se bene giungessero con molto ritardo ebbero importanza decisiva per le costruzioni svedesi.

L'argomento amplissimo non può essere che a pena abbozzato.

Fino alla metà del '500 in Isvezia, specialmente nella costruzione delle case borghesi dominano le tradizioni gotiche della Germania Settentrionale che si mantengono anche più nell'architettura ecclesiastica, mentre nei castelli reali vengono soppiantate dalle forme del Rinascimento. Ma a misura che crescono i rapporti economici, commerciali tra la Svezia e l'Olanda vengono nuovi impulsi artistici dal cosidetto Rinascimento olandese (che sarebbe come un barocco gotico) il quale servì a poco a poco di modello per l'architettura signorile di Svezia.

Stoccolma venne per tal modo in gran parte rifabbricata sul principio del '600, in questa architettura pittoresca per la combinazione dei materiali, e in cui l'elemento costruttivo è sempre assai secondario. Fu verso il 1630-40 che questo stile giunse al suo più grande sviluppo.

Nicodemo Tessin, il vecchio che più tardi doveva essere l'innovatore italianista, dapprima seguì l'indirizzo del Rinascimento olandese, così che nella sua opera si può osservare lo sviluppo dall'influenza olandese all'italiana.

Nicodemo Tessin era nato sul principio del secolo XVII in una città della Pomerania svedese e nel 1646, morto Simon de Lavallée, entrò al servizio della corte come ingegnere e fu poi nominato architetto della casa reale.

Fu dopo il suo viaggio italiano del 1652 che produsse le opere più importanti, specialmente dal 1660 al 1670.

Fra i molti castelli di campagna del Tessin si può ricordare quello cominciato nel '61. Nel suo aspetto generale è simile a una villa italiana, con un corpo centrale fornito di lunghe ali e padiglioni e rotonda coperta di cupola. Sistema di costruzione molto spazioso che deriva essenzialmente dallo stile delle ville Palladiane, che si manifesta già nell'interessante ordinamento della pianta ben più italiana che francese. Anche nelle facciate il gusto italiano è predominante, poichè sono divise da pilastri con mensole ricchissime di decorazione.

La facciata che guarda il lago si apre con un loggiato a pianoterra, mentre quella sul giardino è formata di una scalinata monumentale che conduce direttamente al primo piano. Il tetto è diviso in due parti e l'inferiore ha il profilo sagomato. Sarebbe curioso vedere ove si abbia altrove il riscontro di questo tetto doppio.

Come finali della composizione si trovano torri rotonde dominate da una cupola. Una di queste torri serve come cappella. Davanti all'ingresso si inalza un tipico portale barocco. All'interno son sopratutto notevoli le scale imponenti che occupano una quarta parte dell'edifizio.

Tessin costrusse una grande quantità di case signorili in diverse parti della Svezia, in molte delle quali si trovano distinti i caratteri fondamentali delle ville italiane di stile barocco. Ciò che le caratterizza tutte quante è la ricca divisione della pianta. Il corpo prin-

Digitized by Google

cipale è contornato da ali e padiglioni che spesso sono molto indipendenti dalla parte centrale. I portali sono formati spesso sul modello del barocco romano, non senza caratteri originariamente nazionali.

Fra queste costruzioni conviene citare quella di una villa costrutta da Tessin presso Stoccolma. Nei disegni originali di Tessin conosciamo bene la sua forma. Le finestre non sono riquadrate, manca la decorazione, ma nel suo assieme la composizione è di assai grande interesse. L'edificio principale si trova nel centro di un sistema di terrazze con viali ordinati secondo effetti di prospettiva cari e soliti al '600 italiano.

Un secondo esempio l'offre il castello sul lago di Malaren. Si ritrovano anche qui le due ali sporgenti da entrambe le facciate, un padiglione centrale, e sul dinanzi una terrazza con scalinata. La parte centrale dell'edificio è accentuato dal corridoio e questa accentuazione dell'asse centrale è un carattere proprio del Tessin; la prospettiva è anzi proseguita per mezzo di siepi e viali!

L'esteriore è molto semplice. La superficie è intonacata. Solo la parte centrale è divisa da pilastri con riquadrature semplicissime.

Naturalmente queste ville non potevano essere erette senza considerazioni al particolare luogo della Svezia. Ciò non ostante i singoli elementi architettonici possono essere considerati di origine italiana.

A Stoccolma c'è appunto tutta una serie di edifici di questo stile costruiti circa il 1660-80 dal Tessin.

Il Palazzo Municipale di Stoccolma rammenta le ville italiane nello stile di campagna. La facciata di stile rustico è oltremodo pittoresca, come tutto l'aggruppamento dell'edificio oltremodo mosso pur nell'imponenza della sua massa. L'edificio in seguito a diversi incendi fu pur troppo molto restaurato.

Altri due palazzi di città costruiti dal Tessin sono invece ben conservati. Offrono un tipo di pianta più semplice. Due ali circa della stessa larghezza del corpo centrale formano un cortile. Nel secondo edificio la prospettiva continuava dai muri del giardino fino alla riva del mare ov'era chiusa da un portale. La facciata è a finto bugnato con pilastri dorici: un attico nel centro con finestroni, di modo che il salone viene ad avere doppia fila di finestre. Nell'interno magnifici soffitti dipinti e stuccati.

In questi palazzi di città gli Hôtels parigini hanno avuto influenza più grande che gli edifici contemporanei italiani. Ma lo stile italiano si vede nel Palazzo della Banca Nazionale di stile perfettamente romano.

È facile dimostrare i modelli italiani per le finestre del cortile e per il portale che il Tessin copiò evidentemente da quello di Caprarola.

Un altro edificio di Stoccolma con influenza italiana è il Palazzo Municipale del Sud. Le facciate sulla strada sono semplicissime e l'edificio non è compiuto. Il sistema di divisione delle facciate del cortile è simile a quello di palazzi italiani. La disposizione è nell'assieme ritmica, e i piani inalzandosi si alleggeriscono gradatamente.

Nel piano superiore al posto di pilastri sono semplici lesene. Originariamente le loggie erano aperte, cosichè la costruzione si presentava più chiara ed aperta.

Il Palazzo Meridionale dopo un incendio fu ricostruito in parte. Perciò non è lavoro soltanto del vecchio Tessin che morì nel 1681, ma del figlio Nicodemo, suo successore come architetto reale, il quale occupa un posto anche più importante del padre non solo nella storia artistica ma anche nella storia politica della Svezia. Può essere paragonato, per la sua attività a Gian Lorenzo Bernini, e come architetto è veramente discepolo di Bernini e di Fontana. Tre volte fu in Italia, a Parigi, a Londra. Durante i suoi viaggi prese molte annotazioni e disegni, non tutti conservati. Per dimostrare le sue grandi relazioni con l'arte italiana servono, a punto, in particolar modo le sue note di viaggio.

Scrive sul principio in tedesco, poi rispettivamente in italiano, francese, svedese. Fu per la prima volta a Roma nel 1673 ove, protetto da Cristina di Svezia, potè lavorare assai accanto al Bernini e al Fontana. Nelle lettere ai genitori parla spesso dei suoi maestri e ancora nei suoi ultimi anni scrive con orgoglio: « per sei anni potei frequentare continuamente il cavalier Bernini e il cav. Fontana che furono nel loro tempo i primi nell'architettura, sino a tal punto, che il primo non ha avuto l'eguale da centinaia d'anni ».

Molti dei suoi disegni sono appunto destinati a composizioni del Bernini. Altri parecchi a opere del Borromini, di Martino Longhi, ecc. In altri ancora, vedute di Roma e dei dintorni, disegni per scalinate di ville, disegni di portali e di finestre, soffitti, ecc.

Durante il suo viaggio di ritorno nel 1677 prese annotazioni in italiano, interessanti oltremodo sono quelle che si riferiscono alla società di Bologna, e alla grande licenza della vita di carnevale.

Nel 1681 comincia la carriera indipendente del Tessin come architetto in Isvezia. Da prima termina alcuni lavori del padre, come i palazzi della Banca Nazionale e del Palazzo Comunale.

Nel 1687 parte di nuovo per l'estero per prepararsi a un lavoro importantissimo, cioè la ricostruzione del Palazzo Reale. Era stato cominciato nel 1682 quando un incendio ne distrusse gran parte e si decise di rifabbricarlo. In seguito alle guerre i lavori subirono lunghe sospensioni. Non fu che nel 1754 che il palazzo fu finito. Tessin era morto, ma i suoi allievi completarono l'opera secondo i suoi disegni. La pianta del palazzo è regolare e di facile comprensione. Il cortile è quasi quadrato, contornato da quattro ali di eguale lunghezza nelle parti contrapposte e che nella facciata settentrionale si prolungano a levante e ponente due braccia più basse. Nella facciata meridionale soltanto

Digitized by Google

un braccio a levante. A levante, verso il mare, è un cortile rilevato con terrazze alberate. A ponente corrisponde un cortile rinchiuso tra ali semicircolari.

L'estensione dell'edificio è grandissima. La facciata è lunga 215 metri, e pochi edifici sanno mantenere in siffatta lunghezza tanto equilibrio di masse. Nessuno può dubitare che l'idea di un'opera simile non sia stata portata d'Italia.

All'esterno le facciate sono tutte differenti. La facciata centrale con lo scalone grandioso è a mezzogiorno. Secondo il calcolo dell'architetto i personaggi d'importanza dovevano giungere appunto su questa fronte rimanendo impressionati dalla sua grandiosità. La parte centrale della facciata è composta da un solenne ordine di colonne che sopportano una grandiosa trabeazione sopra la quale è un attico. Le colonne marmoree sono corinzie a folti fogliami il cui effetto è proseguito sopra la cornice da gruppi di trofei bronzei.

La loggia Palladiana di Vicenza servì certo di modello, ma anche sicuramente il progetto del Louvre, ed è notevole che lo stesso Tessin preparò un progetto per il Louvre. Fece inoltre castelli per Copenaghen, Stettino, ecc.

Analoghi principî decorativi dominano la facciata di levante, verso il mare. La parte centrale è particolarmente accentrata mediante un ordine di pilastri corinzi sopra un zoccolo rustico a livello del pianterreno. Questa condensazione verso il centro fa bellissimo effetto grazie al contrappeso delle ali più basse che si trovano ai lati. L'effetto delle facciate è più complesso e varia nelle grandi ali esterne. Queste parti, con le terrazze fiorite di aiuole e di fontane dovevano rendere l'impressione di un grande giardino italiano, come di un salone estivo. L'accentrazione che ritorna anche qui delle parti centrali per mezzo di pilastri è ispirata ad opere romane del '600, particolarmente del Bernini.

La facciata occidentale più ornata, e forse meno attraente per lo spettatore moderno, differisce assai dalle altre. La parte centrale è a colonne, in stile rustico che sopportano una travatura dorica nei cui interstizi si trovano le finestre coronate di medaglioni e rinchiuse in arcate: il tutto di carattere oltremodo pittoresco e barocco. Conviene ricordare che quasi la stessa ornamentazione decorativa si trova nelle vecchie Tuilleries.

Si tratta adunque di un tratto che va riportato, questa volta, non all'Italia, ma alla Francia.

La parte del castello più esposta alla vista verso la città è l'immensa massa settentrionale. L'effetto artistico di questa parte è riposto sopratutto nell'immensità della distesa.

É un trionfo del rinascimento romano o del primo periodo romano del barocco, del Della Porta e di Flaminio Ponzio. Non v'è carattere ornamentale. Le finestre sono inquadrate in semplici cornici diritte e strette. Il portale è fiancheggiato da due colonne doriche che sopportano un balcone.

L'asse centrale della composizione è accentuata dal sistema di rampe e terrazze che formano la salita verso il palazzo stesso, e che è copiato dal modello del palazzo di Caprarola. La facciata però è senza dubbio basata su altri modelli.

Il Tessin costruì molt'altro a Stoccolma: fra l'altro una casa per sè, di pianta curiosissima, di fronte al Palazzo reale e parecchie chiese di cui si conservano i disegni.

WALTER FRIEDLÄNDER. *Nicola Poussin nelle sue relazioni con la pittura barocca romana.*

Dopo una rapida rassegna dell'operosità italiana in Francia e degli artisti francesi in Italia viene a parlare anzitutto delle relazioni stilistiche di Poussin con gli artisti italiani del Rinascimento. Le osservazioni principali vertono da prima sulle relazioni di Poussin con Marcantonio e Raffaello, delle quali parla anche il Bellori. Segue un confronto fra Tiziano e Poussin.

A proposito della venuta di Poussin a Roma ricorda le sue relazioni con il famoso mecenate piemontese Cassiano del Pozzo e con la casa dei Barberini.

Delinea brevemente il quadro dell'ambiente artistico romano in quel tempo, cioè dopo la morte dei Caracci e del Caravaggio, quando lavora la seconda generazione dei naturalisti e degli eclettici e si prepara la scuola cortonesca.

Nota come il Poussin accolga i maggiori elementi dall'eclettismo piuttosto che dal naturalismo, ed a questo proposito fa seguire alcuni cenni sulle relazioni di Poussin con Reni e Domenichino, confrontando la «Salvazione di Pirro» di Poussin con il fresco del Reni a San Gregorio.

Le relazioni personali tra Poussin e Domenichino sono impossibili perchè durante il soggiorno del Poussin in Roma, Domenichino era a Napoli; ma sono possibili le relazioni artistiche e lo dimostra un confronto tra l'egual soggetto trattato dai due artisti: il Tempo che scopre la Verità, dal Domenichino a fresco nel palazzo Costaguti, dal Poussin in un quadro ora al Louvre.

Utile è anche il confronto tra il Rapimento di San Paolo del Poussin al Louvre e lo stesso soggetto del Domenichino pure al Louvre, ma nei depositi.

Friedländer conchiude riassumendo in pochi tratti la importante azione che la pittura secentesca italiana esercitò sull'arte del Poussin.

FEDERICO HERMANIN. *Pittori italiani ed incisori francesi nel Seicento.*

Nel 1608 Giacomo Callot viene a Roma. Nel 1611 va a Firenze. Ora la sua venuta a Roma e la formazione della scuola Callottiana si connettono con un problema assai interessante e assai discusso: l'attri-

Digitized by Google

buzione del celebre ritratto di Alessandro del Borro nel Museo di Berlino.

Hermanin intende portare alcuni argomenti a sostegno dell'attribuzione dell'opera, proposta da H. Voss ad Andrea Sacchi. Gli argomenti si connettono con l'incisione.

Bisogna ricordare che l'arte pur così personale di Giacomo Callot non nasce senza aver avuto precedenti artistici.

Callot fu a Firenze nell'officina dell'incisore Giulio Parigi ed ebbe a collaboratori vari artisti toscani. Fra questi che lavoravano alle celebri figure che servivano poi per le feste del granduca (mascherate, processioni, scene di teatro) c'è anche un artista poco conosciuto Remigio Cantagallina che ha grande importanza perchè incide disegni di Giulio Parigi in uno stile che per il trattamento di figure ci rammenta talora il Callot.

Notevole è fra l'altro una veduta di paese del 1608, quindi anteriore al Callot, ove già s'incontra questo stile che tende alla creazione della macchietta.

Tuttociò serve a prepararci alla comprensione del modo in cui il Sacchi potè apprendere questa tradizione della macchietta, che in fondo informa il ritratto del Dal Borro.

Abbiamo finalmente una incisione del Colignon allievo del Callot, la quale è assai importante perchè riproduce una composizione di Andrea Sacchi. L'incisione che rappresenta una festa romana dimostra chiaramente come anche nel dipinto ci fosse originariamente una concezione a macchietta.

L'incisione è ancora importante perchè serve ad attribuire al Sacchi un quadro di Castel Sant'Angelo che rappresenta: « La Canonizzazione di Sant'Ignazio » al tempo di Gregorio XV, o meglio una cerimonia connessa immediatamente alla canonizzazione, in cui il papa si reca ad adorare i nuovi santi o beati. L'artista con artifizio non nuovo per poter riunire due rappresentazioni ha immaginato la chiesa senza facciata così che la scena dell'interno si congiunge per mezzo della gradinata con quella della piazza. È il momento in cui si presenta al papa Muzio Vitelleschi. Notevole è sul dinanzi la figura di un piccolo fanciullo cavaliere rapidamente schizzato. Da questa e da altre figure risulta che il Sacchi disegnava simili figurette secondo la tradizione ch'era giunta alla celebrità per mezzo del Callot; il loro stile poi era tale che potevano venire interpretate da un Callottiano come il Colignon.

Dopo avere osservato il quadro e le incisioni non è inutile rivedere un disegno della raccolta del gabinetto della Galleria Nazionale di Roma, ove il Sacchi ha ritratto un nudo plasticissimo, e poi ancora una volta il ritratto di Urbano VIII nella Galleria Barberini e quello di Orazio Giustiniani alla Galleria Borghese.

L'Hermanin conchiude con alcune osservazioni estetiche di carattere generale sul significato espressivo del Dal Borro di Berlino, dove pare che analogamente a quello che nella letteratura italiana rappresentano lo Scherno degli Dei e altri poemi secenteschi, il '600 esprima, appunto sotto forma di caricatura la propria burbanza e il suo frequente atteggiarsi tragicomico.

FRIEDRICH NOACK. *Artisti nordici a Villa Borghese.*

Dopo alcuni accenni generali sulle tracce numerosissime dell'immigrazione e dell'attività tedesca in Roma, entra nell'argomento specifico della sua comunicazione.

Scipione Caffarelli, cioè il cardinale Scipione Borghese dal 1605, ebbe fra l'altro il titolo di protettore di Germania e Fiandra.

Nel 1608 comincia a mettere in atto il pensiero di fondare una villa principesca fuori Porta Pinciana e sceglie come architetto il Vasanzio. Cioè Giovanni Van Santen, nato a Utrecht e venuto a Roma nel 1600. Non era da prima architetto anzi falegname ebanista.

Baglione racconta nella sua vita: « Vasanzio fece già studioli di ebano e d'avorio e alcuni di gioie ne commesse e con gran diligenza componeali: venne poi a costui voglia di imparare l'architettura. ... Fu assai favorito dall'eminentissimo Cardinal Borghese e dopo la morte di Flaminio Ponzio la carica fu data a Giovanni Fiammingo degli Studioli ».

Fu nel 1613 che egli ottenne la carica d'architetto generale dei Palazzi Apostolici e pure ancora nel 1620 fornì due cornici d'ebano profilate d'argento al pontefice.

Verso il 1615 fornì i disegni per le fontane di Villa Pinciana che ancora esistono: una dietro il casino e le due altre nei boschi attorno. Ma l'opera sua principale è pur sempre la palazzina, nella quale la ricca decorazione della facciata ricorda per il suo carattere decorativo particolare la pratica di ebanista di Giovanni degli Studioli.

Il Vasanzio accumulata una discreta sostanza viveva con due servitori nel palazzo del cardinale e da buon olandese amava i godimenti della mensa: e furono questi che, secondo il Baglione gli abbreviarono la vita. Morì il 21 luglio 1621 e fu sepolto in Santa Maria dell'Anima, la chiesa nazionale dei tedeschi.

Una delle più vecchie vedute di Villa Borghese, se non la prima, fu dipinta da un tedesco: Gio. Guglielmo Baur di Strasburgo. Venuto a Roma nel 1630 fu posto in casa del principe Corsini che entrò in possesso della villa nell'ottobre del '33.

La tavola di legno in cui Baur rappresenta il casino Borghese quindici anni dopo la costruzione si trova ancor oggi nella Galleria.

Nei magazzini della Galleria Borghese sono anche altre quattro vedute di Roma dello stesso autore. Sono quattro disegni su pergamena che rappresentano il Foro Traiano, Monte Cavallo, il Campidoglio e Piazza Colonna.

Digitized by Google

Verso la metà del secolo XVIII Mengs e Winckelmann portano in Roma l'arte e la scienza tedesca a grande altezza. Questi due grandi furono onorati dai romani come rinnovatori del buon gusto classico e di sennate teoriche artistiche. I periodici romani del tempo chiamavano Mengs il Raffaello di quel secolo e papi e principi gareggiavano ad impiegare la sua attività.

Don Antonio Borghese volendo rinnovare la sua villa Pinciana si vale del Mengs. Però è inesatta l'asserzione del catalogo della Galleria Borghese che il Mengs stesso abbia dipinto una vôlta del primo piano del Casino. I biografi contemporanei del Mengs non ne sanno nulla. Il Mengs morì nel 1779, la trasformazione della villa non venne eseguita che nel 1780. L'errore si spiega facilmente se ricordiamo che il Mengs in molti lavori importanti si fece aiutare dai suoi discepoli e furono essi appunto a fornire le pitture per la Villa Borghese.

Fra questi Cristoforo Unterperger tirolese ebbe la parte del leone. Lo rammenta anche il Diario ufficiale di Roma del 1781 da cui risulta inoppugnabile che la famosa fontana dei cavalli marini fu ideata dallo scultore Unterperger, mentre ancor oggi si afferma doversi al Bernini!

È vero che Bernini padre e figlio eseguirono parecchi lavori per la Villa: ma al tempo loro la fontana non esisteva. Nè la descrizione del Manilli del 1650, nè Ludovico Totti nel Ritratto di Roma del 1639, nè le vecchie vedute della Villa, nè la pianta di Roma del 1748 la ricordano, o ne presentano alcuna traccia. Solo nell'ampliamento del tardo '700 la fontana fu eseguita e sostituita alla vecchia fontana del Mascherone. Del resto basta uno sguardo all'opera che non è più che un bel pezzo decorativo senza genialità, per convincersi dell'errore.

L'Unterperger aveva buonissima fama tra i pittori di Roma. L'aiuto dato al suo maestro Mengs nella stanza de' papiri gli procurò d'essere eletto membro dell'Accademia di San Luca e di ornare di affreschi una parte del nuovo Museo Vaticano.

A proposito delle pitture ch'egli fece a Villa Borghese, il Giornale delle Belle Arti del 1784 racconta che Don Antonio gli aveva regalato come distinzione un cameo antico che gli servì di modello per un Apollo e Pitia in una sala della Villa.

Nella Villa fece egli ancora: le ultime avventure di Ercole e cioè: il ratto di Dejanira, Ercole e Lica. Morte dell'eroe sul rogo, l'Apoteosi di Ercole.

Firmò quest'ultima tela e la datò 1784: nello stesso anno infatti fu vista dal barone Ramdohr che la ricorda nel suo libro sull'arte di Roma.

La tela del Ratto di Dejanira è invece datata del 1786.

In una stanza del primo piano è una tela nella vôlta con una scena di vita veneziana che è senza dubbio dell'Unterperger (caratteri barocchi combinati a quelli del Mengs); perciò l'attribuzione del catalogo a scuola veneziana è erronea.

V'erano inoltre nella Galleria, un tempo, altre tre tele dell'Unterperger: uno sposalizio, una scena familiare, un ballo.

Contemporaneamente a lui lavorò a Villa Borghese Antonio Maron viennese, detto da un diario del tempo «il più valente discepolo del Raffaello di questo secolo». Venne a Roma circa il 1755.

Entrato in intimità col Mengs l'aiutò in parecchi lavori: fu ammesso nell'Accademia di San Luca nel 1776 e nel 1784 ne fu eletto principe Se si pensa che, ai nostri giorni, il Maron non troverà più molto caldi ammiratori, appare tanto più strano il fatto se si pensi a contrastargli la paternità di cinque tele, che si trovano nella vôlta della sala mediana del lato sud, al primo piano, imponendo loro il nome di Tomaso Conca. Se non bastasse lo stile si potrebbe ricordare l'attestazione contemporanea del Giornale delle Belle Arti (1784) e del barone di Ramdohr.

Viveva allora in Roma un pittore animalista Vencesclao Peter nato a Karlsbad: da prima armaiolo passò alla pittura sotto l'Unterperger: in breve acquistò nome e fu eletto membro dell'Accademia di San Luca. Il Vaticano ebbe una sua opera: il Paradiso. Il Ramdohr vide a Villa Borghese delle sue pitture, prima del 1784. Ora sono scomparse: restano invece i suoi affreschi nel salone d'ingresso della Villa: anche la decorazione animalistica fra i fregi e le grottesche è sua.

È infine da ricordare il paesista Filippo Hackert amico di Goethe, che pare essere stato il primo tedesco invitato dal principe Borghese a lavorare nella Villa: dipinse infatti per la Galleria già nel 1782. Il Ramdohr che vide queste opere le criticò aspramente: erano paesaggi ideati secondo vari effetti di luce. Sono scomparsi da più di venti anni. Oltre a queste tele che erano cinque ne dipinse per la Villa altre quattro parimenti scomparse.

Contemporaneo dell'Hackert fu ancora Michele Ultinkius nato nel 1739. Una descrizione manoscritta della Villa nell'archivio di Casa Borghese parla di cinque opere sue nella stanza dell'Ermafrodito. Ma da tempo esse scomparvero sebbene il catalogo odierno ponga ancora sotto il suo nome le pitture del Bril che sostituirono quelle del pittore tedesco.

A. L. MAYER. *Le relazioni di Domenico Theotocopuli con l'arte italiana.*

Fa alcuni raffronti interessanti tra opere del Greco e opere del Tintoretto, dimostrando come da Tintoretto il Greco abbia assunti parecchi principi di composizione, per esempio, nella Crocifissione.

Nell'opera primitiva della Cacciata dei mercanti dal tempio (Parma e Richmond) riscontra delle reminiscenze Bassanesche: e nella figura di donna seduta nota il ricordo del Veronese.

Ma i riscontri con l'arte del Bassano gli permet-

Digitized by Google

tono di stabilire relazioni di dipendenza stilistica assai maggiore di quel che si sia fatto fin qui, e tende a dimostrare come una intera serie di composizioni del Greco si riportino al Bassano sopratutto per il fatto che il Greco come Bassano (non come Tintoretto) si vale della luce come di un elemento compositivo.

Come esempi di particolari ricordi Bassaneschi ricorda il Proverbio illustrato del Museo di Napoli e l'Adorazione del primo periodo nel convento di San Domingo e Antiguo a Toledo.

Particolarmente convincente è il confronto tra l'Orazione nell'Orto di Greco nella Galleria Nemes di Budapest e l'analogo soggetto del Bassano, che il Mayer ha ritrovato in una Galleria privata.

Segue con altre osservazioni sull'influsso del Parmegianino su Greco, in due figure di apostoli della spartizione della tunica di Cristo, sulle relazioni di Correggio con Greco nel modo di trattare il movimento della luce, e, talora anche. nella particolare espressività come in certe figure di Madonna e di Maddalena. Qualche relazione è pure fra la tradizione paesistica Correggio-Baroccio e Greco.

AL. TZIGARA-SAMURCAS. *Rapporti fra l'arte italiana e l'arte rumena nei secoli XVI e XVII.*

L'influenza italiana sull'arte rumena è diretta per mezzo d'oggetti venuti dall'Italia, od indiretta per mezzo d'oggetti venuti da regioni che erano in relazione con l'Italia.

La trattazione per quanto riguarda l'architettura è assai difficile, avendo gli edifici perduto quasi sempre il loro aspetto originario.

Più visibile è l'influenza negli oggetti d'arte minore.

Alcuni ornamenti portati dalla fine del '500 mostrano l'influsso italiano.

Un incensiere ed un reliquiario mostrano reminiscenze di gotico veneziano innestate alla forma generale rumena, poichè l'incensiere riproduce il modello d'una chiesa rumena, il reliquiario la forma d'un edificio fantastico.

Un piatto chiesastico mostra pure alcuni motivi di decorazione che al Tzigara-Samurcas sembrano italiani.

In pittura i maestri rumeni seguirono di solito la scuola bizantina del Monte Athos. Ma la scuola del Monte Athos, come si sa, ha subito in un certo periodo l'influsso della scuola senese: questo influsso appare, mediatamente, in alcune opere rumene, per esempio, in una Madonna con Bambino e due angioli.

Conclude con alcuni esempi minori.

CESARE MATRANGA. *Dipinti inediti o poco noti di Mattia Stomer in Sicilia.*

Il difetto di veri e propri documenti non è oltanto da lamentare a proposito della esatta denominazione di questo avventuroso pittore (*Stomer*, *Stom*, *Stohom*, *Sthomes*, *Stoms*, *Storvi*, *Stomma*, ecc.), olandese di nascita, ma vissuto a lungo, e forse morto in Italia, cioè anzi si risente maggiore, quando la ricerca si estende alle opere di lui nei diversi centri, che lo ospitarono, e lo accolsero con favore. Se però nello studio, che sarà compreso tra gli atti del X Congresso di Storia dell'Arte, non mi fu possibile di aggiungere un contributo rigorosamente positivo alle notizie, pur troppo assai scarse, riassunte dal Voss,[1] dal Rolfs,[2] e dal Di Marzo,[3] il gruppo dei dipinti, ivi illustrati, costituisce un'indiretta ma decisiva conferma della singolare attività, svolta dallo Stomer in Sicilia, nonchè della sua lunga dimora nella capitale dell'Isola, ammessa fin qui come ipotesi probabile, non come fondata e innegabile certezza.

Dalle induzioni logiche, ma pur vaghe, coordinate nello scritto del Voss, che specialmente riguarda la produzione napolitana dell'artista, sembra che questi lavorasse dapprima a Roma verso il 1620 nella bottega dell'Honthorst, più tardi a Napoli da solo, per diversi anni, e con notevole successo, in ultimo a Messina, verso il 1640; ma del passaggio a Palermo non è alcun cenno presso gli studiosi dello Stomer, se si eccettui il Di Marzo, che però lo sostiene con eccessiva esclusività, dichiarandosi cioè contrario alla opinione del Grosso Cacopardo[4] circa il soggiorno dell'olandese a Messina, quando invece non mancano valide ragioni, perchè sia supposto e spiegato.

È da credere tuttavia che la *S. Cecilia*, già nella chiesa dei Cappuccini, segnata: *Flandriae Stomus coloribus expressit*, e con qualche riserva il *Muzio Scevola*, cioè le due tele, recuperate tra le macerie del Museo Civico a S. Gregorio, siano le sole opere messinesi dello Stomer; per eseguirne altre, egli avrebbe dovuto prorogare la sua partenza, che avvenne entro il 1640 o poco dopo, come si rileva dalla firma (*Mathias Stom F. F. 1641*) del *S. Isidoro Agricola* nella chiesa di *S. Agostino* a Caccamo presso Palermo, descritto dal Giudice,[5] citato dal Di Marzo, ma completamente ignoto al Voss.

Sebbene trattisi di una firma con molta probabilità ridipinta dal restauratore Gulotta di Termini nel 1861, essa è pur sempre di grande importanza per la classificazione cronologica delle opere, lasciate dallo Stomer in Sicilia, e segna altresì l'inizio del suo atteggiamento Caravaggesco nella costruzione delle figure, nella scelta dei modelli e nel modo di illuminarli dall'alto in basso con luci radenti.

Mentre infatti i quadri del periodo napolitano hanno

---

[1] H. Voss, *Matthaus Stomer* in Monatshefte fuer Kunstwissenschaft, I, 1908, pag. 990 e seg.

[2] W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, pag. 367 e seg.

[3] G. DI MARZO, *Guglielmo Borremans*, Palermo, 1912, pag. 13 e seg.

[4] *Memorie dei pittori messinesi*, ecc. Messina, 1821, pag. 180, in nota.

[5] P. GIUDICE, *Sopra un quadro di Matteo Stommer*, in «Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia», Palermo, 1837 n. 48, pag. 52 e seg.

Digitized by Google

con le tele di Gherardo delle Notti un rapporto immediato di discendenza, direi quasi scolastica, l'affinità tra queste e le opere dello Stomer, esistenti in Sicilia, è meno apparente a traverso lo sforzo, che egli compie per affrancare la sua maniera dal languido verismo Hontorstiano, se non che le formule artificiose, adottate con pieno successo nel ciclo dei Cappuccini di Napoli e nei quadri di Monaco, Darmstadt, Vienna e Parigi, si erano a tal segno imposte sul libero affermarsi della sua personalità, e mantennero con tale tenacia il loro dominio, da ingenerare nell'artista una visione falsa, o per lo meno convenzionale, della natura, specialmente in rapporto agli effetti della luce diurna, e costringerlo a riprodurre cieli e campagne illividiti da un presagio di tempesta, opponendo al fosco scenario le carni rossastre delle sue figure, che appaiono, di pieno giorno, come affocate da misteriose fiamme purpuree.

Se egli dunque non rimase estraneo all'azione del Caravaggio, e gli fu vicino nell'evidenza scultorea del modellato e in altre qualità non fondamentali, non potè d'altra parte che estendere i metodi dell'Henthorst, col quale spesso venne confuso, oltre la cerchia da questi non mai varcata, come si rileva dall'analisi dei dipinti, che formano argomento precipuo del mio studio.

Essi sono: a Caccamo, nella chiesa di S. Agostino: *S. Isidoro Agricola*; a Termini, in casa Lo Faso: *Bozzetto* dello stesso quadro; a Monreale, nel palazzo del comune: *L'adorazione dei pastori*; a Palermo, nel palazzo Galati: *Soldato che accende la pipa*, *Zingara a lume di candela*; nel palazzo Trabia: *Il martirio di S. Lorenzo*; nel palazzo Villafranca: *Il miracolo della moneta*, *Il martirio di S. Stefano*; a Catania, nel Museo Civico: *La morte di Catone*, *Tobia che restituisce la vista al padre*.

È noto che il Voss [1] ha creduto di riconoscere nei due ultimi un seguace siciliano dello Stomer e del Caravaggio, che egli indica col nome di *Maestro del Catone morente*, quando invece l'uno e l'altro rappresentano due fasi non continue, ma pur prossime, dell'evoluzione artistica, che ha inizio col *S. Isidoro* di Caccamo, e va gradualmente maturandosi a traverso le opere enumerate.

Si aggiunga inoltre che il Padre Fedele da S. Biagio [1] indica tra le tele migliori dello Stomer il *Seneca morente* e la *Morte di Catone*, esistenti a Palermo in casa del Conte Federico, che insieme al *Tobia*, la cui affinità col *Seneca* è dal Voss felicemente dimostrata, si conservano oggi nel Museo di Catania e sono appunto di provenienza palermitana.

Accanto agli esempi, pei quali la paternità del nostro pittore risulta evidente, mi è sembrato opportuno riprendere in esame il *Cristo schernito* del Museo di Catania, di origine olandese, ma non Stomeriana, come il Voss sostiene, e respingere con rilievi stilistici la tradizione che allo stesso assegna la serie dei *Cinque Sensi* nella chiesa madre di Caccamo, e, a Palermo, la *Vecchia filatrice* di casa Inguaggiato e la *Coronazione di spine* [2] nell'Oratorio del Rosario di S. Domenico.

La mia indagine si è infine estesa all'influenza dello Stomer sull'arte locale del 600, ma con scarsi risultati perchè le tracce del suo stile, timidamente accolte da alcune mediocri e anonime tele del Museo di Catania, sono indizi sporadici e frammentarî, estranei a qualsiasi unità di organismo, e cedono il posto senza soverchie pretese dinanzi al predominio della scuola Novelliana, in cui si dissolvono, come sospinte da una forza, che anima non soltanto quelle tele ignote, ma comunica feconde e insperate energie alla pittura siciliana di quel secolo e del successivo.

[1] H. Voss, *Der Meister des sterbenden Cato* in « Monatshefte fuer Kunstwissenschaft », 1911, pag. 108 e seg.

[1] P. Fedele da S. Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, In Palermo, 1788, pag. 171.

[2] G. Di Marzo, *op. cit.*, pag. 14.

SEZIONE IV.

Adolfo Venturi. *Per le fonti dell'arte italiana.*

Rievoca l'oratore il fervore nuovo che dai tempi del Muratori animò gli studiosi a ricercare negli archivi i documenti storico-artistici; e indica i continuatori nel periodo napoleonico in cui si amplificò per il numero dei ricercatori intenti ad un lavoro più organico, circoscritto entro termini regionali o municipali. Vennero poi le ricerche del Schultz, dello Barone v. Rumohr, il Carteggio del Gay insieme all'opera del Cicogna, del Ricci, dello Scarabelli, del Colsi, dell'Alizeri; e quando il nostro paese riebbe la libertà, quella del Campori, del Bertolotti, del Cittadella e del Milanesi il quale potè innestare l'acquistata erudizione alle Vite del Vasari. Invero non tutto il lavoro era stato coscienziosamente raccolto e basti ricordare che il Campori ebbe trascrittori di dubbia competenza, il Bertolotti ammonticchiò frettolosamente il materiale, l'Amati falsificò generando confusione ed equivoci. Occorre dunque riudire quello che è già stato udito e sfogliare sistematicamente le vecchie carte per aggiungervi il nuovo, venire ad una completa pubblicazione di tutte le fonti della storia dell'arte. Non ancora si è formato un *Corpus inscriptionum* del Medio Evo; le fonti prevasariane note al biografo are

Digitized by Google

tino attendono di essere ripubblicate; così i carteggi degli artisti debbono riunirsi in un *corpus*; e altrettanto si dica per il vario materiale disperso in opuscoli di occasione, in effemeridi, in libri di storia non artistica.

Negli archivi, daranno buoni risultati le ricerche dei libri amministrativi come mostrano le spigolature del Müntz, del Campori e del Venturi stesso, del Minieri Riccio, del Fumi, del Lazzarini e del Poggi; lo spoglio sistematico dei rogiti notarili fonte preziosa, come si vede dagli studi del Paoletti e del Ludwig, del Bertoni, del Milanesi; dei carteggi diplomatici, ecc. Occorre inoltre tener conto della autobiografia e dei libri di ricordi dei vari artisti; delle antiche descrizioni dei luoghi con i loro tesori; delle carte che possono determinare le provenienze ed i viaggi che subirono le opere d'arte ed infine delle fonti per la tecnica artistica dalla *Schedula* di Teofilo al trattato del Lumini e al *De coloribus* di Eraclio. E con eguale cura senza accademiche limitazioni, senza partigiane predilezioni devesi esplorare il campo sinora abbandonato del Seicento e del Settecento. Considerato dunque la importanza di raccogliere le fonti della storia artistica, l'oratore conclude presentando all'assemblea il seguente ordine del giorno approvato ad unanimità:

« Convinti della necessità di provvedere alla edizione delle Fonti storico-artistiche, raccomandiamo a S. E. il ministro della P. I. di voler designare allo Istituto storico italiano questa suprema necessità nell'interesse della cultura nazionale ».

G. Gerola. *Le attribuzioni delle opere d'arte.*

Per attribuire un'opera d'arte il metodo dei confronti stilistici è il più comunemente usato, ma se questo ha dato spesso buoni risultati, ne ha dati anche degli erronei, poichè tutto questo metodo si basa sulle identità, sulle somiglianze di due opere, una delle quali dovrebbe essere di indubbia autenticita. Quante volte però questa autenticità prima non è provata, e da qui tutto lo studio viene a perdere ogni valore. Bisognerebbe quindi diffidare in modo assoluto dalla opinione corrente e fidarsi solo sulle opere realmente provate autentiche. Altre difficoltà incontra lo studioso quando nell'attribuire un'opera ricorre alla firma se questa esiste; spesso esse sono postume, spesso incomplete, spesso non sono che di un solo nome di battesimo, e da qui le interpretazioni diverse, le grandi confusioni Nè dei documenti è da fidarsi, chè anche in questi troviamo nomi incogniti, frammenti, firme di committenti, pagatori, che non furono certamente l'artista esecutore; ricordiamo anche le firme ed i documenti falsati.

L'identificazione dell'opera d'arte è quindi di grande difficoltà, data la base poco certa sulla quale è formato il lavoro dello studioso. E davanti a queste difficoltà il solo rimedio, il solo modo di agevolare il lavoro sarebbe la compilazione di appositi cataloghi che riportassero le fonti genuine, le opere autentiche, e se dubbi, errori vi sono intorno agli artisti citati, lo studioso ne venisse compendiosamente informato. Soltanto con la sicura scorta di prontuari di tal fatta sarà agevole controllare le infinite altre aggiudicazioni che oggi vanno per la maggiore, e procedere al tempo stesso ad ulteriori attribuzioni con un procedimento che affidi di riuscire definitivo.

Dr. Géza E. Gasparetz *Metodo microchimico per stabilire tecnica, autenticità ed età delle pitture. Nuove ricerche.*[1]

La microchimica qual supplemento-scientifico della storia dell'arte. Spartizione dei dipinti: pitture murali, quadri. Le pitture murali antiche furono eseguite in colori disciolti parzialmente con cera saponata. Ne abbiamo un esempio anche nel territorio d'Ungheria. Tra i metodi di dipingere i quadri, sono i più interessanti i tre seguenti: pitture a tempera, tempera coll'emulsione ad olio, e pitture ad olio.

La base della pittura dei quadri in generale è: il legno, la tela, la pietra, il metallo ed il cartone.

a) Quando furono in uso le singole specie di legno? È una mancanza dei cataloghi delle collezioni artistiche, in riguardo alle pitture sulla base di legno, di non determinare la specie del legno usato. Ricognizione delle specie diverse di legni mediante segmenti microscopici.

b) Tele usate in differenti epoche e luoghi. Differenze nella filatura e tessitura. Difetto del metodo deduttivo di Raehlmann. Col tempo la materia della tela è soggetta a cambiamenti. Ricognizione di codesti cambiamenti mediante metodi fisici e chimici.

c) Durante quali epoche fu usato qual base di pittura la pietra, il metallo ed il cartone?

Fondi di pittura sulla base di legno e di tela. Fondo dorato, fondo in bianco e fondo in colori. Fondo di gesso e fondo di olio. Fondo in colori e fondo in bianco pitturati con colori disciolti; ricognizione della materia usata, coll'aiuto del microscopio.

Materie dissolventi e cimenti per quadri.

a) Materie dissolventi usate per la pittura a tempera: albume, rosso d'uovo, latte del fico, gomma, colla, vino e birra; casi nei quali codeste materie possono essere mediante la microchimica dimostrate.

b) Materie dissolventi e cimenti usate per la pittura a tempera e quella coll'emulsione ad olio. Mistura d'olii che diventano secchi coll'albume oppure colla, la reazione del fiele sull'olio. Cangiamenti dell'emulsione degli olii essicanti sotto l'influenza dell'aria. Dimostrazione delle resine degli olii in via microchimica.

c) Materie dissolventi per pitture ed olio: olii

[1] Per questa e per la relazione seguente, non potendo dare, per la complessità del tema, un sunto, ci contentiamo di accennare ai vari problemi trattati.

Digitized by Google

essiccanti e materiali seccativi. Dimostrabile differenza fra pitture ad olii e pitture a tempera nella luce polarizzata. L'analisi d'Ostwald.

Classificazione delle materie dei colori usati nella pittura per quadri: colori vegetali, animali, minerali e preparati chimici.

a) Preparazione dei colori di provenienze vegetale ed animale. I colori dei secoli XIII-XVI. Abbozzo della dimostrazione di esse.

b) Colorati minerali naturali usati come colori: terre, misture di metalli gravi, minerali di cristallizzazione naturale.

c) Annoverazione cronologica delle materie dei colori quali preparati chimici. Dimostrazione negativa in riguardo dell'antichità dei colori. Correzioni dei colori di terra, mediante colori preparati in via chimica. Dimostrazione microchimica dei colori anilini.

Materie usate per le vernici: albume, resine sciolte nell'olio, resine sciolte nell'alcool. Cambiamento materiale della vernice sotto l'influenza dell'aria. Ricognizione delle vernici antiche nei segmenti microscopici.

Esempi: ricognizione dei ristauri e delle ridipinture di quadri antichi. L'analisi de Church. Trasporto di pitture su base nuova: la tessitura della tela antica, differenze visibili nel fondo antico e nuovo.

Somma delle prove negative e positive in via analitica microchimica.

GEORG SOBOTKA. *Edizione critica delle fonti di storia dell'arte del Seicento e del Settecento.*

Non si tratta d'una discussione sui principî e metodi concernenti nuove edizioni delle fonti, ma d'una dimostrazione della loro necessità per il progresso delle ricerche su l'arte barocca.

1° Si prova di dimostrare che nella nostra disciplina non è ancora valente la persuasione dell'importanza degli studi delle fonti, specialmente di quelle delle epoche meno stimate, nello stesso grado come in altre discipline, nelle quali sta a capo del loro sistema metodico.

2° Il presente stato delle ricerche su l'arte barocca è caratterizzato da un gruppo di lavori che trattano i problemi di quest'epoca in generale ed a base di metodo analitico di un altro gruppo di lavori speciali trattanti singoli artisti.

3° Non sono ancora state criticamente esaminate le fonti biografiche mentre che i documenti, benchè già pubblicati, non sono stati sfruttati per la storia stessa dell'arte.

4° Divisione delle fonti:

a) Vasari: campione e base delle fonti biografiche del Sei e Settecento. Le fonti romane: Baglione, Passeri, Bellori, ecc. e le altre fonti biografiche italiane. La loro importanza per le ricerche su l'arte barocca.

b) Le fonti periegetiche (guide).

c) Gli scritti teoretici.

d) Carattere esoterico delle pubblicazioni di notizie di archivio.

5° La necessità d'una organizzazione d'una base assoluta per lo studio sistematico dell'epoca barocca. Intravediamo questa nella pubblicazione critica delle fonti. Non è l'intenzione però di sviluppare un elaborato sistema per una edizione complessiva di tutte le fonti. Al contrario si crede necessario di dover limitarsi ad un certo gruppo. Importanza predominante delle fonti biografiche e specialmente di quelle che trattano l'arte e gli artisti a Roma.

6° Per l'edizione devono esserci di guida tre punti di vista: la critica del testo, la storia della fonte, e la storia dell'arte. Da questi tre punti risulta il sistema dell'edizione proposta dal relatore.

A PROPOSITO DEL BASCHENIS.

Pregiatissimo signor Direttore,

Mi consenta una breve risposta alla lettera del dottor Modigliani a proposito del Baschenis.

Scrivendo io, nel mio studio su tale artista, d'aver visto nella Direzione della Galleria di Brera un quadro di *Pesci* comperato *per* il dott. Albertini, non intendevo affatto dire che tale quadro era stato comperato *per* l'Albertini *dal* dott. Modigliani, perchè sapevo benissimo che i fratelli Steffanoni a Bergamo l'avevano venduto al fratello del direttore del «Corriere della Sera». Del resto io sono pienamente d'accordo col dott. Modigliani nel lasciare ai direttori delle Gallerie la più ampia libertà di *segnalare* ai privati collezionisti quelle opere che altrimenti prenderebbero le vie oblique d'oltremonte e d'oltremare.

Il quadro di *Pesci* fu da me visto due volte nella Direzione della Galleria di Brera, la prima volta in assenza del direttore e in compagnia d'un impiegato al Deposito delle riproduzioni fotografiche presso detta Galleria, il quale sapeva perfettamente che nel gabinetto del direttore era il quadretto di *Pesci* del Baschenis e s'offrì con molta grazia di mostrarlo a me che lo pregavo di ciò. Una seconda volta lo vidi alla presenza del direttore cortesissimo e ricordo bene il nostro dialogo e le riprese d'ammirazione per il quadretto, che osservavamo presso la finestra, lustrante nella recente ed abile ripulitura.

E questi particolari io scrivo, perchè nella lettera del dott. Modigliani mi pare un po' dura la sua frase che io abbia visto il quadro di *Pesci* «in sua assenza e a sua insaputa».

Infine sembra che il dott. Modigliani sia punto sul vivo dal fatto che io ho tolto al Baschenis il quadro ch'è al Museo della Scala a Milano, quadro comperato da lui per detto Museo e fornito della firma dell'autore. La firma in tal quadro in non l'ho notata, perchè lo vidi in fretta, riordinandosi quel Museo proprio mentre io lo visitavo, e mostrandosi impaziente il sorvegliante che io m'indugiassi di fronte ad una opera non ancora attaccata alla parete e lasciata per terra con le altre tele. Ma quel che notai fu la mediocrità dell'opera, come già avevo notato quella della Brera, anche se firmata: ed anche ora credo, con ogni possibile rispetto al giudizio del dott. Modigliani, che quelle due opere sono ben lontane dall'essere «le più rappresentative dell'artista».

Quanto poi all'affermazione del dott. Modigliani che io attribuisca, sulla semplice scorta dei B. B., al Baschenis quadri che forse non gli appartengono, io mi permetto di domandare all'egregio direttore quali siano le opere fornite di tale duplice sigla, da me date al singolare artista bergamasco.

Con ogni osservanza *Suo devotissimo*

MICHELE BIANCALE.

Digitized by Google

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Storia dell'arte in generale.

1. GROSSO (ORLANDO), *Catalogo delle Gallerie di Palazzo Rosso e Bianco.* — Alfieri e Lacroix, via Mantegna, 6, Milano.

Questo Catalogo, che viene per la terza volta ristampato a cura dell'Ufficio Municipale di Belle Arti in Genova, è stato nuovamente rifatto dall'A. che per le attribuzioni si rimette a quanto fu già scritto, sulle opere raccolte nelle due Gallerie, da Agostino Ratti e Federico Alizeri, dal Bode e dal Burckhardt, dal Frizzoni, dal Jacobsen, dal Suida, dal de Foville. L'A., che del resto si proponeva di fare un semplice catalogo, dà utilmente di ogni artista come di ogni opera la bibliografia. (*a. s.*).

2. LORENZONI (A.), *Carteggio artistico inedito di D. Vincenzo Borghini* (vol. I). — Firenze, Seeber, 1913.

L'A., dopo uno studio assiduo sui manoscritti di Vincenzo Borghini, ha creduto opportuno, per gli storici dell'arte, di raggrupparne la parte migliore in alcuni volumi. Parte dell'opera del Borghini era già stata edita dal Milanesi e nelle Prose Fiorentine; ma era ben poco per giudicare a dovere del Borghini, e non era notevole il contributo che potevano ricavare gli studiosi di arte toscana. Il Frey pubblicherà quanto prima quel Carteggio del Borghini, che, già nello archivio Rasponi-Spinelli, gli venne alle mani insieme alle *Carte Vasariane* di buona memoria, per la polemica di cui furon causa A stabilire la priorità del rinvenimento di queste carte a favore del Poggi, l'A. pone anzi un appendice che ancora risente delle polemiche passate: ma la cosa è notoriamente in *giudicato*, ed è credo utile in certe questioni non riaprire le porte chiuse.

Il Lorenzoni è veramente da lodare per questa sua accurata e diligente edizione delle opere Borghiniane, che speriamo di vedere continuata e gradita. (*a. s.*).

3. MICHEL (ANDRÉ), *Histoire de l'Art,* Tom. V, Part. I. — Colin A., Paris, Rue de Mézières, 5.

Viene continuata in questo volume la Storia dell'arte della Rinascenza, quale si sviluppò presso i popoli del Nord dell'Europa: Alemanni, Fiamminghi, Inglesi.

Louis Réau tratta della pittura tedesca dal 1450 alla fine del '500. Dopo scarsi cenni sulla scuola di Westfalia, ci parla l'A. della scuola di Colonia, la più popolare tra le tedesche e la cui storia è legata a quella della pittura fiamminga.

La scuola di Norimberga e quella di Svevia (alto Reno, Ulm, Augsbourg) ha per noi molto più importanza, poichè ebbero dei rapporti coll'arte italiana. Basti pensare al bel Martino e ad Holbein il Vecchio.

Così le scuole del Tirolo, come le altre di Salzburg e di Baviera, si riflettono in Italia, avendo a volta a volta subìto influssi antagonistici fiamminghi ed italiani. La parte che si riferisce al Durer è copiosa quale poteva aspettarsi, per la molta letteratura sull'argomento.

Vengono quindi dall'autore studiati i così detti *piccoli maestri* (Flötter, Altdorfer, ecc), poi Luca Cranach, Mattia Grünewald, Baldung Grien, Holbein il giovane. Con questi artisti si è pervenuto già alla metà del cinquecento. Da questo tempo nell'arte prettamente tedesca comincia un impoverimento ed è a Venezia e a Roma che si formano essenzialmente i maestri della Germania: così, per esempio, lo Schwarz d'Ingolstadt mediocre imitatore del Tintoretto, Adamo Elsheimer di educazione romana.

Anche la scultura tedesca subisce l'evoluzione che si constata nella pittura; già strettamente unita all'architettura, pian piano si emancipa da essa; di natura religiosa fino al trionfo della rinascenza italiana, che avvenne solo alla fine del '500, si riconosce per caratteristiche essenziali a cui essa non vien meno, la proscrizione del nudo, cioè, ed il predominio del legno come materia, per il realismo ed il pittoresco nello stile. Diverse le scuole, non molti sono i nomi conosciuti: ma fra essi stanno degli artisti veramente originali come Hans Multscher, Tilman Riemenschneider, Adam Kraft, Peter Vischer.

M. Jean Foville studia l'arte della medaglia nel '500 sia in Germania che nelle Fiandre (Cap. III). Si deve confessare che, fatta eccezione per le medaglie eseguite ad Ausburgo, Norimberga, Lipsia, non abbiamo elementi importanti per la storia dell'arte. Tuttavia in queste città vi furono delle vere scuole di medaglisti che produssero moltissimo al tempo di Carlo V e di Massimiliano II. Invece nella Fiandra non si ebbero scuole originali, ed i suoi principali maestri Giacomo Jonghelinck e Stefano d'Olanda imitarono la medaglia italiana.

Ma ben altrimenti si deve dire sulla pittura nelle Fiandre studiata da M. L. de Fourcaud (Cap. V) dal 1450 al 1550 circa: da Alberto van Ouwater e Gherardo da San Giovanni, a Van Orley, Luca Gassel, Cornelio Koninxloo.

Digitized by Google

L'A. raccoglie da ogni parte diligentemente quanto è stato scritto fin qui sui numerosi maestri fiamminghi di questo secolo storico. Ci spiace tuttavia di dover notare come non sia possibile confondere Giusto di Gand con quel Giusto tedesco che dipinse a Santa Maria di Castello a Genova. Lo stile di quelle pitture non ha nessuna corrispondenza con quello che noi conosciamo di Giusto fiammingo.

Anche l'architettura viene studiata in questo volume. Louis Réau tratta infatti dell'architettura della rinascenza in Alemagna, nei Paesi Bassi, nei Paesi Scandinavi (Cap. IV); Henry Marcel parla dell'architettura in Inghilterra nel secolo XIV.

Il medesimo signor Marcel ha fatto anche il capitolo sulla pittura inglese nel secolo XVI. Ci torna utile di notare fra i pittori italiani, che goderono i favori della Corte inglese di questo tempo, Girolamo Pennacchi e Federico Zuccari.

Anche fra gli scultori che lavorarono in questo tempo in Inghilterra, non pochi furono gli italiani (cfr. Paul Biver), sebbene molte delle loro opere siano ora perdute.

Conrad de Mandach, Marquet de Vasselot, Gastone Migeon, hanno fatto i tre capitoli delle arti minori nei paesi del Nord durante la rinascenza. Nel capitolo del De Mandach sull'incisione i maestri italiani occupano un posto relativamente piccolo, probabilmente per mancanza di spazio nel volume. Così poche pagine sono dedicate alla oreficeria, agli smalti e alla ceramica. (*a. s.*).

Architettura e Scultura.

4. BURCKHARDT (I.) e HOLTZINGER (HEINRICH), *Geschichte der Renaissance in Italien*. — Paul Neff Verlag, Max Schreiber, Esslingen, 1912.

In Germania stanno pubblicando e ristampando una collezione di opere che illustrano la storia dell'architettura moderna. Il primo volume della serie è occupato dalla *Storia della rinascenza in Italia* del Burckhardt, il cui valore non ha bisogno di essere dimostrato. Questa quinta edizione tedesca della opera suddetta è stata curata, come già le altre due ultime antecedenti dal prof. Holzinger, che vi ha portato quei miglioramenti, anche dal lato tipografico ed illustrativo, che ora si erano resi necessari. (*a. s.*).

5. HAUTECOEUR (LOUIS), *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg*. — Champion, Quai Malaquais, 5, Paris, 1912.

Non è necessario insistere sull'interesse storico-artistico dello studio della architettura neo-classica a Pietroburgo alla fine del secolo XVIII. Il neo-classicismo in architettura ha origini italiane, anzi romane, e fu portato in Russia da artisti italiani ed anche francesi che si erano formati su i maestri d'Italia.

Già fino dai tempi di Caterina gli artisti d'Italia godono grande favore alla Corte di Pietroburgo, che cominciano con mettervi alla moda il barocco, e, più propriamente quello delle chiese e dei palazzi romani. Così il Rastrelli, a cui si debbono non pochi palazzi e chiese di Russia costruite dopo il 1735. Più tardi il Rinaldi continua la tradizione barocca ne' suoi primi edifici mentre alcuni anni dopo (post. 1760) darà ad essi un aspetto più classico, dimostrando così di risentire le preoccupazioni stilistiche del tempo. Ma furono Giacomo Quarenghi ed il Trombara quelli che senza contestazione regnarono a Pietroburgo alla fine del secolo XVIII. Dei due il Quarenghi († 1817) è senza dubbio il maggiore e quegli che ebbe più influsso. La sua arte derivata dal Palladio fece anche degli allievi locali. Brenna ed il Gonzaga sono altri conosciuti architetti italiani che in quel tempo lavorarono in Russia.

Il libro dell'Hautecoeur raccoglie per la storia dei nostri artisti notizie interessanti, che in qualche modo colmano una lacuna imperdonabile. (*a. s.*).

6. STEINMANN ERNST, *Das Grabmal Pauls III in St. Peter in Rom*. — Edizione della Biblioteca Hertziana, 1912.

Veramente degna della geniale liberalità con cui la signorina Enrichetta Hertz dà incremento e ausilio agli studî è questo lavoro dedicato a quanti convennero a Roma per il X Congresso internazionale di Storia dell'Arte.

L'A ci narra con diligenza ed erudizione le intricate vicende del monumento sepolcrale di Paolo III; che è l'opera se non unica, di gran lunga la più importante per l'arte di fra Guglielmo della Porta. Il mirabile sepolcro potè sorgere fra le infinite discordie provocate da Michelangelo, nel 1575, dopo 25 anni dall'ordinazione, in una delle nicchie sotto la grande cupola di San Pietro, là ov'ora è la statua di Sant'Andrea del Duquesnoy. Ma allorchè Urbano VIII volle elevato per mano del Bernini il suo monumento, in un lato della tribuna, quello di Paolo III gli fu posto di contro, diminuito della metà del largo zoccolo e di due fra le quattro figure che l'adornavano. Queste andarono ricoverate nel palazzo Farnese; non con due piccoli rilievi, che con altri bronzi avrebbero dovuto far parte del monumento del vescovo Solvis a Salamanca. Non ce ne restano che i disegni sciatti e poco fedeli del Grimaldi, i quali ad ogni modo servono, mercè le riproduzioni fornite dall'A., a darcene una qualche idea.

Ci fa infine conoscere lo S. un disegno di scuola michelangiolesca dell'Ambrosiana, il quale non potendo essere assolutamente considerato quale abbozzo della famosa tomba, pare dovesse servire per la decorazione pittorica della nicchia, entro cui il papa avrebbe dovuto campeggiare come «Giudice di Campidoglio». (*g. f.*).

Pittura.

7. DAMERINI (GINO), *L'arte di Francesco Guardi*. Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1912.

Il libro è pubblicato per onorare il Guardi nel secondo centenario della sua nascita (5 ottobre 1712). L'artista ha già avuto un illustratore di non comune valore, Giorgio Simonson, la cui opera, che tuttora aumenta, non può non influire su quanti vogliono scrivere sul pittore veneziano. Il Damerini, dopo averci descritto l'ambiente artistico e naturale in cui doveva svilupparsi l'arte del Guardi, ci viene a dire delle differenze fra questi ed i contemporanei Canaletto e Longhi. Ma secondo l'A. il Guardi è superiore all'uno e all'altro

Digitized by Google

Il volume ha notevoli paragrafi sull'essenza dell'arte di Guardi, che è il poeta della Venezia dei suoi tempi ed il cronista, con preoccupazioni di luce e di movimento che precorrono i nostri tempi. Di solito l'A. si è tenuto sulle generali: non ha voluto neppure accrescere il catalogo delle opere del pittore già datoci dal Simonson e recentemente dal Panizza; solo rompe una lancia in favore della paternità guardiana del *Ridotto* e del *Parlatorio delle monache* al Museo Correr. Anzi sarebbe del Guardi, secondo il D., anche un terzo *Ridotto* recentemente scoperto. Mi sembrano poi non irragionevoli i motivi datici dall'A. per collocare le composizioni suddette nel tempo della giovinezza del pittore, anzichè nella vecchiaia, come aveva stabilito il Simonson sulla fede di un inventario di dubbio valore: tanto più che sull'autenticità del *Ridotto* e del *Parlatorio delle monache* sono probabilmente da invertire i criteri con cui aveva giudicato il Simonson. (*a. s.*).

8. CORSINI (ANDREA), *Il costume del Medico nelle pitture fiorentine del Rinascimento.* – Firenze, Istituto Micrografico Italiano, 1912, pagg. 39.

L'A., per rintracciare quale fosse il costume del medico nei secoli XIV, XV e XVI a Firenze, dopo avere accennato quel poco che ne dicono le fonti documentarie e letterarie, esamina come vengono rappresentati i santi che furon medici — Cosma e Damiano — nelle pitture che ci hanno trasmesso la loro immagine: dalla nota tavola di Bicci di Lorenzo, ritornata di recente al duomo di Firenze dagli Uffizi, ad una di San Miniato al Tedesco del XV — non del XIV secolo — alle altre di anonimi e dell'Angelico e di Fra Filippo Lippi, ecc., non mancando di gettare uno sguardo anche alle miniature. Il C. conclude il suo studio lodevole, diligente e notevole dal lato iconografico, che il berretto e il mantello — o il vestiario quando il mantello mancava — del medico dovevano essere rossi ed, insieme al saio, costituire una caratteristica del medico a Firenze. (*m. s.*).

9. KHVOSHINSKY BASILE e MARIO SALMI, *I pittori toscani dal XIII al XVI secolo. I primitivi.* — E. Loescher, Roma, 1912.

Va data lode agli autori di avere iniziata un'opera che sarà veduta volentieri da tutti gli studiosi d'arte, in quanto raccoglie e mette sotto mano un copioso materiale, che ciascuno dovrebbe andar raccogliendo faticosamente di volume in volume, di rivista in rivista.

Si tratta di un catalogo di tutte le opere degli artisti toscani noti sin qui, corredato di brevi accenni biografici, di bibliografia e di riproduzioni sufficienti a chiarirne il carattere e le maniere. Ed è subito da farsi l'augurio che dopo questo primo e diligente volumetto riguardante i primitivi non debba mancare la lena per condurre innanzi l'utile lavoro anche quando diverrà il campo più vasto e più scabroso il procedere. (*g. f.*).

10. PANIZZA (PIETRO), *Francesco Guardi.* — Trento, Monauni, 1912.

Non per portare elementi nuovi, ma per far conoscere al Trentino questo artista che gli fa onore, il Panizza ha scritto questa vita di Francesco Guardi, aggiungendo alle notizie, che già conoscevamo per mezzo del Simonson, il risultato di qualche ricerca archivistita sulla famiglia del pittore e qualche altro frammento documentario di non molto valore. Chè la vita di questo pittore rimane tuttora abbastanza misteriosa. Sebbene l'autore eviti di manifestare il proprio pensiero e cerchi di condurre il lavoro sulla trama di quanto già fu detto da altri, tuttavia i tredici capitoletti di questo libro si leggono volentieri e rispondono allo scopo di istruzione popolare per cui furono scritti. Il Panizza poi ha, con lodevole sforzo, corretto l'elenco delle opere autentiche del Guardi — datoci dal Simonson — aumentandolo di altre 30 pitture circa. Certo siamo ancora lontani da un elenco definitivo. (*a. s.*).

11. RICCI (CORRADO), *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo* (82 illustr. Arti grafiche, Bergamo, 1912).

La Galleria di Bergamo deve la sua origine al lascito del conte G. Carrara (a. 1795); ma in seguito di tempo il suo patrimonio si accrebbe per altri lasciti insigni di vari cittadini Bergamaschi, fra i quali precipui il Lochis ed il senatore Morelli. Così la Galleria di Bergamo venne ad acquistare non piccola importanza per gli storici dell'arte italiana. Si imponeva perciò la necessità di un catalogo delle opere che essa racchiude, ed è una fortuna per la Galleria che questo catalogo sia stato diretto dall'illustre Corrado Ricci, il quale ha curato il riordinamento della medesima Galleria con indiscusso buon gusto, e con sapere. (*a. s.*).

12. VASARI (GIORGIO), *Vita di Benozzo Gozzoli,* con una introduzione, note e bibliografia di Roberto Papini. — In-16°, pagg. 54.

La vita vasariana di Benozzo ha trovato un ottimo commentatore nel P., il quale segna, nella introduzione, le origini e lo sviluppo del fecondissimo pittore senza giudicarlo troppo severamente e senza lasciarsi prendere dai facili entusiasmi cui qualcun altro s'infiammò. Il sereno giudizio della opera di Benozzo, confortato da un ragionamento di critica sia nella introduzione che nelle diligentissime note, corrisponde del resto, ed il P. giustamente l'osserva, a quello che aveva dato il Vasari scrivendo che « in tanta moltitudine di opere gli vennero fatte pure delle buone », sereno e vero giudizio che il più delle volte il biografo aretino — se fu erroneo nei particolari — seppe con acutezza fornirci degli artisti dei quali tessè la vita. (*m. s.*).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

Roma, Tip. dell'Unione Editrice, via Federico Cesi, 45.

Digitized by Google

CHIESE DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

IN ROMA

(Continuazione e fine, vedi fascicolo precedente)

GIACOMO Della Porta fu l'esecutore, in forma diversa, ma non con concetto diverso, della facciata del Gesù; e, più in generale ed in astratto, può egli dirsi il vero continuatore della tendenza che Jacopo Barozzi aveva con gli esempi suddetti affermato.

Ed al Della Porta possono riferirsi tutte le soluzioni accessorie che appaiono del problema, tutti i rami che spuntano dal tronco principale; sicchè egli può in questo campo dirsi la figura centrale del periodo di transizione che va dall'Architettura del Cinquecento a quella del Seicento: artista che molto deriva da Michelangelo e molto dal Vignola pur non avendo la forza e l'altezza del primo, la dignità e la compostezza del secondo, ma che nella sua fecondità straordinaria tradusse i nuovi concetti e le nuove forme in così molteplici applicazioni pratiche da rendere poi agevole il lavoro di continuazione.

Di Giacomo Della Porta non molto si conosce. Ne tace il Vasari, di cui certo fu molto più giovane; ne tacciono l'Orlandi e lo Zani. L'unico suo biografo attendibile, il Baglioni,[1] ci dice che « da giovane attese a far rilievo in stucco » e ci riferisce che fu allievo del Vignola, di cui divenne successore nelle varie fabbriche; ma poi, oltre all'elenco delle sue opere numerosissime, ben poche notizie aggiunge. Eppure avrebbe un grande interesse avere di lui e della sua carriera artistica sicure notizie, che ora solo ci è possibile determinare o congetturare in modo incompleto.

Anzitutto ci mancano dati fissi circa le date della nascita e della morte; le ignora il Baglioni, che soltanto ci dice che morì, ritornando da Frascati ove andava per la costruzione della villa Aldobrandini, all'età di 65 anni. Molti autori moderni invece pongono tali date ognuno per proprio conto,[2] ma senza una qualunque base attendibile.

Ed invero ogni documentazione ancora manca in proposito. S'ignora ove sia la tomba dell'artista;[3] negli atti dell'Accademia di San Luca, nella quale ebbe posto importantissimo,[4] il periodo dei primi del Seicento, in cui dovette avvenire la sua morte, è quasi completamente mancante.

---

[1] *Op. cit.*, pag. 76.

[2] Il GURLITT, (*op. cit.*, pag. 62) pone le date 1541-1604, il WILLICH (*op. cit.*, pag. 134) dà per la nascita il 1538, il D'ARMAILHACQ (*L'église nationale de' Saint-Louis des Français*, Roma, 1894, pag. 11) il 1520; ed il RODOCANACHI (*Le capitole romain*, Paris, 1905, pagina 140) stabilisce con tanta sicurezza la data della nascita nel 1529 e quella della morte nel 1590, da affermare che per la facciata del palazzo Senatorio, cominciata sotto Clemente VIII, altri architetti furono esecutori dei disegni di Giacomo Della Porta defunto!

[3] Si ha invece in Aracoeli la tomba che l'artista nel 1592 pose alla moglie *Costanza Porta de Regalibus* ed al figlio Ottavio. Cfr. FORCELLA, I, 203. Certo alla sepoltura sua e della sua famiglia nella chiesa di Aracoeli il Della Porta doveva aver diritto come architetto del Municipio romano; ma della sua non v'è traccia.

[4] Nel MISSIRINI, *Memorie*, ecc., *della rom. Accademia di San Luca*, Roma, 1823, pag. 8, si ha notizia

Digitized by Google

Soltanto qualche induzione si può trarre dall'ultima sua opera, la villa Aldobrandini di Frascati. Fu questa cominciata dal cardinal nepote intorno al 1602,[1] come lo indicano le iscrizioni nella villa e le concessioni di acque per essa; e se quindi Giacomo Della Porta portò molto innanzi i principali edifici è da ritenere la sua morte non anteriore al 1604 od al 1605; sicchè la sua nascita potrebbe stabilirsi nel 1540.

Incertezza corrispondente a quella delle date si ha per il luogo di nascita. Il Baglione lo dice «romano di patria e di virtù» e romano lo dice il Celio.[2] Invece il Milizia, nella sua vita[3] lo ritiene milanese; e per quanto *a priori* dovrebbe sembrare meno attendibile la sua notizia, avuta di seconda o terza mano, in confronto a quella del Baglioni, pure sembra da alcune considerazioni che non abbia torto. Il casato è certo di origine lombarda; ma non sarebbe questo argomento bastevole, poichè alla seconda metà del Cinquecento già lo troviamo trapiantato in altre regioni d'Italia; il celebre G. B. Della Porta, che tanti rapporti ebbe con casa d'Este, era, ad esempio, napolitano. È invece il modo di esprimersi che mi sembra tradisca la nascita di Giacomo Della Porta. Nel suo disegno per San Luigi de' Francesi, di cui parleremo in seguito (disegno la cui autenticità è comprovata dal legame delle indicazioni e dello stile tra la facciata progettata e quella del Gesù), tutta una serie di scritte e di misure segnate di sua mano contengono frasi e parole, che negli errori di ortografia, specialmente nella tendenza a trasformare in brevi le consonanti doppie, sembra si riferiscano ad un dialetto settentrionale e non al romano. Così ad esempio: «*Basa de li piedestale voria essere onze 11...*»; «*la basa de le colone sara onze 10 lei...*»; «*quando si posa reseve onze 9 per banda queste misure starano bene...*»; «*alteza de la cornicie da baso a quela di cima...*»; «*tanto alto quanto reusira...*», ecc.

Lombardo dunque, o veneto, il linguaggio; lombardo il nome; ed anche lombarda l'abilità di costruttore, che gli ha permesso (forse dopo aver aiutato il Vignola nelle piccole cupole vaticane) di eseguire al Gesù ed a Santa Maria dei Monti le prime applicazioni di cupole di chiesa, per poi passare alla elevazione, insieme col Fontana, della grande cupola di San Pietro.

Forse per essere giunto a Roma giovanissimo da molti potè esser creduto romano. Certo con molti degli artisti lombardi, così numerosi in Roma, mantenne relazioni cordiali, ad esempio con Martino Lunghi, con cui lo troviamo associato nel lavoro di Campidoglio. Non così, forse, con Domenico Fontana. Questi trovò il Della Porta in auge presso la Corte pontificia; collaborò alquanto con lui; poi, valendosi del suo ascendente su Sisto V, lo allontanò, e l'occasione fu pôrta dai progetti per l'elevazione dell'obelisco Vaticano.[4] Morto Sisto V, ecco di nuovo tornare Giacomo Della Porta, che sotto papa Aldobrandini ridivenne potentissimo;[5] e non è improbabile che anche abbia avuto parte nelle accuse contro il Fontana di cui parlano i biografi, che ebbero per conseguenza la richiesta di resa dei conti, a questi intimata dalla Camera Apostolica.[6]

---

di lui, specialmente in occasione di una conferenza che egli avrebbe dovuto tenere nel novembre del 1594, e che non tenne. Trattavasi di dare dell'Architettura una delle solite oziose definizioni così care ai Cinquecentisti, ed il Presidente, Federico Zuccari, aveva prescelto il Della Porta come l'architetto più autorevole; ma per due volte questi lasciò in asso l'Assemblea, preferendo rimanersene a casa a badare ai suoi lavori.

[1] Cfr. D. SEGHETTI, *Frascati nella natura, nella storia, nell'arte*, Frascati, 1906, pag. 325; MORONI, *Dizionario*, alla voce «Frascati».

[2] Cfr. un breve manoscritto del Celio sui «Pittori, scultori, architetti che hanno lavorato in Roma» (Bibl. Ist. Arch. Germ.).

[3] F. MILIZIA, *Opere complete*, V vol., pag. 116 e seg.

[4] Cfr. ORBAAN, *Sixtine Rome*. London. 1911, cap. IV.

[5] Era egli l'architetto privato della famiglia Aldobrandini per la quale eseguì una serie di opere come la villa di Frascati, la cappella alla Minerva, la chiesa di San Paolo alle Tre Fontane. E per Clemente VIII in Vaticano eseguì la cappella Clementina e proseguì la fabbrica del Palazzo: relativamente al quale troviamo nell'Archivio di Stato, nei «Conti delle fabbriche di N. S.» tra il 1595 ed il 1599, continue note di pagamento a m° Jacomo de la Porta che aveva evidentemente ripreso la funzione di provveditore dei lavori oltre che di architetto.

[6] All'Archivio di Stato si conserva un resoconto

Digitized by Google

Ma la digressione ci ha portato lungi dai tipi di facciate di chiese. Ritorniamo a queste con l'esaminare l'opera del Della Porta.

Il primo periodo architettonico di Giacomo Della Porta si svolge, a quanto sembra, non in Roma, ove all'ombra del Vignola non aveva forse avuto campo di farsi notare, ma a Genova,[1] dove pare che siasi trattenuto in un periodo tra il 1565 ed il 1570, dopo che Galeazzo Alessi ne era partito, e donde poi tornò a Roma per non allontanarsene più. E la sua opera genovese di cui si ha notizia è l'inizio della chiesa dell'Annunziata, appartenente

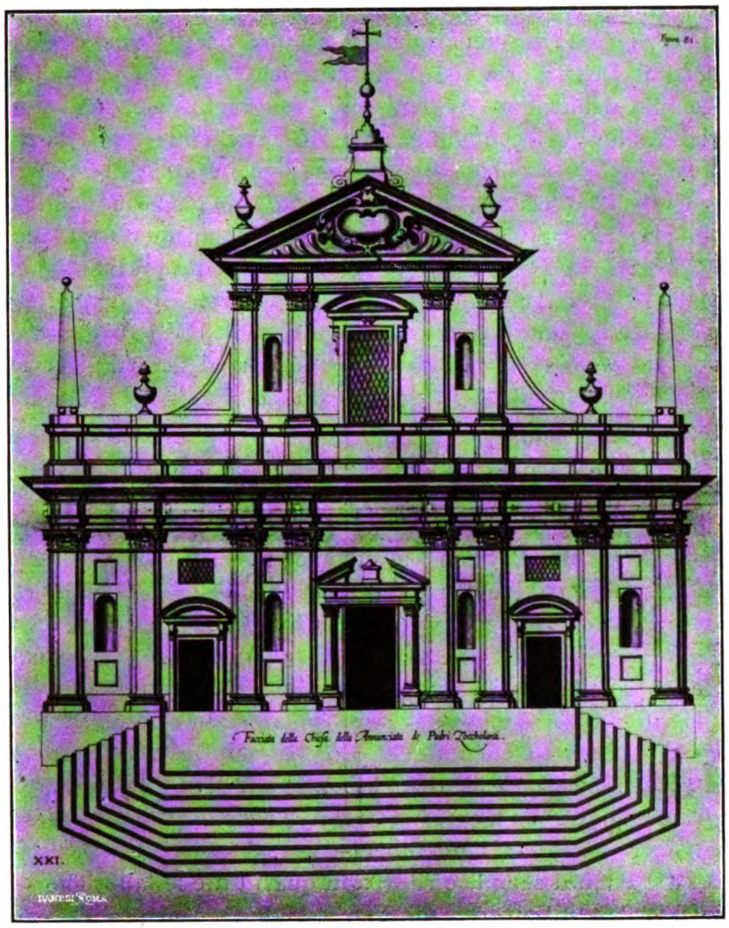


Fig. 1 — Giacomo Della Porta: Progetto per la facciata dell'Annunziata in Genova (da una stampa del Rubens).

all'ordine dei Minori. Nella costruzione ebbe a compagno Domenico Scorticone, e la chiesa fu elevata nella sua ossatura, ma ben lontana dall'esser finita;[2] di quello che avrebbe dovuto

---

fatto da Domenico Fontana di tutti i lavori da lui eseguiti sotto Sisto V, che, per la forma chiara e riassuntiva, indica appunto essere un documento presentato ad un'inchiesta.

[1] Cfr. GURLITT, *op. cit.*, pag. 62. Invece il WÖLFFLIN (*op. cit.*, pag. 76) esclude senza alcuna ragione Giacomo Della Porta per sostituirvi quel suo omonimo Giovan Giacomo Della Porta, di cui parla il Vasari (VII, pag. 544), che fu padre dello scultore fra Guglielmo e che lavorò realmente in Genova, ma almeno cinquant'anni prima dei lavori per l'Annunziata.

[2] Fu portata avanti lentamente per altri due secoli, e solo nel 1741 finita, nell'interno, per i contributi della famiglia genovese dei Lomellini.

Digitized by Google

essere la facciata ci dà graficamente notizia l'opera del Rubens sulle fabbriche di Genova,[1] ed il disegno può vedersene riprodotto alla fig. 1.

La derivazione dal tipo vignolesco e, più precisamente, dagli stessi concetti che ispirano la facciata di Santa Maria dell'Orto in Trastevere risulta evidente: nelle proporzioni generali, nella poco logica distribuzione delle paraste, in molti particolari come le volute, gli obelischi, le nicchie, le porte laterali. Soltanto al grande portale è sostituita una porta più modesta decorata da un piccolo ordine architettonico che sorregge una trabeazione; ed a questa sovrasta un timpano spezzato: disposizione che il Della Porta ha — particolare notevole — spesso adottata nei disegni, mai nell'esecuzione.

Dall'Annunziata di Genova, con cammino sempre parallelo a quello precedentemente seguito dal Vignola, il Della Porta passa alla facciata del Gesù in Roma. Le vicende di questo massimo tempio della nuova potentissima congregazione sono state ben determinate dal Ronchini[2] e dal Willich,[3] sicchè non occorre che brevissimamente riassumerle. Il Vignola iniziò la fabbrica nel 1568 e rapidamente ne condusse i lavori, che dovevano esser giunti alla sua morte, nel 1573, circa alla cornice nell'interno; poi fu chiamato a continuarne la direzione un tal maestro Giovanni, e, nel 1575, morto anche questi, un padre della compagnia di Gesù. Della facciata si era parlato nel 1569 e tre progetti erano stati preparati, uno dal Vignola, ed è quello tramandatoci dalla stampa del Cartaro, già riprodotta, due dell'Alessi, perduti; ma nulla evidentemente deve essere stato allora deciso. Forse non era ancora il tempo, se nel 1576 era appena terminata la costruzione delle volte della nave principale; ed è quindi da ritenere che la data del 1575 incisa nel fregio della facciata non ne rappresenti il termine, ma appena la posa della prima pietra. La facciata deve essere stata cominciata verso il 1576 e lentamente proseguita fino al 1584, anno della dedicazione; è questo dunque il periodo di Giacomo Della Porta, periodo di cui, a differenza del precedente, non ci resta alcuna documentazione, ma di cui non lasciano dubbio le numerose testimonianze coeve, come la indicazione del Baglioni, le stampe del Lafreri e del Villamena di cui è derivazione l'interessante stampa del Regnart (intorno al 1650), riprodotta nel precedente fascicolo.

Del progetto vignolesco la facciata del Della Porta serba i caratteri principali: la sporgenza in avanti dello spazio corrispondente alla grande nave, la sporgenza altresì del motivo centrale che prosegue con la profilatura delle linee in alto fino al timpano. Varianti essenziali son date dalla abolizione del grande arco all'ingresso, forse richiesta dai gesuiti per collocare al posto d'onore lo stemma della Compagnia;[4] dalla posizione rialzata e dalla forma larga delle volute, che se riescono a nascondere la linea dei contrafforti laterali, imprimono però una proporzione goffa a tutta la composizione; dai particolari delle porte e delle nicchie, molto più liberi e mossi: tanto liberi e mossi — eccettuata la finestra superiore che in quella forma abbastanza semplice ritorna in quasi tutte le fabbriche del Della Porta — che, se non fosse il palazzo Senatorio di Campidoglio, ed il progetto per San Luigi dei Francesi si stenterebbe a crederle sue. Ma Giacomo Della Porta tanto è costante e quasi geometrico negli elementi dell'ossatura architettonica, nelle proporzioni e nei particolari, tanto è, come già si è accennato, straordinariamente vario negli elementi di architettura decorativa; e solo alcuni pochi reca con sè nelle sue diverse opere, filo d'Arianna per chi deve seguirlo nella sua molteplice attività.

Spostata in avanti, oltre a quanto avrebbe potuto far credere l'iscrizione del cardinal Farnese, la data della facciata del Gesù e portata in media intorno al 1580, essa viene a

---

[1] Dell'opera ora rarissima, esiste un esemplare alla biblioteca comunale in Genova; e da essa ho potuto trarre la riproduzione della fig. 1.

[2] A. RONCHINI, *La chiesa del Gesù*, in *Atti e memorie delle Deputaz. di St. p. delle provincie modenesi e parmensi*, 1873.

[3] H. WILLICH, *op. cit.*, pag. 135 e seg.

[4] Il coronamento a doppio timpano del motivo centrale sporgente, dal quale tanti altri doppi timpani son nati nel periodo seguente, sembra che abbia derivazione dalla porta principale nel prospetto sopra menzionato della cattedrale di Reggio.

Digitized by Google

trovarsi quasi contemporanea di un'altra minore facciata dello stesso autore, Santa Maria dei Monti. Di questa fu donatore il cardinal Guglielmo Sirleto, il quale non lesinò i mezzi, poichè, come per il Gesù e per Santa Caterina dei Funari, l'opera fu completamente eseguita in travertino; ma, più modesto dei suoi colleghi (ai quali avrebbe potuto ben applicarsi il motto *Non Petro, Paulo stat fabricata domus*... di Pasquino per la basilica vaticana e per Paolo V) lasciò interamente il fregio principale per l'epigrafe dedicatoria a *Maria ad Montes*, racchiudendo in una targa di marmo la notizia della edificazione, il proprio nome e la data, 1580.[1] Nel timpano lo stemma di Gregorio XIII.

La paternità di Giacomo Della Porta risulta dall'indicazione concorde delle guide del Seicento e da quella del libro del Baglioni: la quale ultima testimonianza ha, a differenza

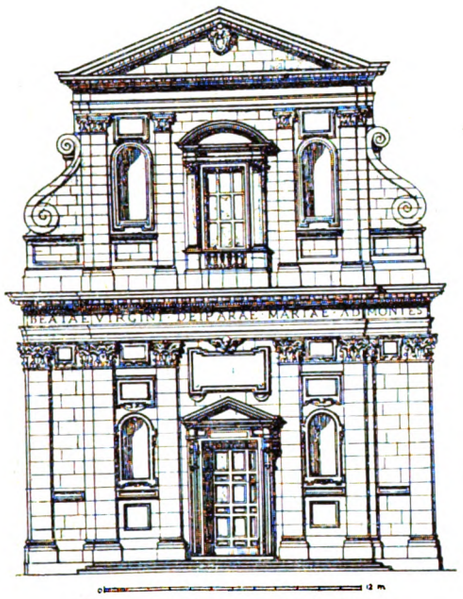


Fig. 2 — Giacomo Della Porta:
Facciata di Santa Maria dei Monti. Roma.



Fig. 3 — Fausto Rughesi:
Facciata di Santa Maria in Vallicella. Roma.

delle altre, un vero peso, poichè in generale il Baglioni è veritiero e coscienzioso nel riferire cose di artisti che ha conosciuto e con cui ha lavorato. Ma in ogni modo una piena riprova ci è data dagli elementi stilistici. La finestra principale che è simile a quella di San Luigi dei Francesi, la forma delle volute, l'innesto del basamento su cui queste appoggiano, il motivo delle targhe, ecc., che ricordano i corrispondenti elementi al Gesù, la porta principale affine alle due secondarie della facciata del Gesù, la porta laterale identica per disposizione e per sagome alla porta laterale anche del Gesù ed a quella laterale di San Giovanni dei Fiorentini, ed infine il tipo generale della cupola e le riquadrature del fianco, che confermano per altra parte la somiglianza col Gesù, sono altrettanti dati che costituiscono la dimostrazione cercata.

[1] Della porta principale sappiamo che fu fatta nel 1582 utilizzando il marmo di colonne esistenti « in platea Capitolina », concesse dal Consiglio il 1° marzo di detto anno (Vedi RODOCANACHI, *Le Capitole romain*, Paris, 1905, pag. 144); e probabilmentente alla concessione non fu estraneo Giacomo Della Porta, architetto del Comune di Roma.

Digitized by Google

Santa Maria dei Monti c'interessa per lo studio dello sviluppo dei prospetti quasi più del Gesù, poichè ci riporta ad un problema più semplice e normale e ci permette così più diretti raffronti con altre chiese dello stesso tipo. Il progresso sui modelli precedenti di Santo Spirito e di Santa Caterina appare quindi più chiaro e dimostrativo qui, ove in un'analoga massa l'accentuazione del corpo principale sui laterali in corrispondenza della navata della chiesa risulta nettamente, se non vigorosamente, raggiunta.

Così pure, per quanto riguarda lo sviluppo in alzato, è interessante notare come essa appartenga ancora al tipo delle facciate ad ordine superiore non molto alto, poggiato sulla trabeazione inferiore senza altro intermediario che un zoccolo; la soluzione del rialzamento su di una zona formante stilobate appare nelle chiese del tipo Gesù, resa necessaria dallo spazio richiesto pel timpano centrale, e rimane poi quasi in ogni caso per dar maggior sviluppo in altezza al prospetto. Sotto tale rispetto è istruttivo il raffronto tra le proporzioni della fig. 2 e della fig. 3, nella quale lo schema del Gesù risulta non solo seguìto ma accentuato. Tuttavia in Santa Maria dei Monti la zona orizzontale suddetta esiste, non stilobate ma semplice basamento, intersecata con la linea delle paraste e formante appoggio alle volute laterali.

Subito dopo Santa Maria dei Monti ecco dell'artista fecondissimo un'altra facciata, grande ed importante quasi quanto quella del Gesù, San Luigi dei Francesi; in cui appare una fase nuova nella sovrapposizione degli ordini: come linea generale il rettangolo, come motivo corrente l'arcata.

La costruzione della chiesa nazionale dei Francesi in Roma si è prolungata per quasi tre quarti di secolo, dal 1518 in cui avvenne la posa della prima pietra [1] al 1589, data della solenne consacrazione fatta dal papa; [2] e si è in questo tempo irregolarmente svolta tra mille vicende, per opera di tutta una serie di architetti, tra cui Jean de Thororières, [3] e Giovanni Mangone, [4] ed un tal fra Alberto, morto nel 1580, [5] ed infine Giacomo Della Porta. Sotto la direzione di questi, l'ultimo periodo di costruzione deve aver avuto impulso vivissimo; specialmente a partire dal 1584, data delle grandi donazioni di Caterina dei Medici [6] e, più ancora, del cardinale Matteo Cointerel, il quale volle assumersi gran parte delle spese della facciata, oltre a quelle per l'altare maggiore e per la cappella di San Matteo. [7]

Il nome di Giacomo Della Porta quale autore della facciata è menzionato dalle prime Guide di Roma del Seicento, tra cui ha importanza quella francese del Bralion del 1635, la quale per la prossimità del tempo ed anche per l'interesse speciale che i Francesi dovevano annettere alla loro chiesa, acquista, a riguardo di questa attribuzione, un'attendibilità insolita; ed il Baglioni la riafferma e la precisa allorchè nella vita dell'artista [8] dice che « fece le porte con li due ordini della facciata di San Luigi dei Francesi ».

Nella collezione degli Uffizi, tra i disegni architettonici si conservano due che sono attribuiti al Della Porta per la facciata di San Luigi, il n. 6723 ed il n. 6734: a torto il primo, in cui neanche approssimativamente ritornano le dimensioni della chiesa e che piuttosto potrebbe forse ritenersi un progetto del Mascherino per Santa Maria in Traspontina;

---

[1] Cfr. D'ARMAILHACQ, *L'église nationale de Saint-Louis-des-Français à Rome*, Roma, 1884, pag. 11. Vedi anche E. LACOSTE, *St-Louis-des-Franç. à Rome*, Roma, 1907.

[2] D'ARMAILHACQ, *op. cit.*, pag. 15.

[3] Cfr. G. MOLLAT, *Jean de Thororières*, ecc., in *Annales de St-Louis-des-Franç.*, 1902. Forse è questi il francese « mastro Gian che studiò l'arte dell'intaglio a Roma », di cui parla il Vasari nella *Introduzione* alle *Vite* (cfr. VASARI, ed. Milanesi, I, pag. 122), al quale devesi una delle fasi più interessanti nella costruzione della chiesa; quella cioè del tempietto rotondo, poi demolito, i cui frammenti furono incastonati nella facciata.

[4] I progetti, in parte eseguiti, del Mangone, per la pianta e la sezione longitudinale sono riprodotti nei disegni di Aristotile da Sangallo nella collezione degli Uffizi (n. 1882 recto e verso).

[5] Cfr. D'ARMAILHACQ, *op. cit.*, pag. 14 e pag. 169.

[6] ID., *id.*, pag. 16.

[7] Cfr. CIACCONIUS, IV, pag. 97, MORONI, *Dizionario*, tomo XVII.

[8] *Op. cit.*, pag. 76.

Digitized by Google

a ragione il secondo, che è quello a cui ho precedentemente accennato, a proposito degli idiotismi nelle frasi che ne precisano e ne commentano i dati di dimensioni e di costruzione. Ne assicurano l'autenticità le misure che corrispondono precisamente a quelle di San Luigi dei Francesi, il riferimento che in esse è contenuto[1] alle misure della facciata del Gesù, ed insieme la derivazione completa da questa della composizione nel disegno d'insieme e specialmente nel motivo centrale del doppio timpano che appare a coronamento della parte dell'ordine che racchiude la porta. I dettagli invece delle porte, delle finestre, delle nicchie e delle targhe sono anche più mossi e frastagliati dei corrispondenti elementi del Gesù; ma trovano piuttosto riscontro in quelli di un'altra opera completata dal Della Porta, cioè il palazzo Senatorio al Campidoglio, in cui è molto più accentuata la tendenza barocca della sua arte.

Questo disegno, delineato con grandissima cura a matita e ripassato poi in piccola parte a punta di pennello (ma ormai tanto sbiadito che non è stato possibile darne qui una riproduzione), ha singolare importanza in quanto ci mostra, per la prima volta, nella evoluzione del tipo di facciata, alle paraste sostituite le colonne, ed ottenuta così, prima ancora del Maderno, quella forza di rilievo nelle membrature architettoniche che poi il Seicento sistematicamente adottò in luogo della conformazione ancora a superficie piane delle facciate del tardo Cinquecento.

Trattasi tuttavia di un disegno soltanto; e la facciata di San Luigi dei Francesi è molto diversa da questo, che deve essere stato un primo studio, pur particolareggiato minuziosamente, dell'artista. Essa[2] è una composizione nuova sotto molti rispetti, ma inuguale e faragginosa, e rivela non solo uno sforzo per ottenere effetti decorativi, ma anche la collaborazione di più artisti: quella collaborazione di cui il Baglioni implicitamente ci dà notizia quando ci dice la parte avuta dal Della Porta, la quale è certo principalissima in quanto che riguarda lo schema generale ed i maggiori elementi.

Il modo con cui gli ordini architettonici sono applicati, con le paraste cioè fiancheggiate da mezze paraste è pochissimo frequente nelle fabbriche romane; ma il Della Porta lo aveva già adottato nella composizione dell'Annunziata a Genova, che per questo ci rappresenta quindi un utile anello. La porta principale e la finestra centrale, ambedue ad edicola, si riannodano bene per forma, per proporzioni, pel tipo del capitello jonico ad altre finestre dovute all'artista, specialmente a quelle del Gesù e di Santa Maria dei Monti; ed anzi la suddetta finestra centrale indica, più che ogni altra, la diretta derivazione dal prototipo, cioè la finestra michelangiolesca del palazzo dei Conservatori in Campidoglio, dal Della Porta completato, ovvero l'altra simile nel fianco di S. Pietro.

Degli altri elementi poco potrei dire. Lo stemma del timpano risponde al tipo abitualmente seguìto dal Della Porta che incornicia lo scudo entro un ovale più ampio; ma questo, invece di costituire una targa, qui, con bizzarro motivo, diventa una specie di rosario formato da due ordini di fuseruole. Lo scudo è sorretto da due figure giovanili in modo simile allo stemma sulla fontana dell'acqua Felice; ma da questo riavvicinamento non saprei trarre una qualche conclusione.

Più che tutto ora c' interessa la forma generale della facciata, che, seguendo i concetti di cui già in Roma avevano dati esempi, diversissimi tra loro, San Marco e Santa Maria dell'Anima,[3] si eleva tutta fino ad una linea orizzontale di termine, interrotta soltanto dal timpano nella parte centrale. A San Luigi de' Francesi la soluzione è però caratterizzata dal risvolto in senso normale, dallo spessore che la facciata assume col prolungarsi delle sue linee in un

---

[1] ... « questa faciata e longa con li agieti p. 160 giusti — la faciata del jesu e longa con li agieti p. 169 $^5/_6$ ».

[2] Ne dà una geometrica riproduzione il DE RUBEIS, *op. cit.*, a tav. 39.

[3] Il tipo della facciata terminata orizzontalmente è indigeno negli Abruzzi; ma non mancano altrove altri esempi importanti, quali la Certosa di Pavia ed il duomo di Lugano.

Digitized by Google

primo tratto dei fianchi; non è la facciata-ventola, ma una specie di loggiato chiuso che si estende su tutta la fronte.

Forse anche non è improbabile l'ipotesi che concetto iniziale dell'architetto sia stato di prolungare in alto le linee negli angoli con due torri laterali sovrapposte alla cornice orizzontale che ora ivi forma il coronamento. Sorte comune a quasi tutte le torri, sarebbero queste rimaste ineseguite, e le linee della facciata incomplete e senza significato, prive di questo finale mosso e slanciato. È appunto lo spessore assunto dal prospetto che fa pensare a questa ipotesi ed insieme anche la concordanza con altre soluzioni ideate da Giacomo Della Porta.

La facciata di San Luigi de' Francesi ha, per così dire, una figliuola minore, in cui certo è da riconoscere l'opera del Della Porta o del suo studio, nella chiesa di Santa Sinforosa in Tivoli (vedi fig. 4).[1] Unita al Collegio dei gesuiti, fu edificata nel 1587 a spese del cardinale Cointerel, come lo dice l'iscrizione:

SS. SYMPHOROSAE ET FILIIS MATTHÆVS CARD. CONTARELLVS
EXTRVXIT A. D. MDLXXXVII.

È dunque lo stesso munifico donatore della facciata di San Luigi de' Francesi; ed è ben probabile che egli o i gesuiti abbiano portato seco il loro architetto, Giacomo Della Porta; l'arte del quale è qui facile a riconoscersi nella forma e nelle proporzioni, simili a quelle di San Luigi e di Sant'Atanasio ai Greci; nonchè nei particolari architettonici. La disposizione dell'ordine dorico inferiore è analoga a quella delle due chiese citate; non così invero quella dello ionico superiore, il cui capitello esce dal tipo michelangiolesco adottato dal Della Porta e ritorna al capitello normale con le volute contenute in un piano di fronte: conformazione più semplice e più adatta ai mezzi limitati di artisti paesani; ma nelle altre membrature l'identità con corrispondenti opere dell'artista è completa. La porta è precisamente quella di cui già si è parlato come elemento di raffronto: la porta cioè del fianco della Madonna dei Monti, del Gesù, di San Giovanni de' Fiorentini, la porta principale di Sant'Atanasio, quelle delle chiese alle Tre Fontane: una delle poche composizioni architettoniche che Giacomo Della Porta abbia costantemente ripetute. È costituita da una mostra rettangolare con orecchie laterali, sormontata dal fregio e dalla cimasa; ma, quasi a racchiuderla in un maggior riquadro è una contro-mostra che prosegue in alto fino alla cimasa, profilata in modo da risultare sporgente nella parte centrale che il timpano termina; il fregio ha due triglifi posti verticalmente sugli stipiti, e, tra essi una targa, semplice a Sant'Atanasio, con due rientranze semicircolari a Santa Maria de' Monti, con due sporgenze semicircolari a San Giovanni dei Fiorentini ed a Santa Sinforosa di Tivoli, ove anche — solo elemento nuovo — è sovrapposto un piccolo festone.

La rispondenza prosegue per il tipo della finestra principale che riproduce quello delle nicchie nell'ordine superiore di San Luigi dei Francesi (le quali a lor volta sono ispirate

[1] Ne parla il CROCCHIANTE, *Istoria delle chiese di Tivoli*, Roma, 1726, pag. 174 e seg. Riferisce ivi le varie precedenti vicende della chiesa e ricorda che Gregorio XIII aiutò molto la nuova edificazione con l'applicarvi le rendite della badia di San Saba e donando alcune reliquie di santa Sinforosa.

La data, a differenza di quanto si è visto e si vedrà in altri casi, si riferisce non al cominciamento della fabbrica, ma all'ultimo suo stadio. La prima pietra fu infatti posta l'8 luglio 1582 dal cardinale Cointerel, il quale, indotto dal padre Ximenes gesuita suo confessore, aveva destinato ventimila scudi per la nuova istituzione, dodici per la fabbrica ed otto da darsi a censo pel mantenimento dei padri. Ma nel novembre del 1585 (cfr. D'ARMAILHACQ, *op. cit.*, pag. 189) il cardinale morì, prima che fosse terminata la costruzione; la quale però non subì ritardi, perchè egli lasciò all'erede fiduciario, Virgilio Crescenzi, romano, l'obbligo di sborsare quanto occorreva per portare a compimento la chiesa e la casa dei gesuiti. A quest'ultimo periodo, che giunge al 1587, si deve dunque la costruzione della facciata, certo secondo i concetti ed i disegni già predisposti.

Debbo queste ultime notizie all'egregio studioso signor Silla Rosa De Angelis di Tivoli, cui esprimo vivi ringraziamenti.

Digitized by Google

alle grandi nicchie nel fianco di S. Pietro) per le nicchie inferiori e per le targhe, direttamente derivate da Santa Maria de' Monti, per piccole caratteristiche di composizione, quale quella dei modiglioni che assumono forma di triglifi, del termine inferiore frastagliato delle finestre laterali al secondo piano in cui ritorna un concetto espresso in San Luigi dei Fran-

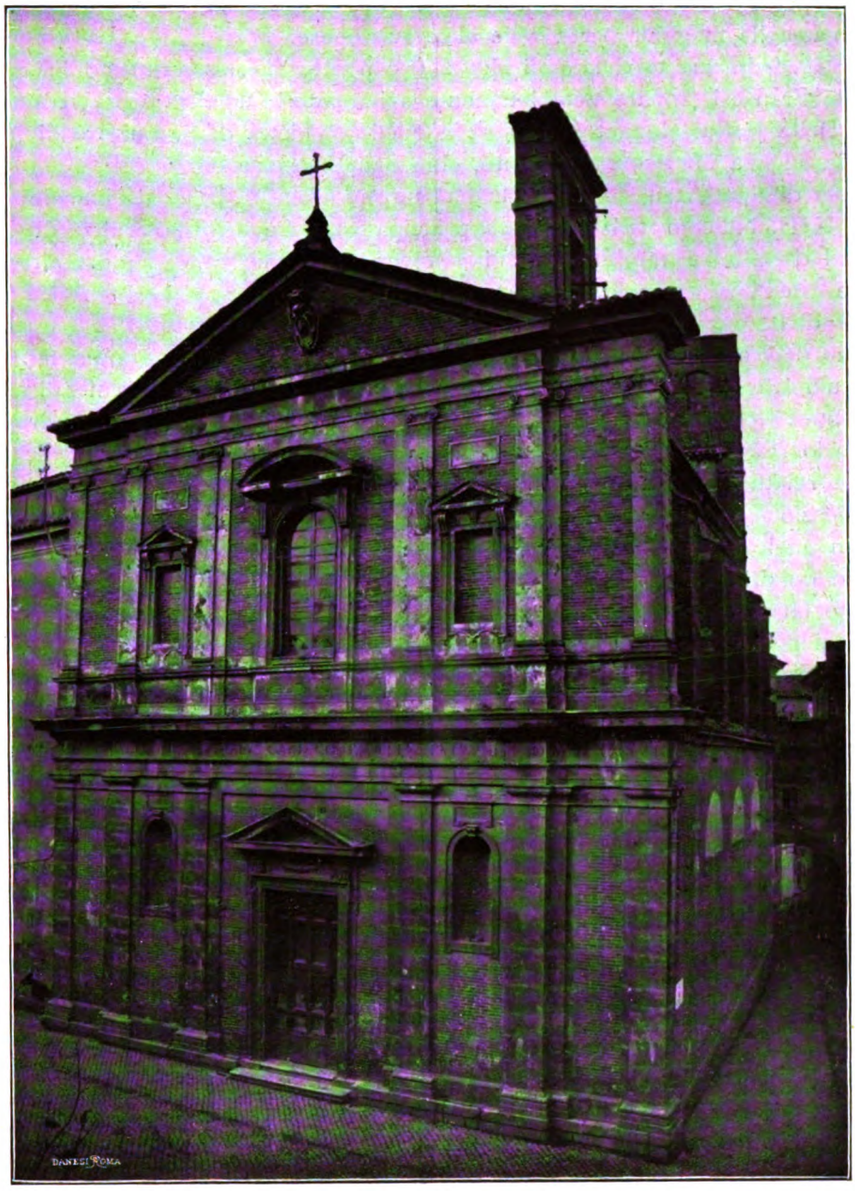


Fig. 4 — Studio di G. Della Porta: Santa Sinforosa in Tivoli.

cesi (e più ancora nel disegno, già illustrato, per questa facciata) e nel palazzo Senatorio a Campidoglio.

Certo la chiesa di Santa Sinforosa è ben più modesta del suo maggior modello, S. Luigi de Francesi, per le dimensioni, per l'ornato, per il materiale di cui è composta, che è travertino solo nei pilastri, nelle cornici, nelle mostre, ed invece mattoni formanti paramento nei fondi. E, del resto, essa non segue il concetto a cui le sue linee s' inspirano per quanto riguarda lo spessore del prospetto. È questo soltanto a due dimensioni, una facciata-ven-

Digitized by Google

tola, ed il fianco immediatamente segue più basso e disadorno. Come sempre avviene in costruzioni secondarie e lontane, l'architetto non si è troppo curato di affrontare difficoltà ed ha adottato il principio del minimo studio, componendo una facciata buona per ogni caso, anche indipendentemente dall'organismo interno e dall'effetto delle visuali secondarie: sistema a cui per vero dire il Della Porta non si è lasciato andare, a differenza di molti contemporanei, nella maggior parte delle altre sue opere.

Il concetto delle due torri laterali che si è congetturato esser rimasto in embrione in San Luigi de' Francesi, appare completamente sviluppato in un'altra opera veramente significativa del Della Porta, alquanto anteriore a quella suddetta di S. Luigi e di poco posteriore al Gesù ed alla Madonna dei Monti, cioè Sant'Atanasio dei Greci. [1]

La chiesa di Sant'Atanasio fu costruita intorno al 1583, anno decimo del pontificato di Gregorio XIII, indicato dalla iscrizione principale nel fregio e dalle altre due minori, in greco ed in latino, nelle targhe dell'ordine superiore. Come troviamo per altre chiese di confraternite estere, ad esempio, per San Girolamo degli Schiavoni, la fabbrica fu eseguita direttamente dalla Camera Apostolica, non da cardinali protettori o da privati; e difatti nell'iscrizione dedicatoria trovasi soltanto il nome del papa. Ora appunto pel fatto di questa costruzione ufficiale ci è possibile in tali casi avere nei libri dei conti camerali una qualche documentazione; e così per Sant'Atanasio, nei « Conti per le fabbriche di N. S. Gregorio XIII di m. Mercurio Raymondo misuratore della C. A. »,[2] appaiono dal gennaio al dicembre 1583 varie partite relative a lavori, che sembrano ormai lavori di finimento; [3] ma purtroppo nessuna indicazione essenziale circa nomi di artisti o fasi della costruzione appare in esse, e solo ha un qualche interesse quella del nome di Francesco Tribaldese quale autore dei due mediocri quadri dell'Annunciazione e della Disputa coi dottori, dei quali le cornici in stucco furono fatte da un m. Benedetto da Romena.

Quanto al nome dell'architetto, di cui tali documenti tacciono, le attribuzioni, che per le altre maggiori opere di Giacomo Della Porta eran concordi, sono qui contraddittorie. Il Baglioni designa il Della Porta come autore del « vago tempietto dei Greci al Babuino »; il Celio fa il nome di Ottaviano Mascarini; in molte delle guide del Seicento si parla invece di Martino Lunghi seniore come architetto della facciata ed, al solito, il De Rossi nelle sue tavole, il Titi, il Panciroli, e poi il Nibby e l'Angeli ripetono quest'attribuzione, che le guide si trasmettono l'una dall'altra.

Ma tanto il Lunghi quanto il Mascherini sono esclusi dai caratteri artistici dell'opera. La chiesa di Sant'Atanasio infatti, che planimetricamente mostra un interessante innesto tra il tipo centrale a tre absidi ed il tipo longitudinale, nella facciata, non grande e non ricca -- chè il travertino trovasi solo nelle cornici ed il resto è cortina di mattoni — ma importantissima, mostra una forza ed una originalità estranee all'arte dei due architetti: i quali ambedue nulla mai idearono di nuovo per ciò che riguarda linea ed inquadratura generale, ma seguirono in ritardo i tipi già affermati, pur sbizzarrendosi nei particolari, sminuzzati in forme ed in concetti che non si trovano nei particolari di Sant'Atanasio.

Stilisticamente Sant'Atanasio rientra nell'opera di Giacomo Della Porta. Lo schema

---

[1] Riproduzioni della facciata di Sant'Atanasio nel DE RUBEIS, *op. cit.*, tav. LXII, nella Serie di incisore anonimo al Gab. naz. d. Stampe (46, H, 7), tav. III.

[2] Nell'Archivio di Stato, Reg.i dell'Archivio camerale: fabriche, a. 1583-85.

[3] Ai 13 di gennaio 1583 pagamenti « a M. Ambrosio falegname a bon conto di lavoro di falegname fatto e da farsi nella chiesa dei Greci ». sc. 200
A M. Gio. Pietro scalpellino id. . . » 339.74
A M. Domenico da Pozzo muratore . » 295.58
A M. Martino vetraio « per invetriate da farsi c. s. ». . . . . sc. 100
A M. Francesco Sagio scalpellino, ecc. » 50
A M. Viviano ferraio per ferri grossi, ecc. » 100
Il 27 febbr. a m. Benedetto da Romena per ornamento in stucco di due altari . » 55
Il 2 nov. ed il 13 dic. a m. Francesco stagnaro alla Traspontina pel coperchio di piombo di una cappella . . . . . » 250.42
Il 25 nov. « a M. Francesco Tribaldese pitore per pittura di doi altari che fa alla chiesa, ecc. » . . . . . » 29

Digitized by Google

generale è quello di San Luigi de' Francesi e di Santa Sinforosa di Tivoli, a cui soltanto sono aggiunte le due torri laterali; l'ordine dorico è l'ordine inferiore di San Luigi; lo jonico ha tutti i caratteri dell'artista nel capitello a volute inclinate rispetto la fronte. Il tracciato delle riquadrature nei fianchi, la sagoma delle grandi volute ad *S* nella zona posteriore (in cui la spira superiore è sorretta da peducci) hanno corrispondenze notevolissime con gli elementi simili al Gesù, alla Madonna dei Monti, al fianco di San Giovanni de' Fiorentini, che il Baglioni anche attribuisce al Della Porta. Ma, più di tutto, gli elementi stessi di det-

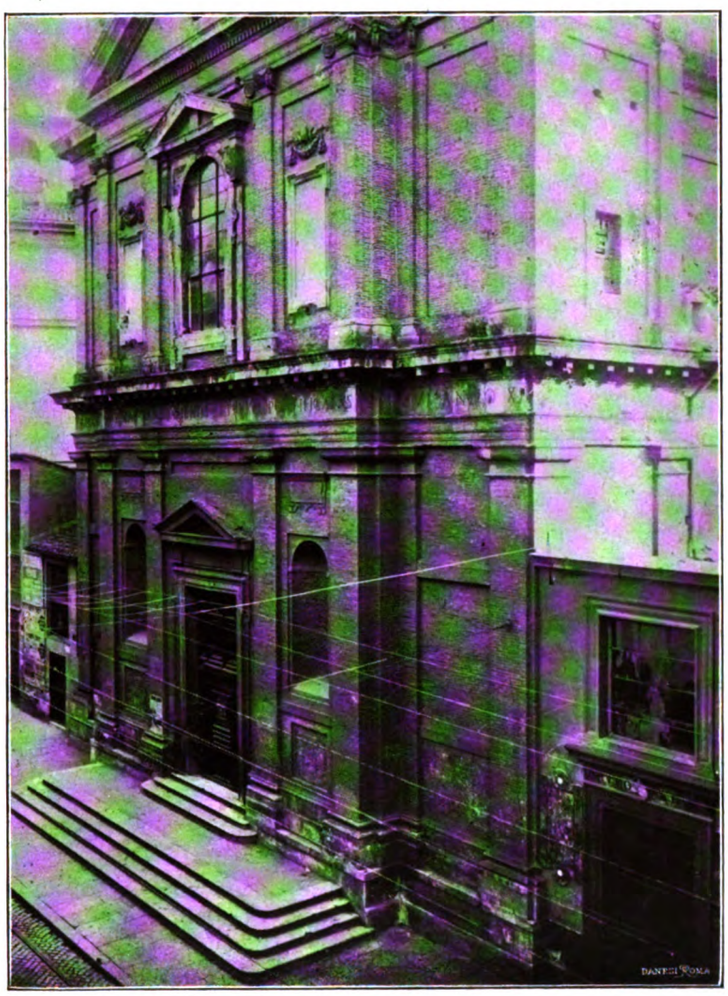


Fig. 5 — Giacomo Della Porta: Sant'Atanasio in Roma.

taglio della sobria facciata (fig. 5), la porta, le nicchie, la finestra centrale, le targhe ci dànno col loro esame comparato la sicurezza dell'attribuzione.

La porta è, senza alcuna variante, la stessa di cui ci siamo occupati a proposito di S. Sinforosa in Tivoli. Le due nicchie che fiancheggiano la porta hanno uno strano semplice motivo: senza archivolto e senza ornati, l'archetto superiore poggiato su di una piccola fascia ed i bordi verticali della nicchia sono riquadrati strettamente in un rettangolo, precisamente come nelle nicchie disegnate nel progetto per la chiesa dell'Annunziata in Genova. Ma ancora più appaiono dimostrative nei loro bizzarri caratteri spiccioli la mostra della finestra (che nella forma generale è simile alle nicchie di San Luigi de' Francesi) e le targhe nell'ordine superiore e nell'inferiore. La prima ha in basso una serie di orecchie sporgenti, in alto due strane anse;

Digitized by Google

orecchie ed anse che in forma analoga si ritrovano nelle nicchie e nella porta laterale alla Madonna de' Monti come anche in varie opere minori della portiane, quali le tombe del cavalier Pucci e del cardinale Alessandrino alla Minerva. Le targhe superiori hanno in basso un frastagliamento a scaletta che si ritrova identico nelle nicchie suddette a Santa Maria dei Monti e in alcune finestre laterali al Gesù, come anche nella decorazione interna della cappella di san Francesco in quest'ultima chiesa; le targhe inferiori infine, anch'esse dal perimetro mosso e tormentato, riproducono le corrispondenti piccole targhe alla Madonna dei Monti: complesso di rispondenze che non solo comprova per la facciata di Sant'Atanasio la designazione di Giacomo Della Porta, ma fa pensare che proprio in quest'opera, e non in molte altre, egli si sia personalmente curato di tutti i particolari architettonici.

Sant'Atanasio ha di veramente caratteristico le due torri (fig. 6). Si elevano queste sovrapponendo un terzo ordine, corinzio, che, con l'intermediario di un riquadro, racchiude nei quattro lati l'arcata, e che ha coronamento a timpano; e sui quattro timpani si rialza un tamburo ottagonale con finestre rotonde, con una strana copertura rigonfia ed inflessa, di tipo intermedio tra una cuspide ed una cupola.

Sono queste le prime torri laterali apparse in Roma nelle facciate di chiese del Rinascimento;[1] e costituiscono anche uno dei pochi esempi in Italia. Eppure quante torri sono state mai ideate dagli architetti del Cinquecento! Basti rammentare i progetti per San Lorenzo di Firenze, per la chiesa di Loreto, per San Pietro di Roma, gl'innumerevoli studi degli artisti della scuola di Bramante, i dati del trattato di Sebastiano Serlio.[2] E quante hanno anche avuto un principio di esecuzione, o effimero come per San Pietro,[3] o limitato come per San Biagio di Montepulciano, ad una sola delle torri, l'unica utile, la torre campanaria! Evidentemente le cause che ritardavano e spesso lasciavano incomplete le facciate, maggiormente si esplicavano per queste loro appendici non necessarie. Di queste era quasi soltanto estetica la ragione; e forse gli architetti del Cinquecento nel progettarle con tanta infelice costanza, non solo esprimevano la loro tendenza verso la simmetria e lo slancio delle linee, ma forse inconsciamente ritornavano ad un motivo del Medio Evo o volevano imitare forme esotiche o s'ispiravano all'aspetto caratteristico del più glorioso tempio della cristianità, cioè quello della fronte laterale di San Giovanni in Laterano.

Giacomo Della Porta ha seguìto ed ha accentuato questa tendenza. San Luigi de' Francesi sembra mostrare, come abbiamo notato, il concetto rimasto incompiuto; nella facciata della Sapienza una sola delle due torri ha avuto sviluppo completo; nella chiesetta di San Pietro in Carcere, certo modificata posteriormente, le due torrette appaiono piccole ed embrionali; nella facciata di Santa Maria in Via, che, come dice il Baglioni, sembra sia stata da lui iniziata, le torri laterali, grandi e robuste, erano già abbastanza avanti nella costruzione nel 1600, come ci documenta la grande pianta prospettica, così precisa nei particolari, del Tempesta;[4] poi, chi sa per quali ragioni, dovettero essere demolite. Tra tanti tentativi, tra tante battaglie perdute, finalmente Sant'Atanasio ai Greci mostra la soluzione completa e spinge trionfalmente in alto i due campanili, tra i quali si avanza il corpo centrale della facciata.

---

[1] Dice il Willich (*op. cit.*, pag. 153) essere ancora anteriori le torri di Sant'Anna dei Palafrenieri; ma non si vede il perchè dell'affermazione, quando si osservi che le due piccole edicole (piuttosto che torri) sono posteriori alla dedicazione della chiesa nel 1616, e che nulla può dimostrare che esse fossero già progettate in un primo disegno, dato che abbia mai esistito, del Vignola.

[2] Serlio (lib. V, pag. 16) dice dei campanili: « se ne potriano da li lati del portico accomodarne due de la medema grandezza a li quali se andaria per le lumache lì propinque. Et questi campanili fariano ornamento a la faccia del tempio perchè copririano quei due cantoni che usciscono fuori de le cappelle de li lati, et in essi sarebbero le habitationi per i preti, con le commodità sotterranee ».

[3] Si rammentino le torri iniziate dal Maderno (vedi Gurlitt, *op. cit.*, pag. 33) e dal Bernini.

[4] Cfr. E. Rocchi, *Le piante iconografiche e prospettiche dei sec. XV e XVI, ecc.*, Roma-Torino, 1902.

Digitized by Google

Le torri di Sant'Atanasio traggono a parlare di due altre torri, appartenenti ad una chiesa importantissima di Roma, la Trinità dei Monti: importante tanto, quanto, per converso, poco nota e studiata. Della facciata della chiesa che si eleva sul monte Pincio niun cenno in nessuna guida e in nessun trattato; nessuna raccolta di stampe la riproduce; nessun autore moderno ne parla. Eppure in tutte le facciate di chiese romane sorte intorno al Seicento non v'è mai un motivo così ampio e nobile e mosso come questo: unico motivo, non più artificiosamente suddiviso, in cui il grande arco centrale con la finestra termale e le due torri che lo racchiudono, costituiscono un'armonica grandiosa composizione, bene adatta per il luogo magnifico che la chiesa occupa nell'alto della bella collina.

Tanto sono state varie e complesse le vicende della chiesa, tanto debbono in particolare esserlo state quelle della facciata che ne ha costituito l'ultima fase. La chiesa, comin-



Fig. 6 — Giacomo Della Porta: Sant'Atanasio; le torri.
(Fotografia Moscioni).

ciata al tempo di Carlo VIII pei frati minimi di San Francesco di Paola, fu quasi finita di edificare e definitivamente consacrata intorno al 1586, in cui fu da Sisto V eretta in titolo cardinalizio,[1] dato al cardinale Carlo di Lorena, presto sostituito dal cardinal di Joyeuse, che era stato uno dei maggiori sovventori dell'ultimo periodo della costruzione. E questo secolo così trascorso segna tutta una serie di elargizioni di re, di prelati e di privati francesi per la fabbrica, quasi in concorrenza con l'altra, che pure lentamente avanzava, di San Luigi dei Francesi; ed insieme una serie di lotte tra i monaci, molti dei quali, come il fondatore, erano calabresi, ed i francesi, che, sulla base di tali contributi continuati, volevano non soltanto privilegi, ma addirittura la proprietà del re di Francia sul convento e sulla chiesa, ed alla perfine l'ottennero.[2]

[1] Cfr. BRUTIUS, *Theatrum*, ecc., mss. cit. t. XIII, 321; t. XIX, 643; PIAZZA, *Gerarchia*, ecc., tit. XLIII. Alcuni dati sulla costruzione vedi in LANCIANI, *Storia degli scavi*, Roma, 1903, I, 89, 163; II, 131, 138.

[2] Queste vicende sono ampiamente riferite in una specie di cronaca francese, scritta appunto per affermare i diritti della Francia, riportata in un articolo di P. CALMET, *Une fondation française à Rome*, in

Digitized by Google

Quanto alla facciata (fig. 7), essa si direbbe, nella sua organicità architettonica, sorta tutta d'un getto, e la data della costruzione sembrerebbe autenticamente stabilita dalla grande iscrizione del fregio, di cui soltanto il principio è nascosto dalla fabbrica del monastero che nel lato di sinistra si è venuta ad addossare alla torre:

.....S. TRINITATI REGVM GALLIAE MUNIFICENTIA ET PIOR. ELEMOSYNIS ADIVTA MINIMOR. SODALITAS STRVXERIT A. C. D. D. ANNO D. MDLXX.

Eppure non è così: nel 1570 si era ancora molto distanti dalla fine dei lavori, ed il ritardo che abbiamo visto a proposito del Gesù qui appare molto maggiore. Ce lo dimostrano anzitutto i dati che possiamo trarre dalle piante prospettiche di Roma.[1] La pianta del Salamanca indica ancora la Trinità come una modesta chiesetta e tale appare altresì nella piccola pianta del Cartaro del 1575; ma la grande pianta, più minuziosa e fedele, del Cartaro stessa, edita nel 1576, mostra la nuova costruzione rimasta però all'altezza del terrazzo senza le torri. Nella pianta del Lafreri e in quella del Delizet, ambedue del 1577, in quella del Du Perac del 1578, le torri sono ancora monche,[2] e solo risultano complete, come pure risulta completo tutto il resto della facciata, nella pianta del von Aelst del 1597 e poi in quella del Tempesta.

Un altro dato relativo alla costruzione appare negli Avvisi Urbinati[3] e corrisponde all'indicazione contenuta nella cronaca francese riportata dal Calmet,[4] alla quale aggiunge una data precisa:

13 Luglio 1583. « Il duca di Joyeuse ha dato in nome del re suo 2000 sc. alli frati della Trinità de' Monti de l'ordine di S. Francesco de Paola per finire la porta della chiesa loro ».

Dicono inoltre il Piazza[5] ed il Panciroli,[6] e la corrispondenza con la cronaca suddetta fa ritenere autentica l'informazione, che nel 1584 Enrico III fece un'altra elargizione, oltre le molti precedenti, di 1000 scudi d'oro per la facciata esterna e per i campanili; alla costruzione dei quali però il cardinale di Gioiosa contribuì con 1000 scudi, poichè la detta somma fu appena sufficiente per la facciata. A questa fu nel 1611 aggiunto il primo orologio alla francese.

Annales de St-Louis des Français, 1904, pag. 197. Dopo aver annotate le elargizioni di Francesco I, della regina Claudia, dei cardinali Du Bellay, Grandmont, Le Veneur, del re Enrico II, dei cardinali francesi che avevano preso parte al conclave di Giulio III e che nel 1549 fecero iniziare il chiostro, la cronaca così prosegue per quanto riguarda l'ultimo periodo della costruzione:

« Le cardinal d'Armagnac protecteur de l'ordre fit aussi une bonne partie du cloître, le réfectoire, les cloches et plusières autres choses semblables dont la depense montoit à plus de 7000 écus, et le cardinal Charles de Lorraine archevêque de Rheims a mis plus de 1600 écus d'or pour faire la tribune avec ses ornements en l'année 1572. L'on voyait sa figure à la vitre avec celle de son frère duc de Guise. Charles IX a donné au monastère 9000 livres sous la direction du cardinal de Créqui évêque d'Amiens. Henry III a donné au couvent 6000 l. sous l'administration de M. de Foix son ambassadeur et 2000 écus d'or qui ont été employés au portail de notre église.

« Le cardinal de Joyeuse a payé de ses déniers 1200 écus pour les cloches et le cardinal de Gondry 100 écus pour l'horloge; plusiers français y ont aussi contribué... Henry duc de Guise a donné 4000 écus d'or pour bâtir le corps du logis qui comprend la sacristie, le chapitre et le dortoir qui est au dessus », ecc.

[1] Per molte di queste piante vedi il ROCCHI, op. cit.

[2] Analoga indicazione si ha nella grande pianta Duperac-Lafreri (Cfr. EHRLE, *La pianta di Roma*, ecc., *del 1577*, Roma, 1908). Incompleta in tal tempo risulta anche la prossima Villa Medici, ancora indicata come « Viridarium card. M. Pollitiani » (cioè il cardinale Ricci); le vicende della quale, specialmente perciò che riguarda la facciata posteriore ed il suo portico, sembrano collegate con quelle della chiesa della Trinità.

[3] Mss. Vat. Urb. Lat. 1051, f. 302 (verso).

[4] Vedi nota a pagina precedente.

[5] Op. e loc. cit.

[6] Op. cit., pag. 795.

Digitized by Google

All'ultima fase della costruzione appartiene la scalea fatta a spese di Sisto V allorchè egli volle sistemare l'ultimo tratto della via Sistina da lui tracciata. Ed i conti della Camera apostolica ci dicono [1] che nel 1587 il lavoro fu eseguito da Domenico Fontana, il quale, come



Fig. 7 — La Trinità dei Monti a Roma.

spesso usava, intraprese direttamente il lavoro da muratore, facendo eseguire dallo scalpellino Lorenzo Bassano quello di pietra.

Riassumendo dunque queste determinazioni, può stabilirsi che la costruzione della facciata della Trinità dei Monti abbia avuto queste varie fasi:

---

[1] Nel « Libro per le fabriche di N. S. » per gli anni 1585-90 (Archivio di Stato in Roma, Reg.i dell'Archivio Camerale: Fabbriche) a pag. XX, nell'anno 1588 m.° Lorenzo Bassano scalpellino riscuote sc. 572, b. 15 per « lavori di scarpello di travertino fatti per la scala nova della Santiss.ª Trinità del Monte parte a manifattura parte a tutta roba come si vedi », ecc. Ed a pag. V nel complesso dei conti di Domenico Fontana « per lavori fatti alla scala della Trinità de Monti per li quali adimandava secondo la stima fatta da Prospero Rocesi misuratore Sc. 305 B. 55 et sono stati redotti et saldati da N. S. a sc. 300 di moneta come appare da una politia sottoscritta da SS. sotto li 15 di nov. 1587 al d° sesto libro », ecc.

E difatti v'è appunto il mandato del papa per scudi 300 con la formula solita per tutti i pagamenti al Fontana, che il papa ordina di eseguire, pur essendo i conti liquidati senza esser stati riveduti e registrati dalla Camera Apostolica, senza cioè le norme « a cui per questa volta *sola* deroghiamo »; e dice che si paghi al Fontana « senza più darli molestia alcuna di verificare le partite di questo conto ».

Queste spese sono poi riassunte nel « Libro del Cav. Domenico Fontana ove sono notate le spese fatte per le fabbriche inalzate dal S. M. di Sisto V dal 1585 al 1590 ».

Digitized by Google

1° Inizio, intorno al 1570, della zona basamentale e lento proseguimento, dal 1570 al 1575, della costruzione fino al terrazzo, durante il qual tempo già la fabbrica del monastero adiacente aggruppatasi intorno al nucleo interno del bel chiostro si era elevata addossandosi alla chiesa nell'avancorpo di sinistra.

2° Costruzione nel 1583 della porta della chiesa. Costruzione, intorno alla stessa data e con i mezzi degli stessi donatori, delle torri che completano la facciata.

3° Costruzione nel 1587, coi disegni e per opera di Domenico Fontana, della scalinata di accesso, alla quale poi oltre un secolo dopo doveva essere aggiunta la terrazza anteriore e la mirabile scalea, opera del De Sanctis e dello Specchi, che discende alla Piazza di Spagna.[1]

La prima e la seconda fase, cioè le due essenziali, pur essendosi succedute dopo non breve periodo d'interruzione, dipendono ambedue da un unico concetto, proseguono un organico prestabilito progetto artistico, il cui autore tuttavia ci è completamente ignoto, e la cui composizione esce, come si è detto, dai tipi usuali, dalla consueta produzione per le facciate di chiese romane.

Questa composizione nasce dalla unione di tre *leitmotive* architettonici: la grande arcata centrale poggiata sull'ordine architettonico inferiore e formante l'Ω; la finestra termale che dell'arcata occupa il semicircolo; le due torri laterali.

Il motivo grandioso dell'arcata centrale, quasi arco di trionfo della chiesa, non è nuovo nella Rinascenza. Esempi modesti ne dànno le facciate tra loro affini della Madonna di Campagna di Piacenza, della Chiesa sagra di Carpi, della chiesa abbaziale di Praglia: esempi grandiosi le composizioni bramantesche per il duomo di Abbiategrasso e pel Vaticano, i disegni di Raffaello (o di Pierin del Vaga) per San Lorenzo di Firenze e, più tardi, l'interno delle tombe medicee di Michelangelo, la chiesa dell'Annunziata del Fornovo in Parma, il portico della Villa Medici in Roma, la fontana dell'organo a Villa d'Este a Tivoli, ecc. Ma fra tutti presenta la maggiore affinità con lo schema della Trinità dei Monti, ove se ne escludano le torri, il prospetto della chiesa coeva che, tra il 1566 ed il 1571, Pio V fece erigere nel suo nativo paese di Boschi, ora Bosco Marengo, presso Alessandria, destinandola per sua tomba;[2] ed anche vi si avvicina la facciata incompleta del duomo di Tortona, in cui pur le torri esistono, ma alquanto staccate dal corpo del fabbricato.

Quanto al motivo della finestra termale, anch'esso appare, ma non frequente, in monumenti precedenti o contemporanei; il Sangallo l'adotta in taluni dei progetti per San Pietro e nella Sala Regia al Vaticano; egli o Raffaello ne fanno motivo essenziale nel fianco di Villa Madama, e Vignola l'applica timidamente nella facciata della chiesa di Sant'Oreste, completamente nell'interno del palazzo di Firenze ed in Sant'Andrea nella Flaminia, imitato in queste ultime applicazioni dal Della Porta per l'interno di Sant'Atanasio:[3] tutto ciò nel filone architettonico romano, senza mentovare i più lontani e più importanti esempi del

---

[1] Gl'importanti restauri eseguiti nel 1816 alla Trinità dei Monti dall'arch. Mazois (Cfr. LÉTAROUILLY, *Edifices*, pag. 140) nulla hanno modificato della facciata; la quale, salvo riprese d'intonaco e di tinte che hanno rivestito la superficie esterna, forse originariamente a faccia vista di mattoni come a Sant'Atanasio, è ancora in tutto quella della fine del Cinquecento. Ce ne assicurano stampe e disegni del Seicento — numerosissimi quanto invece son manchevoli studi e rilievi — che riproducono vedute del colle e della chiesa.

[2] Un disegno schematico ne offre la moneta riportata dal BONANNI, *Numismata*, ecc., I, pagg. 291, 305. Localmente, la facciata dell'importante chiesa di Bosco Marengo si attribuisce al Danti; e l'attribuzione non è inattendibile, specialmente se la chiesa si confronta con la Madonna degli Angeli di Assisi, in cui certo il Danti ebbe parte, e la cui facciata, completata nel secolo scorso, (cfr. PIRILLI, *Relazione storica su Santa Maria degli Angeli*, Roma, 1840; lo stato anteriore a questo rifacimento può vedersi nei disegni d'Israel Sylvestre, al Gab. naz. delle stampe in Roma, vol. 43, H, 13) presenta elementi, che sopravvivono dallo schema primitivo, non dissimili da quelli ora notati.

[3] Vedi anche un esempio nel SERLIO, lib. V, pagina 18.

Digitized by Google

Sanmicheli e del Palladio. E per le facciate più diretta relazione di tempo e di concetto con la Trinità dei Monti presentano la grande finestra termale che occupava la zona superiore di Santa Maria della Pietà (poi chiesa dei Bergamaschi) in piazza Colonna, secondo quanto si è dimostrato dall'affresco alla Biblioteca Vaticana,[1] e quella della suddetta chiesa di Boschi, edificata da Pio V.

Era del resto quello della costruzione della Trinità il momento in cui a stabilire tale classico motivo di conformazione tripla dell'apertura arcuata maggiormente doveva influire l'imitazione da uno dei più grandi monumenti dell'antichità: le Terme Diocleziane, sotto il cardinal Du Bellay ed il Borromeo trasformate come destinazione, ed insieme ricercate ed illustrate da artisti e da studiosi.[2]

Le torri laterali, infine, della Trinità hanno di caratteristico nell'organismo generale del prospetto di trovarsi non rientranti rispetto il corpo centrale, ma sporgenti; e solo la maestosa linea dell'arco trionfale (con soluzione non dissimile da quella del già citato prospetto di fianco di San Giovanni in Laterano) equilibra la massa, evitando che da questi due alti avancorpi la parte media risulti stretta e schiacciata, e dando ad essi una evidente funzione statica di contrafforti.

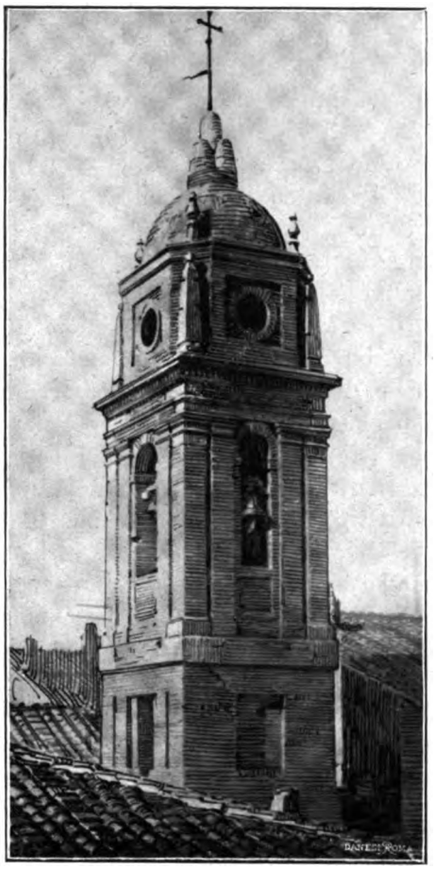


Fig. 8 — Martino Lunghi sen.: Campanile di San Girolamo. Roma.

Queste classificazioni e questi riavvicinamenti non bastano ancora tuttavia a far arrischiare una congettura circa l'autore. Son troppo povere ancora le nostre cognizioni su questo periodo, finora tanto trascurato; son troppi gli artisti del tempo di cui conosciamo poco più del nome, e talvolta neanche il nome, per potere allacciare una completa rete d'induzioni; le quali per ora si limitano alle vie maestre, cioè all'opera di pochi artisti principali, i cui caratteri stilistici, più o meno, cominciamo a determinare.

Ma pure in questo campo limitato si può bene stabilire in primo luogo una sicura determinazione negativa, escludendo, per evidenti ragioni di data e di stile, il nome di Domenico Fontana, che il Gurlitt[3] dice autore di tutta la facciata, anzichè della sola scalea; ed in secondo luogo porre innanzi l'ipotesi che nella seconda fase — quella svoltasi intorno al 1583 con la costruzione del portale e delle torri — abbia avuto parte, pur seguendo il progetto anteriormente redatto dall'ignoto autore, Giacomo Della Porta. Lo stile di questi è richiamato dalla somiglianza dei campanili con quelli di S. Atanasio, dal tipo delle colonne, inalveolate per metà, che fiancheggiano la porta, analoghe a quelle del portone Maffei (poi della Banca Romana); il quale, che io sappia, costituisce di tale disposizione, divenuta poi comunissima, l'unico esempio contemporaneo in Roma.

---

[1] Cfr. ORBAAN, *Sixtine Rom*, London, 1911, tav. a pag. 118.

[2] Cfr. LANCIANI, *Storia degli scavi*, Roma, 1903, II, 137. Tra i disegni numerosissimi vedi tra i più interessanti pei raffronti con la Trinità quelli di Alò Giovannoli relativi al fianco Nord-Est delle terme.

[3] GURLITT, op. cit., pag. 211.

Digitized by Google

* * *

Quanto agli altri artisti del tempo, figure minori che si aggruppano intorno a Giacomo Della Porta, merita anzitutto, nei riguardi delle opere di cui ci occupiamo, un qualche cenno Martino Lunghi seniore.

Appartiene anche lui al gruppo lombardo che per tanto tempo tenne il campo nell'architettura; e probabilmente dovette mantenere buoni rapporti con ambedue gli artisti rivali del gruppo, il Della Porta ed il Fontana. Contemporaneo del primo, lavorò insieme con lui per molto tempo, ed i concorsi che per varie opere speciali del Campidoglio, come la scalea ed il campanile, furono indetti e di cui l'uno o l'altro rimasero vincitori, non esclusero la loro collaborazione effettiva nella direzione della grande fabbrica del Municipio romano, come anche, probabilmente, nelle fabbriche vaticane.[1] Anche il Fontana non dovette averne ombra e, nel periodo della sua strapotenza sotto Sisto V, non lo volle lontano; ed è il Lunghi, forse l'unico architetto che nei conti delle fabbriche papali appare trattato alla stessa stregua e con gli stessi privilegi del Fontana in un'opera a lui affidata dalla Camera Apostolica, San Girolamo degli Schiavoni.

Di questa chiesa infatti, sorta intorno al 1588, data riportata nell'epigrafe del fregio principale, la documentazione — primo esempio che incontriamo — è sicura riguardo l'opera dell'architetto. Nel « Libro per le fabriche di N. S. » del periodo 1585-1590[2] « Martino Longo » il 31 marzo 1590 risulta saldato della somma di sc. 20,500 « che tanto importa la fabrica di San Girolamo a Ripetta fatta da lui conforme al conto saldatoli da N. S. Papa Sisto V ». E l'entità stessa della somma sta a dimostrare che con essa non solo si pagava l'architetto pel suo lavoro professionale, ma gli si rimborsavano anche le spese fatte quale provveditore od *expensor* dell'opera; similmente a quanto avveniva pel Fontana, che incaricato sempre anche della parte finanziaria, era una figura complessa di architetto, di banchiere e per molte parti anche di appaltatore delle costruzioni sistine.

La facciata di San Girolamo, riccamente costruita in travertino e riccamente ornata, nulla presenta architettonicamente di nuovo. È lo schema della Madonna de' Monti, tradotto in una decorazione trita, quasi legnosa, che si frastaglia nelle paraste scanalate, nelle piccole mostre risaltate delle targhe e delle nicchie, nei riquadri aggettanti, nell'ornato sottile fatto di festoni e di emblemi (ripetuti con una sovrabbondanza da *parvenu*) dello stemma di papa Sisto: carattere questo che certo è molto diverso dal tipo abbastanza sobrio delle altre opere del Lunghi, quali il palazzo Borghese ed il campanile di Campidoglio.

Appunto col campanile di Campidoglio ha rispondenza il piccolo bizzarro campanile di San Girolamo (fig. 8); il motivo capitolino dell'arco tra le paraste binate ritorna qui impiccolito e slanciato, ma muta nella parte superiore, ove il quadrato passa all'ottagono e prende originalità dalla forma della cuspide e dalle piramidi che occupano gli angoli.[3]

---

[1] Prima notizia dei lavori del Lunghi in Roma risulta intorno al 1573 (Cfr. BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, I, 68). Certo il 1574 era al servizio della Camera Apostolica, come appare da alcuni disegni, della cartella appartenente ad Ottavio Mascherini che si conserva all'Accademia di San Luca, segnati con calligrafia grande e chiara, da « Martin Longo architetto di S. S. » e relativi a costruzioni nel Vaticano. Forse nei rapporti continui e nella frequente collaborazione che ebbe con il Della Porta è da cercare la causa delle attribuzioni contradittorie relative a varie loro opere.

[2] Nell'Archivio di Stato di Roma al « Libro per le fabriche » citato, per gli anni 1585-90, pag. 56. Vedi anche *R. Mandati* dal dicembre 1573, a f. 25. La notizia è riportata nel BERTOLOTTI, *Artisti lombardi*, I, 68. Un pagamento in acconto di scudi mille era già stato fatto all'artista il 21 maggio 1588 « a buon conto de la fabrica che d'ordine nostro dovrà fare della chiesa di S. Girolamo degli Schiavoni ». Cfr. *Arch. della Soc. rom. di Storia patria*, A. 1879, pag. 229.

[3] Dell'istesso tipo di questi due esempi ora citati è il piccolo campanile che si eleva nel mezzo della facciata del Collegio romano; sicchè non è improba-

Digitized by Google

Di Martino Lunghi dice il Baglioni [1] che cominciò la facciata di Santa Maria della Consolazione e fece il disegno per quella della Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella), di cui già aveva in parte condotto avanti l'interno, facciata questa che fu poi con non molto diverso disegno fiaccamente eseguita dal Rughesi (fig. 3). La prima notizia trova una diretta conferma. Il basamento di Santa Maria della Consolazione ha la stessa pianta, le stesse particolarità, le stesse sagome di quello di San Girolamo; principalmente è caratteristico il modo con cui nella mostra della porta maggiore l'aletta s'innesta allo stipite, e con cui la base della parasta si unisce a quella della semiparasta (V. il rilievo della fig. 9). Ed oltre all'inizio del prospetto deve certo appartenere al Lunghi tutto il fianco, in cui ritorna il motivo, già espresso nel fianco di S. Girolamo, delle semiparaste liscie che formano un riquadro, tagliato in alto dall'arco ribassato delle finestre oblunghe aperte nelle cappelle laterali.

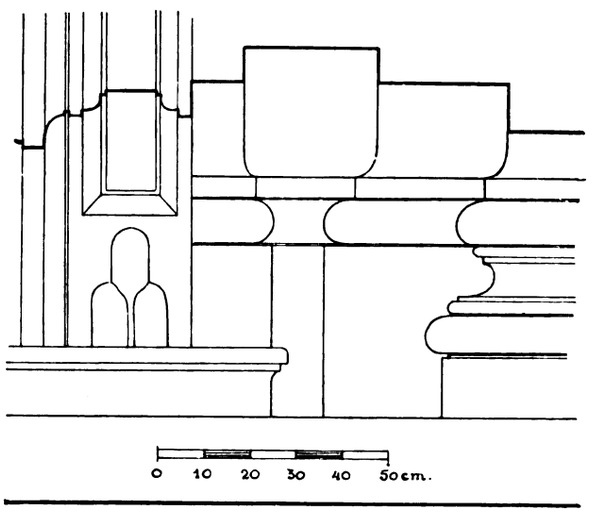


Fig. 9 — Martino Lunghi sen.: Particolare del prospetto di San Girolamo.

Quanto alla Chiesa Nuova potrebbe sembrare ad essa attinente un disegno di facciata conservato all'Albertina di Vienna e dall'Egger attribuito al Lunghi, [2] nel quale disegno, riprodotto alla figura 10, tornano proporzioni abbastanza vicine a quelle della facciata eseguita dal Rughesi; sono simili i rapporti tra larghezze ed altezze totali e quelli tra i due ordini; nell'una e nell'altra le ali laterali son quasi atrofizzate e la facciata si riaccosta al tipo rettangolare. Il disegno ha una scala grafica, ma priva d'indicazioni di unità, sicchè non sappiamo in quale delle tante misure usate dagli architetti del Rinascimento debba esser letta, in palmi (la più frequente), in braccia, in piedi; [3] se valesse quest'ultima ipotesi, anche le dimensioni assolute potrebbero avvicinarsi a quelle della Chiesa Nuova.

Ma l'attribuzione del disegno al Lunghi, che potrebbe trovare un appiglio, non nei campanili come accenna l'Egger, ma nel tipo della finestra centrale non dissimile da quello di San Girolamo, svanisce all'esame degli altri elementi, come targhe, nicchie, porte, volute, non solo estranee ai corrispondenti elementi di altre opere dell'artista, ma di arte certo più

---

bile che rappresenti un completamento fatto dal Lunghi dell'opera architettonica che si attribuisce all'Ammanati; il quale, in ogni caso, quasi sempre lontano da Roma, non può aver diretto il lavoro senza la collaborazione di altri architetti.

Un altro esempio di un piccolo campanile che segue i modelli tracciati da Martino Lunghi è, fuori di Roma, quello di sant'Apollinare in Assisi, opera dei primi del secolo XVII di m. Rufino da Cerchiara (Cfr. LASPEYRES, *Kirchen den Renaissance* in *Mit. Ital.*, Berlin, 1887, Tav. LXI.

[1] Op. cit., pag. 68.

[2] È stato pubblicato dall' EGGER, *Architektonische Handzeichnungen alter Meister*. Wien, Wolfrum, I Bd., T. 13 e pag. 9; e da questa riproduzione è stata tratta la fig. 10. L'Egger nella illustrazione dice non esattamente il Lunghi allievo del Della Porta e gli attribuisce Sant'Atanasio ai Greci.

[3] Nei disegni di Ottavio Mascherini della suddetta cartella all'Accademia di San Luca, spesso le misure sono indicate in piedi ed in palmi romani, ed in un disegno v'è perfino una scala grafica trimetrica in palmi, piedi e braccia: dai quali dati risultano le tre unità fissate all'incirca nelle lunghezze già note per Roma: m. 0,223, m. 0,32, m. 0,56. Ed era appunto per gli artisti del Rinascimento uno dei problemi maggiori l'orientarsi tra queste diverse unità di misura, variabili anch'esse nelle entità e nelle suddivisioni secondo tipi regionali ed aventi tra loro i rapporti più complessi ed irrazionali.

Digitized by Google

tarda. E la concordanza generica data dalla somiglianza di *silhouette* con la Chiesa Nuova svanisce di fronte ad una concordanza specifica veramente decisiva con un'altra opera: la zona basamentale della chiesa di Santa Maria in Aquiro (chiesa degli Orfanelli) in piazza Capranica, del quale edificio la zona superiore è invece moderna.[1]

Ritornano con precisione tra disegno e chiesa non solo le misure assolute, se valutate in palmi romani (m. 0,223), della larghezza totale e di quella della parte sporgente, dell'altezza dell'ordine, delle distanze fra gli assi delle paraste e delle porte, ma altresì le speciali disposizioni dell'ordine architettonico, dei campanili laterali, delle porte e delle finestre, fino a quella delle finestrelle ricavate nel basamento della zona superiore. Identità completa, tale da non ammettere più dubbi, si ha poi nel tipo della porta principale ed in quella delle secondarie, che le figure 11 e 12 riproducono dal vero.

Non siamo quindi più nel ciclo di opere di cui ora ci occupiamo, ma in una loro derivazione alquanto tarda. Che si tratti di opera del Seicento ci è dimostrato non solo dai particolari del disegno ora determinato, specialmente dalle volute e dai sopraornati delle finestre superiori, ma, più direttamente, da quelli delle porte che si conservano in posto, opere veramente pregevoli e piene di gagliardia. Nella porta principale la mostra classica a piani rientranti ha ceduto il posto alla mostra seicentesca, sporgente in fuori con una successione di tori e di gusci; e le mensole divengono cartocci vuoti e racchiudono figure d'angeli; di proporzioni alquanto più gravi è la porta secondaria, in cui due teste di leoni tengono luogo di mensole (con disposizione e tipo simili a quelle delle finestre di un palazzo in piazza Fiammetta), e tra esse occupa il fregio una targa con due conchiglie negli estremi.

La testimonianza del Baglioni permette di chiarire date e nomi d'autori. Risulta da essa che i lavori di costruzione di Santa Maria in Aquiro iniziati dal munifico cardinale Salviati intorno al 1590,[2] con l'opera di Francesco Volterra, si fermò alla nave principale;[3] e che più tardi Carlo Maderno « diede gli ordini al Breccioli della fabbrica degli Orfanelli »;[4] e Filippo Breccioli, architetto romano, parente del Maderno, « fu architetto degli Orfanelli et eseguì gli ordini della facciata della loro chiesa in piazza Capranica ».[5]

L'unione di questi vari dati fa ritenere che il tempo dell'inizio della facciata sia stato intorno al 1620. Autore del progetto e dell'esecuzione il Breccioli, sotto l'ispirazione del Maderno.

Ed i concetti del Maderno si ritrovano infatti in molti particolari: nella somiglianza della porta principale con quelle del palazzo Mattei ed anche con quelle del palazzo Chigi, nel tipo suaccennato della targa con le due conchiglie che egli ha così frequentemente adottato.

Nei particolari dell'ornato e delle mensole appare l'opera di un valente, se pur non molto accurato, intagliatore in marmo; ed è lo stesso artista, come lo dimostrano il tipo de' festoni delle mensole, delle scanalature, delle campanelle, delle faccie dei putti dalla larga bocca tra piangente e ridente, che, più tardi, ha scolpito la decorazione in travertino della porta del palazzo Palombara, ora demolito, a via della Vignaccia.[6]

Così le attribuzioni relative al disegno dell'Albertina finora assegnato al Longhi rimangono chiarite. Ma occorre ora ritornare indietro, all'opera architettonica della seconda metà del Cinquecento.

* * *

L'opera di Francesco da Volterra[7] si svolge in forma diversa da quella del Lunghi. È ancora l'architetto cinquecentista di razza che tratta le masse con sobrio equilibrio, con forza e con

---

[1] Fu eseguita nella seconda metà del Settecento dall'arch. Camporesi.

[2] CIACCONIUS, IV, 79; S. IMPERI, *La chiesa di Santa Maria in Aquiro*, Roma, 1866.

[3] Cfr. BAGLIONI, *op. cit.*, pag. 48.

[4] ID. *id*, pag. 301.

[5] ID. *id.*, pag. 347.

[6] Cfr. *Annuario dell'Associazione fra i cultori di Architettura*, 1906-907, pag. 31.

[7] Ecco un altro artista di cui sappiamo pochissimo,

Digitized by Google

dignità; ed è peccato che nessuna delle sue opere maggiori sia rimasta completa a darci la misura del suo ingegno e quasi a costituire l'ultimo anello di tutto un periodo che ormai

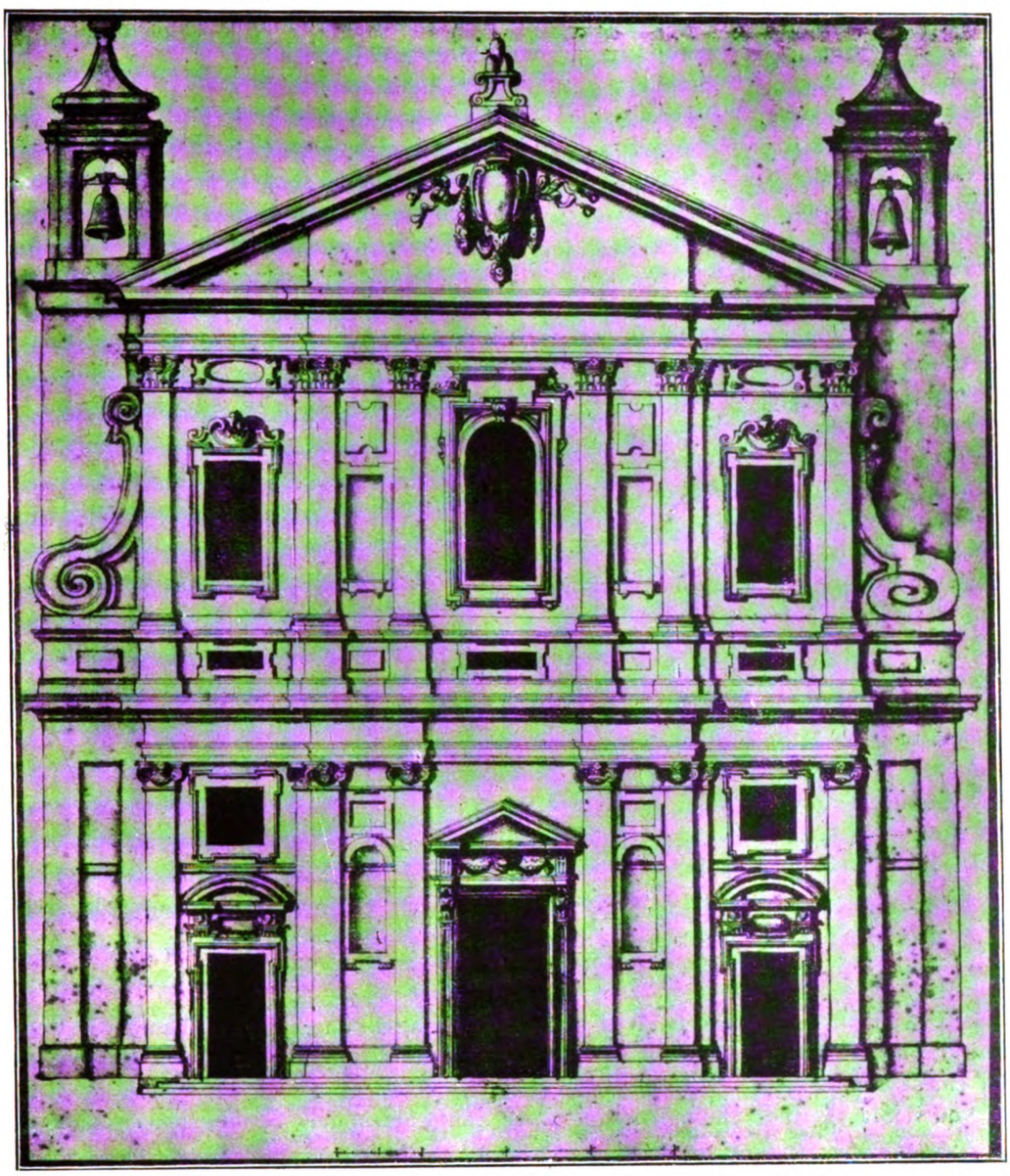


Fig. 10 — Filippo Breccioli: Disegno per la facciata di Santa Maria in Aquiro. Roma.

si evolveva verso altre tendenze. Non è completa Santa Maria di Monserrato, poi mutata e falsata nel secolo successivo, non lo è San Giacomo in Augusta, di cui certo a lui non

---

chè le scarse notizie che ce ne offre il BAGLIONI (op. cit., pag. 48) non bastano per darcene una precisa cognizione. Eppure lo troviamo nell'Accademia di San Luca nel 1594 (cfr. MISSIRINI, op. e loc. cit.) come uno dei maggiorenti dell'architettura, accanto a Giacomo Della Porta. Notizia anedottica interessante che lo riguarda è quella d'esser lui stato lo scopritore, in occasione dei restauri in Santa Pudenziana, del gruppo del Laocoonte. (Cfr. G. CELIO, *Memoria dei nomi degli artefici*, Napoli, 1638, pag. 81),

Digitized by Google

appartiene, non solo il corpo della chiesa attuale a pianta elittica, ma neanche la parte superiore della facciata.

Questa chiesa di San Giacomo in Augusta, che Francesco da Volterra costruì per incarico del cardinal Salviati, suo costante protettore, merita pure un qualche cenno. Dalle varie piante prospettiche della fine del Cinquecento, ad esempio da quella del Tempesta, possiamo avere nozione della forma in cui era stata eseguita nella complessa costruzione originaria, poi mutata attraverso varie vicende: un unico grande corpo di fabbrica rettilineo, parallelo all'altro sulla via di San Giacomo che termina con la chiesetta architettata dal Sangallo, andava dal Corso a via di Ripetta, terminando con una grande facciata sulla prima via, con una minore sulla seconda; e la chiesa di S. Giacomo, che in questo continuo fabbricato occupava la fronte verso il Corso, doveva avere pianta basilicale; come anche l'aveva, e l'ha tuttora attraverso le trasformazioni varie, la chiesa posta nell'estremo verso Ripetta ed in cui è da riconoscersi una nuova materializzazione dell'antica Santa Maria in Augusta, come la chiesetta del Sangallo lo è forse di Santa Maria in Porta Paradisi.[1] Più tardi le cose mutarono, e dietro la facciata sul Corso, anch'essa eseguita in due tempi, fu costruita l'attuale chiesa, nel periodo in cui la pianta circolare od ovale od ellittica diveniva di moda, e vi furono aggiunti i due campaniletti, tarda derivazione di quelli di Sant'Atanasio e della Trinità. La chiesa di Santa Maria in Augusta fu trasformata in granaio, e tuttora non è più chiesa, ma magazzino.

Le due facciate però rimangono. La grande, di San Giacomo, sul Corso, mostra evidentemente di essere solo nella zona inferiore, ad ordine dorico, di Francesco da Volterra, mentre che nella zona superiore è facile riconoscere, dalla finestra e dalle volute uguali a quelle di Santa Susanna, l'opera di Carlo Maderno:[2] ed è una facciata del solito schema della Madonna dei Monti, ma iniziata con tale solida inquadratura e con tale euritmia di proporzioni che maggiormente risalta per la sobrietà dell'ornato, quale forse non si riscontra in niuna chiesa di tal tipo in Roma. Identiche qualità sono nella facciata verso Ripetta, ad un solo ordine sormontato da un attico: forse uno dei modelli migliori di semplice architettura per una piccola chiesa che il periodo del pieno Rinascimento ci abbia lasciato. (Vedi fig. 13).

E mentre i dati epigrafici nella costruzione verso il Corso si riferiscono al 1595, periodo della ripresa dei lavori, l'iscrizione nel fregio della piccola facciata su Via di Ripetta riguarda la fase di cui fu architetto Francesco da Volterra.[3]

ANT. MARIA SALVIATVS EP. INCHOAVIT. IDEMQ. CARD. PERFECIT
A. D. MCLXXXIV[4]

* * *

In ogni modo, nè i due suddetti artisti, nè gli altri contemporanei hanno recato nuovo contributo sostanziale all'evoluzione del tipo architettonico della facciata a duplice ordine della chiesa romana.

Non il Mascherino,[5] che nel progetto per Santa Maria della Scala e nella collaborazione

---

[1] Sulla incerta identificazione di questo gruppo di costruzioni chiesastiche, vedi l'ARMELLINI, op. cit., pag. 324 e seg.

[2] La concordanza degli stessi elementi, che appaiono uguali in questa zona superiore della chiesa di San Giacomo ed in Santa Susanna, ritrovasi in una piccola chiesa di Viterbo, la chiesa della Confraternita del Suffragio, che sembra quindi potersi attribuire al Maderno od al suo studio; sono cioè, in particolare le volute contortamente inflesse che sorreggono un capitello posto di fianco, e la finestra arcuata di tipo intermedio tra la finestra e la nicchia, che ha il sesto semicircolare cieco e decorato da una specie di conchiglia.

[3] Cfr. la testimonianza del BAGLIONI a pag. 48.

[4] Il Salviati fu infatti nominato cardinale nel 1593 (Cfr. CIACCONIUS, IV, 97).

[5] Il vero nome del Mascherino è Ottavio Nonni, come ha supposto il Bertolotti (Cfr BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi in Roma*, Bologna, 1885, pagg. 30, 53) e come ha sicuramente confermato l'Ojetti in una recente comunicazione tenuta il 15 dicembre 1912 all'Accademia di San Luca.

Digitized by Google

col Peparelli e con Sallustio Peruzzi per la Traspontina portò soltanto maggior movimento e libertà nuova nei particolari, non il Fontana che neanche per il prospetto del Sancta-Sanctorum lasciò il suo tipo prediletto di palazzo e di villa, non Francesco Rainaldi nella importante facciata, imitazione di S. Atanasio, del duomo di Monte Porzio, nè Onorio Lunghi, nè Pirro Ligorio, nè Fausto Rughesi, nè gli anonimi autori di tante minori chiese che sorgevano in numero stragrande, come San Nicola de' Lorenesi, la chiesa dei Polacchi, San Tommaso in Parione, ecc. Bisogna giungere a Carlo Maderno: il quale, mentre che in San Pietro dava finalmente — e non certo indegnamente, come tante volte si è gridato — forma concreta alla concezione michelangiolesca, tracciava con Santa Susanna il tipo della chiesa del Seicento.[1] Nel giuoco delle sporgenze e delle rientranze, nelle colonne che si sostituiscono alle paraste (secondo il concetto che già il Della Porta aveva ideato per San Luigi de' Francesi), lo schema ormai preparato dagli architetti della fine del Cinquecento assume una forza





Figg. 11 e 12 — Filippo Breccioli: Porte della chiesa di Santa Maria in Aquiro. Roma.

ed una vita nuova. Tra poco sorgeranno, seguendo tal via, i due capi lavori: Santi Vincenzo ed Anastasio di Martino Lunghi *junior* e Santa Maria in Campitelli del Rainaldi: opere pure così diverse tra loro e che ebbero così diversa sorte nel loro tempo — chè la prima fu giudicata una stramberia e fu detta il « canneto » per porre in ridicolo tutta quella serie di colonne che vi si affollano, l'altra fu portata alle stelle ed esercitò straordinaria influenza sugli artisti contemporanei — ma che tra loro, per così dire, s'integrano, rappresentando insieme forse il grado più saliente nella espressione di robustezza e di effetto plastico nelle facciate romane.

* * *

Occorre ora riassumere e raccogliere. Le varie tappe nell'evoluzione che si è cercato di studiare, i vari tipi di facciate che si sono venuti componendo in esse, possono essere riuniti e classificati entro categorie distinte, riportate ad una serie di schemi, che, sia pure

[1] Cfr. anche WÖLFFLIN, op. cit., pag. 81, tav. 12.

Digitized by Google



Fig. 13 — Francesco da Volterra: Facciata posteriore degli Incurabili in Roma.

scolasticamente, determinino la nozione del cammino percorso, con così fervida attività, in meno di mezzo secolo.

1° tipo: Santo Spirito in Sassia (v. fig. 14, I): facciata regolare ancor piana, i cui due ordini di paraste sorreggenti trabeazioni continue e rettilinee, si sovrappongono, quasi costituissero un doppio portico murato.

2° tipo: Santa Caterina dei Funari (vedi fig. 14, II). La pianta della linea di fronte rimane rettilinea come a Santo Spirito; ma in alto la profilatura nelle trabeazioni interrompe la continuità e porta un concetto nuovo, caratterizzato dalla delineazione verticale, per mezzo del profilo intermedio, di tutto il corpo centrale dalla base al timpano, e dall'isolamento delle paraste d'angolo, che, pur essendo identiche alle altre, assumono una funzione a sè.

3° tipo: Santa Maria dell'Orto (vedi fig. 14, III). La facciata è ancora su di una fronte, ma il ritmo muta, chè le paraste non sono più a spazi equidistanti, ma a gruppi. Tutto l'ordine inferiore si accentua con la sporgenza di un grande portale centrale.

4° tipo: Santa Maria dei Monti (vedi figura 14, IV). Il corpo centrale della chiesa decisamente si avanza dai laterali, dando rilievo alla fronte. La porta rimane ancora di proporzioni normali.

5° tipo: Il Gesù. Le due caratteristiche del terzo e del quarto tipo, cioè la sporgenza di un grande portale e l'accentuazione del corpo principale, si uniscono (vedi fig. 14, V). E la suddivisione verticale diviene spesso ancora più complessa col prolungarsi del risalto centrale, che inferiormente forma il portale suddetto, in alto fino anche a tutto il triangolo del timpano.

6° tipo: San Luigi dei Francesi. La facciata diviene riquadrata da un rettangolo (salvo il timpano centrale), poichè l'ordine superiore assume la stessa larghezza dell'inferiore (vedi fig. 14, VI), sia che costituisca un vero corpo di fabbrica, come a San Luigi, o che formi semplice parete a due dimensioni soltanto, come a Santa Sinforosa di Tivoli.

7° tipo: Sant'Atanasio e Trinità dei Monti. Chiesa a torri; sia che, come nel primo esempio (vedi fig. 14, VII-A) il corpo centrale sia sporgente e le torri arretrate, sia che, come nel secondo, le torri si avanzino e racchiudano la zona centrale (vedi fig. 14, VII-B).

Gli schemi primo, secondo e terzo rimangono schemi di paesaggio, con scarse imitazioni. Notevoli fra queste, per lo schema terzo, oltre all'esempio citato del progetto per l'Annunziata di Genova, la chiesa di Santa Caterina in Palermo.

Invece gli altri schemi prendono, nel periodo successivo, sviluppo grandissimo. Il tipo quarto se ha, manifestazioni quasi contemporanee, in Roma San Girolamo, San Giacomo in

Digitized by Google

Augusta, Santa Maria della Scala, la Traspontina, ecc., in Firenze Santa Trinita, ecc., più tardi prosegue in Santa Maria in Via (nell'ultima forma), in Santa Maria Liberatrice, ora demolita, al Foro romano, al duomo d'Imola, ecc., e ad esempio in Catania si rintorce nel prospetto della Collegiata, o a Santa Maria del Porto in Ravenna si complica con l'aggruppamento binato delle colonne, ecc.

Il tipo quinto che, dopo il Gesù, trova in Roma applicazioni a Santa Maria in Vallicella e poi in Santa Susanna, è il tipo della maggior parte delle chiese barocche come in

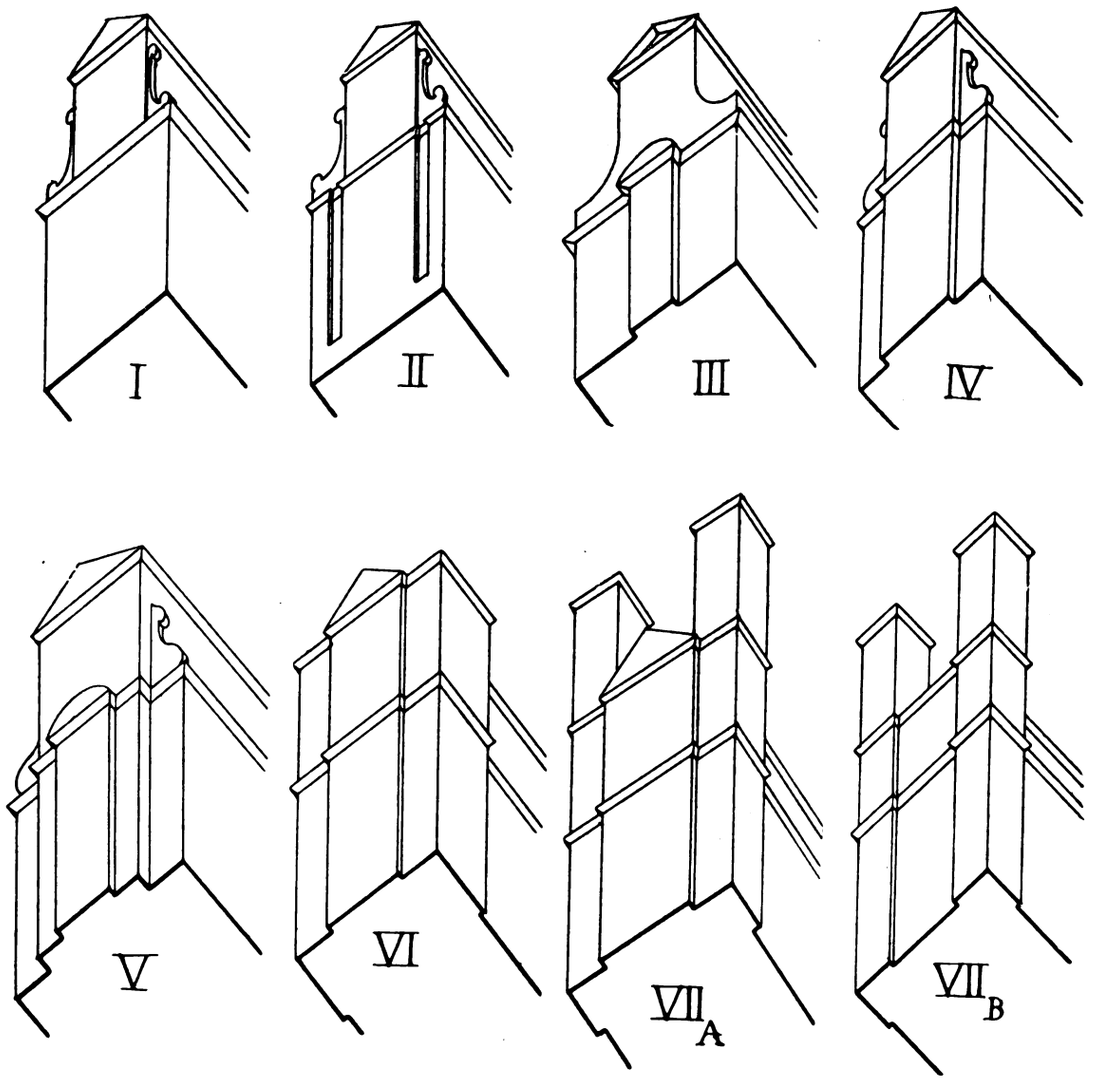


Fig. 14 — Schemi generali di facciate della seconda metà del Cinquecento.

Roma Sant'Ignazio, Sant'Andrea della Valle, Santi Vincenzo ed Anastasio e Santa Maria in Campitelli suddette, a Venezia Santa Maria degli Scalzi, a Torino le chiese di piazza San Carlo, a Milano San Giacomo e San Giuseppe, a Parigi Santa Maria Val de Grâce, ecc.

Lo schema sesto della facciata rettangolare si sviluppa tanto nel tipo del corpo di fabbrica anteriore come a San Carlo a' Catinari, Santi Domenico e Sisto, San Gregorio al Celio a Roma, San Marco a Firenze, San Fedele a Milano, ecc., quanto in quello del falso prospetto, come a San Luca, alla Maddalena, ecc.; ed il primo tipo talvolta logicamente riprende (come negli esempi quattrocentisti che precorrono tale soluzione) la forma di vero loggiato

Digitized by Google

aperto nella zona superiore, come in Santa Caterina a Magnanapoli, Santa Maria in Via Lata, Santa Maria Maggiore e San Giovanni in Laterano: esempi che sono prototipo alle soluzioni estere quali quelle della chiesa della Sorbonne (del Lemercier) a Parigi.

Infine il tipo di torri che contemporaneamente che a Roma si affermava a Santa Maria di Carignano a Genova, a Santa Maria di Loreto, ecc., trova anch'esso copia d'imitazioni: in Roma Sant'Agnese in piazza Navona, presso Roma la cattedrale di Frascati ed una serie di chiesette disseminate qua e là, a Palestrina, a Monterosi, ecc.; e poi Sant'Alessandro a Milano, i santuari di Mondovì e di Vicoforte, e via via fino alle lontane derivazioni di St-Sulpice a Parigi, nella chiesa dei Teatini a Monaco di Baviera, della chiesa dell'Escorial, della chiesa di St-Gall, di San Carlo di Vienna e di San Paolo di Londra, ove il sistema delle torri, accentuando il concetto borrominesco di Sant'Agnese, si decentra e si allontana dal corpo della chiesa.

Per oltre due secoli dunque (parallelamente allo sviluppo della soluzione dell'unico ordine) la facciata della chiesa a duplice zona prosegue il tipo stabilito in Roma in questa epoca feconda della seconda metà del Cinquecento.[1] Solo vi aggiunge sovente un elemento, il pronao, secondo il tipo che Michelangelo aveva già ideato per San Pietro. Ed ecco Superga e le chiese sulla piazza del Popolo in Roma e Santa Maria Podone a Milano, ecco le applicazioni grandiose di San Carlo di Vienna, di Santa Genoveffa e della chiesa degli Invalidi a Parigi, di San Paolo di Londra, in cui il pronao diviene anch'esso un loggiato a due ordini, sporgente: propaggini monumentali di un'opera architettonica eminentemente italiana.

GUSTAVO GIOVANNONI.

---

[1] Non mancano qua e là esempi isolati di applicazioni diverse, ad esempio di una torre nel mezzo della facciata, come nella chiesa dello Spirito Santo a Berna, come in varie chiese di Dresda e come anche in vari bizzarri disegni di Ciro Ferri (Uffizi, nn. 3650, 3687); ma sono casi d'eccezione, quasi sempre inspirati da una nostalgica imitazione, con forme nuove, dei concetti medioevali.

Digitized by Google

APPUNTI SULLA SCUOLA PITTORICA ROMANA

DEL QUATTROCENTO

Nella vôlta della cappella di San Michele e di San Pietro *ad vincula*, in Santa Maria Maggiore, alcuni affreschi, di notevole importanza per la ricostruzione della scuola pittorica romana nel Quattrocento, erano fin qui rimasti ignoti per essersi sotto tirata una vôlta intermedia che li nascondeva agli occhi dei ricercatori. Nelle vele sono effigiati i quattro Evangelisti, coi loro simboli (es. figg. 1 e 2).

La monumentalità delle figure sedute, inscritte entro schemi quasi geometrici, il rigore dei lineamenti racchiusi entro un ovoide, la trasparenza del colore, a bianche lumeggiature, il metodo di indicare i capelli a ciocche formanti *S*, una certa maestà impressa negli aspetti ci richiamano a Pier della Francesca.

Non hanno tuttavia di Pier della Francesca questi Evangelisti tutta la fine ricerca, la purezza del colore e la grande spiritualità: il segno è grosso e i tratti dei volti sono troppo accentuati. Evidentemente siamo di fronte a un seguace, il quale, per certi caratteri, è affine a Lorenzo da Viterbo.

Il modulo del volto di *San Luca Evangelista* ricorda, difatti, quello di una delle due donne che a sinistra assistono alla scena della *Presentazione della Vergine al Tempio* di Lorenzo in Santa Maria della Verità, a Viterbo; e la testa dell'Evangelista *Marco* rammenta il Sant'Antonio abate nell'affresco della parete d'ingresso nella medesima chiesa, opera probabile di Lorenzo,[1] e un poco anche uno dei dottori nella vôlta della cappella Mazzatosta.

Ma il pittore della cappella di Santa Maria Maggiore non manifesta gli ardori del fervido Lorenzo, nè i suoi studi realistici; egli è più calmo e più stretto alle regole della scuola.

Devesi, dunque, concludere che il pittore della vôlta della Cappella di San Michele e San Pietro in Santa Maria Maggiore è un seguace di Pier della Francesca, affine a Lorenzo da Viterbo.

Tanto ci documenta l'esame severo degli affreschi.

Ma, ahimè! il Vasari aveva scritto[2] che Benozzo aveva frescata una cappella, a destra della porta principale, in Santa Maria Maggiore. Munito di tale notizia, mons. Biasiotti[3] pubblica le pitture assegnandole senz'altro al seguace dell'Angelico, e, peggio ancora, pone a confronto oltre le vôlte di San Gemignano e di Montefalco, gli angeli in adorazione della Cappella dei Medici a Firenze, e trova riscontri con la vôlta della cappella Niccolina in Vaticano!

Ma, forte della sua notizia vasariana, tutto trionfante, mons. Biasiotti al principio del suo articolo, non esita a scoprire in fallo gli scrittori che avevano affermato essere distrutti gli affreschi di Benozzo in Santa Maria Maggiore, quasi che avessero dovuto armarsi di occhi lincei per penetrare al di là del soffitto!

---

[1] Cfr. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, parte II.

[2] Cfr. Vasari, *Le Vite*, ed. Sansoni, t. III, pag. 48.

[3] Giovanni Biasiotti, *Affreschi di Benozzo Gozzoli in Santa Maria Maggiore in Roma* in *Bullettino d'Arte*, 1913.

Digitized by Google



Fig. 1 — Seguace di Piero della Francesca, affine a Lorenzo da Viterbo: L'Evangelista Luca (particolare)
Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella di San Michele e di San Pietro *ad vincula*.

Digitized by Google

* * *

Il trovarsi di tali pitture con evidente derivazione da Piero della Francesca in una delle principali basiliche romane è singolare conferma all'ipotesi del Venturi [1] che Pier della Fran-

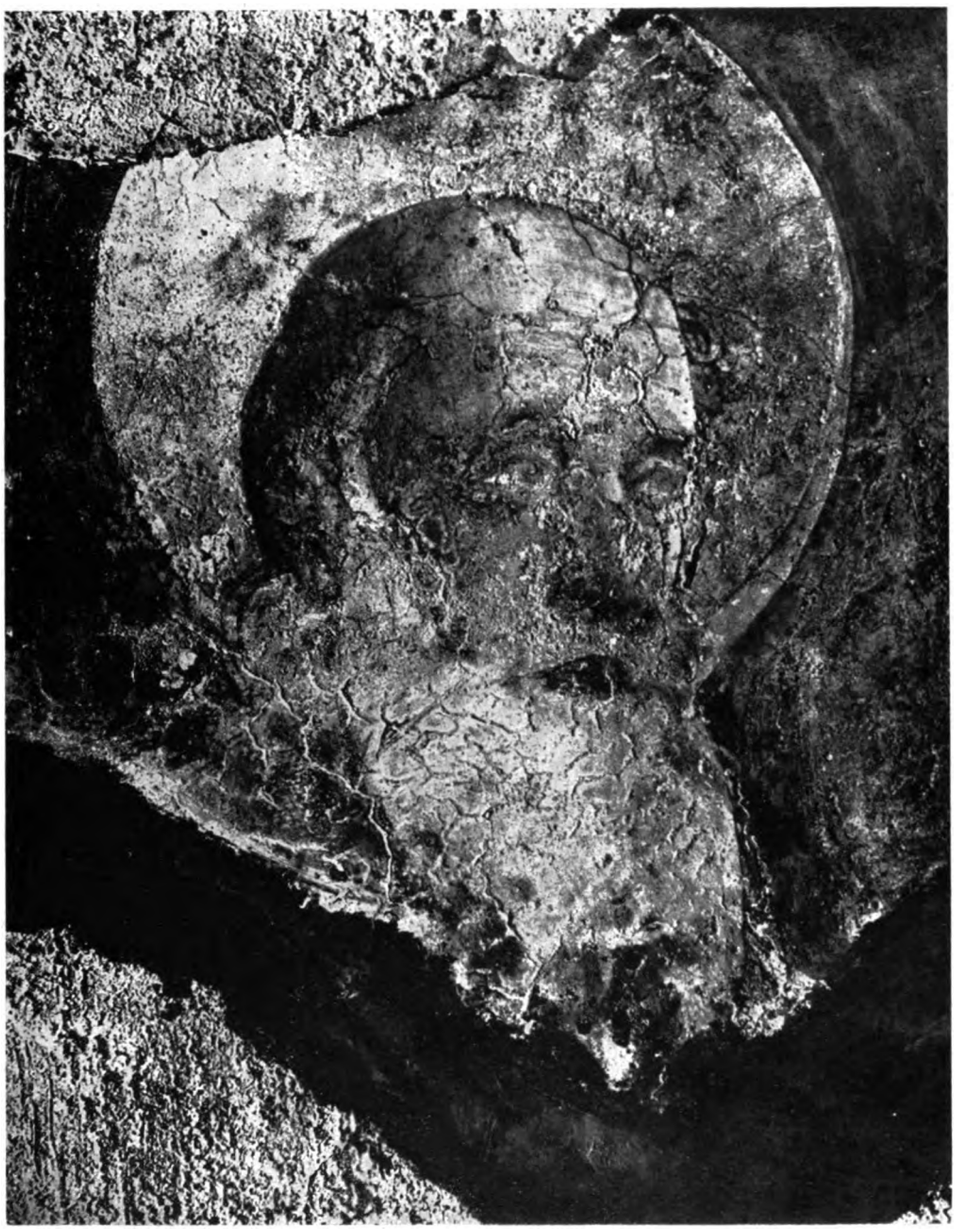


Fig. 2 — Seguace di Piero della Francesca affine a Lorenzo da Viterbo:
L'Evangelista Marco (particolare)
Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella di San Michele e di San Pietro *ad vincula*.

cesca fosse a Roma nel primo decennio della seconda metà del secolo XV e vi creasse la scuola romana.

[1] Cfr. A. VENTURI, *op. cit.*

Digitized by Google



Fig. 3 — Antonio de Calvis: La Vergine e Santi. Lisieux, Museo.

Digitized by Google

Le pitture di Santa Maria Maggiore sono infatti le più vicine a Pier della Francesca di quante trovansi a Roma e nei dintorni prossime a lui. Esse ci riconducono quindi al primo momento della diffusione dell'arte di Pier della Francesca in Roma e nel Lazio.

In tale momento avviene in Roma questo fenomeno artistico: gli elementi locali, e cioè forme provinciali e arcaistiche, si fondono con l'arte nova di Piero: dalla commistione nasce la corrente artistica romana.

Alcuni, come Lorenzo da Viterbo ed il pittore di Santa Maria Maggiore, poco lasciano intravedere gli elementi locali e arcaistici, forse perchè non la semplice visione de' novelli esemplari ma la frequenza della scuola medesima di Piero della Francesca dette loro il possesso di quell'arte. Altri invece, come il pittore delle Storie di Santa Francesca Romana, Antoniazzo Romano e il pittore dell'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Tivoli lasciano riconoscere gli antichi elementi. Questi ultimi pittori si rivestirono, più o meno, a nuovo, imitando le opere di Piero della Francesca e quelle di uno dei suoi più grandi scolari: Melozzo da Forlì.

Di Melozzo due opere in ispecie furono studiate e imitate più volte dagli artisti romani: l'*Annunciata* del Pantheon, e il *San Sebastiano* ora alla Corsini: due rivelazioni di bellezza che da alcuni si attribuiscono ancora ad Antoniazzo!

Il pittore che si mostra più ligio a Melozzo è l'autore degli affreschi nell'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Tivoli, una delle opere maggiori della scuola romana del sec. XV. Egli è probabilmente Antonio de Calvis, come ora si può determinare per il confronto con la *Vergine e Santi* del Museo di Lisieux, la quale porta la firma di questo artista (fig. 3).

Nel quadro di Lisieux e negli affreschi di Tivoli è la stessa imitazione delle forme melozziane. Dal *San Sebastiano* di Melozzo deriva il santo a destra della Vergine con l'ampia chioma fluente a piccole chiare lumeggiature. Tale figura ritrovasi uguale in uno degli Apostoli che assiste all'*Assunzione* della Vergine nell'affresco di Tivoli. La riduzione del tipo melozziano è la medesima: la fronte è divenuta più bassa, la linea del mento più accentuata: del Santo di Melozzo conservasi più la monumentalità esteriore che non l'interna serenità. Il Battista di Lisieux ricorda alquanto i lineamenti del Cristo giudice sopra il monumento Coca in Santa Maria sopra Minerva, ma si atteggia nello stesso modo di uno degli Apostoli di Tivoli, cioè quello prossimo al descritto nell'*Assunzione*.

Non è dunque Antonio del Calvis un seguace di Antoniazzo Romano come lo vuole lo Gnoli che ha pubblicato il quadro di Lisieux,[1] ma un seguace di Melozzo parallelo ad Antoniazzo e di Antoniazzo maggiore, per la grandiosità e la forza che sa infondere alle sue figure.

Lo Gnoli attribuisce a lui anche un quadro con la *Copia della Navicella di San Pietro*, ora a Lione. Ma le figure delle monache assistenti a sinistra rammentano gli affreschi di Santa Francesca Romana, per i caratteri provinciali alquanto adattati all'arte di Piero della Francesca, non già il grandioso pittore dell'Oratorio di Tivoli.

GIUSEPPE GALASSI.

---

[1] U. GNOLI, *Un pittore romano del XV secolo: Antonio del Calvis*, in *Bullettino d'Arte*, 1913.

Digitized by Google

LE ROVINE ROMANE
NELLA PITTURA DEL XVII E XVIII SECOLO

(Continuazione e fine, vedi fasc. precedente)

APPUNTI

La scuola italiana di rovine, nel seicento, fu in prevalenza una derivazione della scuola architettonica di prospettive, allora detta dei quadraturisti. Gli autori dei quadri di rovine erano anche decoratori ad affresco, o erano discepoli di questi. Più rari e vere eccezioni sono gli artisti venuti al nostro genere dal paesaggio, come per solito, abbiamo veduto, accadeva ai fiamminghi e agli olandesi. Prospettico era infatti il Codagora, fondatore della scuola napoletana di rovine, ed egualmente quadraturista il Dentone, maestro dei bolognesi e il milanese Ghisolfi, il più illustre dei secentisti, che lavorarono nella nostra pittura, e scolaro del prospettico Sandrino da Brescia, Ottavio Viviani, altro famoso autore di rovine.

Il modo con cui si formava l'educazione architettonica di questi artisti è riferito dai contemporanei. Di Girolamo Curti, detto il Dentone (1576-1632), per esempio, il Malvasia scrive: « Comperatosi un Vignola ed un Serlio si pose ad istudiar gli ordini dell'architettura, ed a praticar le regole della prospettiva, così impratichendosene che ne sapeva render ogni conto e ragione ».[1]

Più tardi, quando il P. Andrea Pozzo ebbe pubblicata l'opera sua, essa divenne il testo più accreditato in materia. Scrive infatti Onofrio Giannone, a proposito di Gennaro Greco, pittore di architetture: « Comprò Andrea Pozzi, ma operò più praticamente che con i dottissimi esemplari di tal padre. Le vedute per angolo non avevano dell'angolo retto per sfuggir la fatica che insegna il P. Pozzo ».[2]

Dalla pratica dunque dei quadraturisti uscirono in gran parte i pittori italiani di rovine nel seicento e due furono le scuole che più specialmente si segnalarono in questo genere: la napoletana, in cui primeggiò Viviano Codagora, e la lombarda illustrata da Ottavio Viviani e da Giovanni Ghisolfi.[3]

Viviano Codazzi, per un errore del De Dominici, comunemente detto Codagora, o sol-

---

[1] Malvasia, *Felsina pittrice*, 1678-II, p. 158.

[2] In genere del metodo prospettico del gesuita dice: « Questo modo portò sempre gran tempo, ed essendo le paghe tenui, i pittori l'aborrirono in tal modo, che ora non vi è pittore che ne sappi, nè l'importi saperlo ». (Pietro Giannone, *La storia dell'arte napoletana*. Brani inediti pubblicati da Giuseppe Ceci. Napoli, 1909, pag. 16, 17).

[3] Il Codagora nel genere delle prospettive è preceduto da Francesco Desideri detto Monsiù Desiderio, che lavorava a Napoli tra il 1620 e il 1640 facendosi fare le figure da Belisario Corenzio. Di lui esiste un quadro datato, 1622, nella Galleria Harrac di Vienna; ma non si ha notizia che dipingesse rovine. (V. De Dominici, *Vite dei Pittori*, Napoli, 1743, II, pagina 313).

Due sono i quadri di lui in quella Galleria. Il n. 204, rappresenta San Giorgio che salva la principessa (datato) in mezzo a fantastiche costruzioni gotiche, classiche e orientali. Il n. 209 rappresenta l'interno d'una chiesa barocca. Le macchiette sono allungate di colore grigio biacca, oppure scuro grigio verdognolo.

Digitized by Google

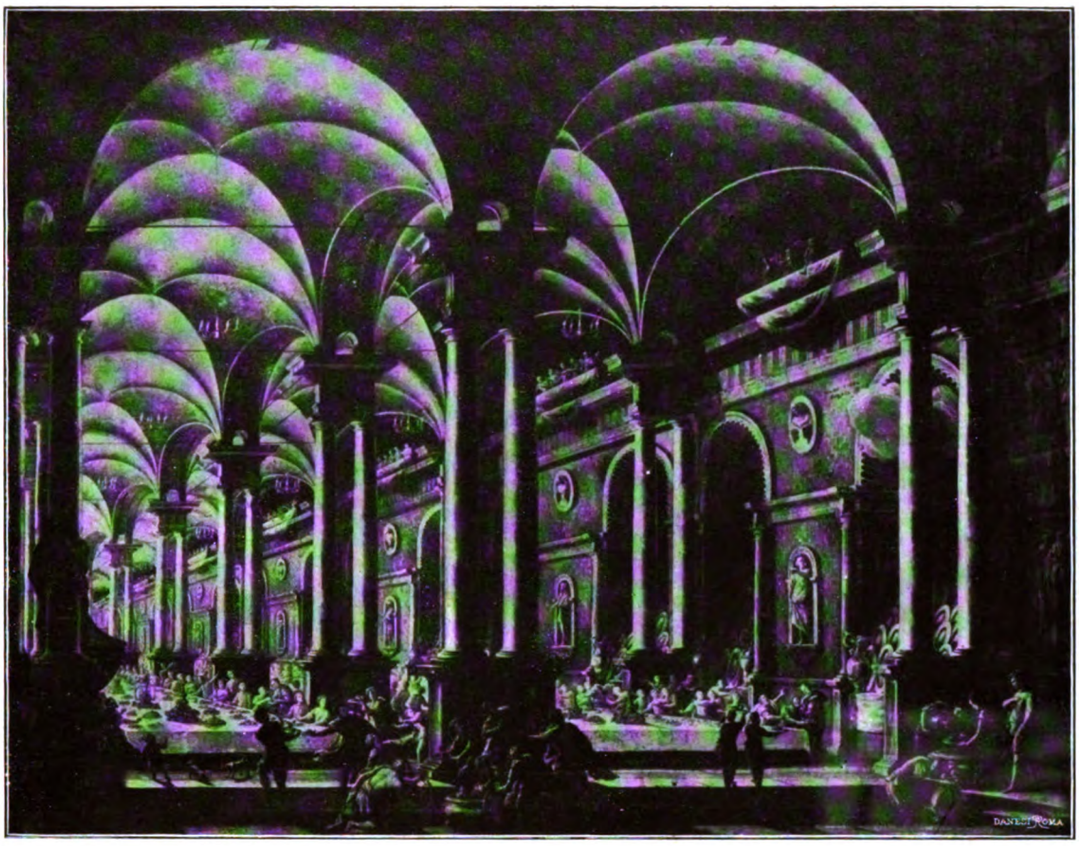


Fig. 15 — Viviano Codagora (Codazzi): Veduta architettonica. München, Collezione Messinger.

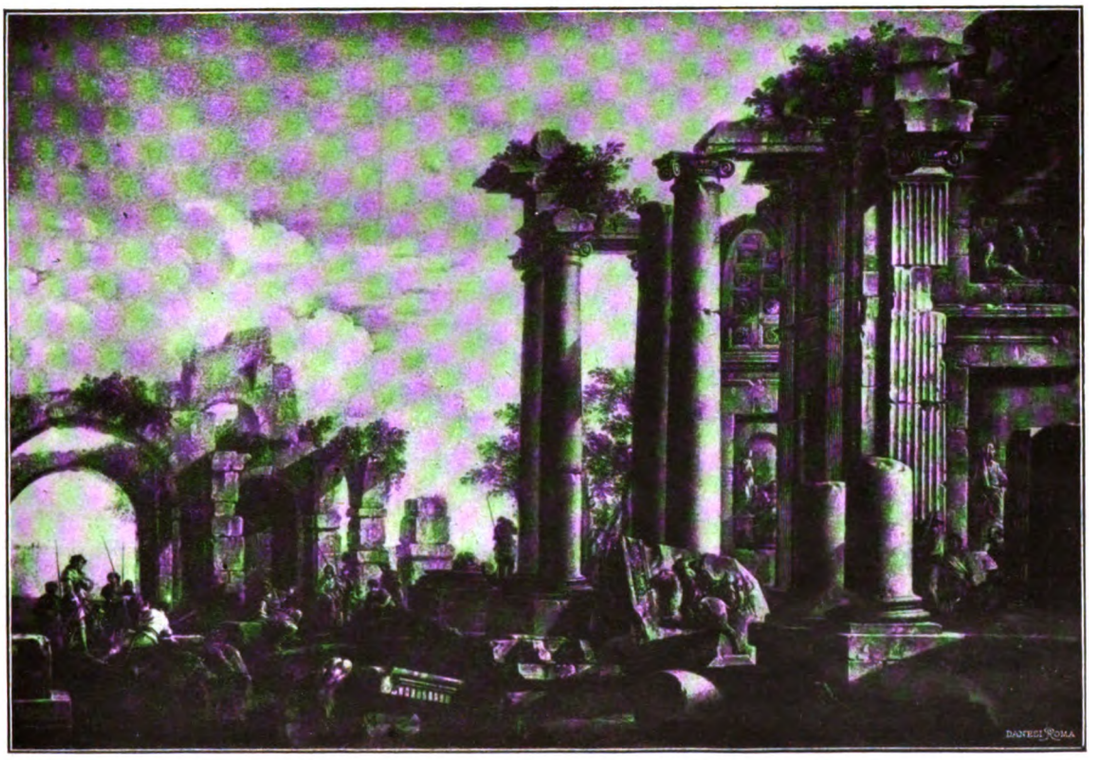


Fig. 16 — Giovanni Ghisolfi: Rovine di Cartagine. Dresda, Pinacoteca.

Digitized by Google

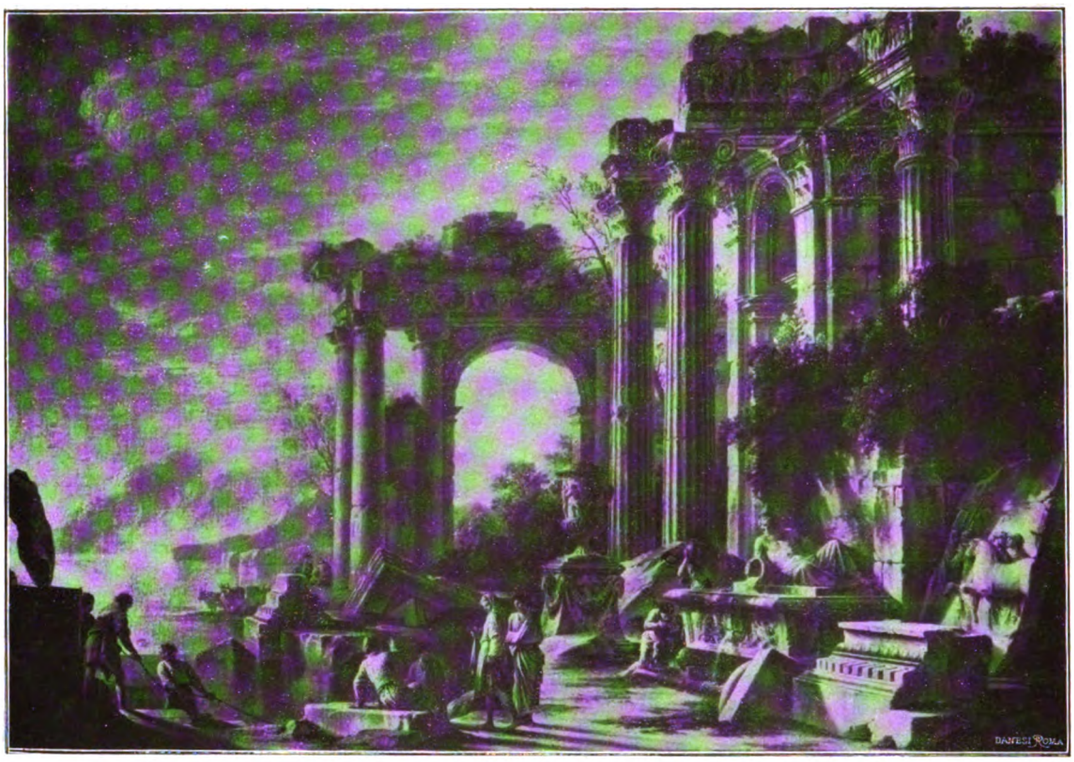


Fig. 17 — Scuola del Ghisolfi: Rovine romane. Roma, Palazzo Rospigliosi.

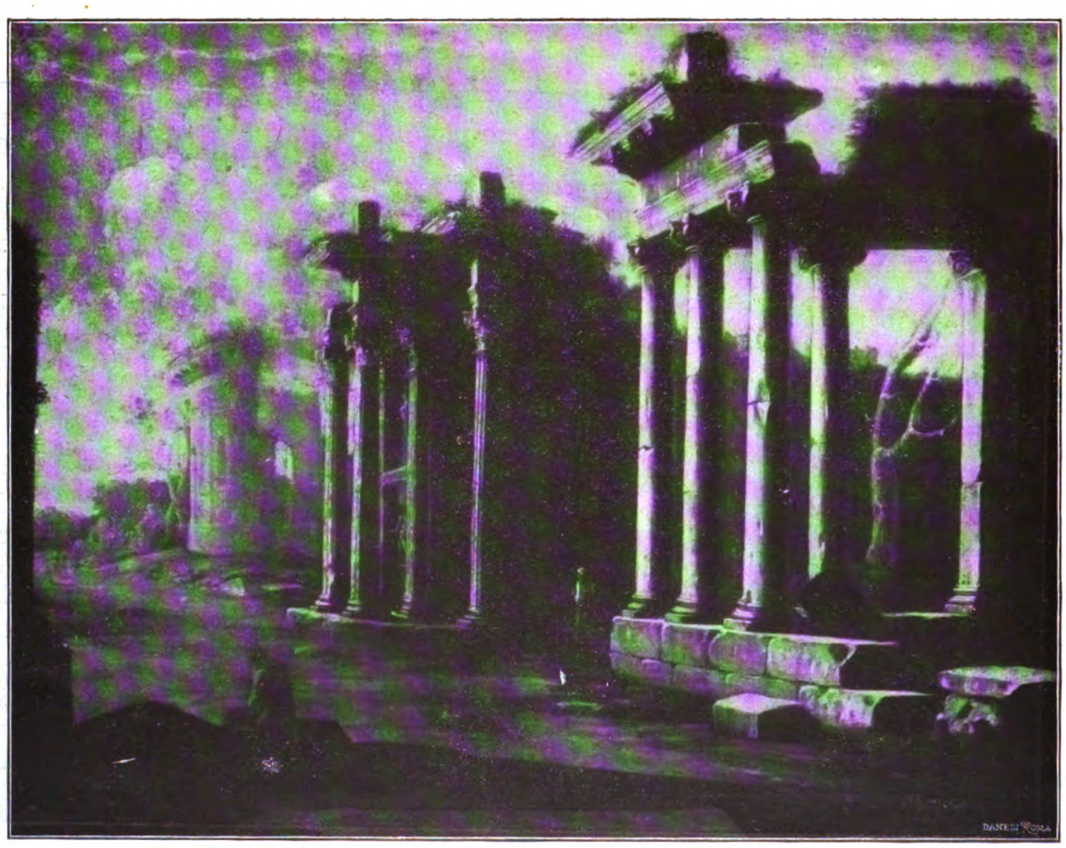


Fig. 18 — Raffaello Menia: Veduta di Rovine. Modena, Galleria Estense.

Digitized by Google

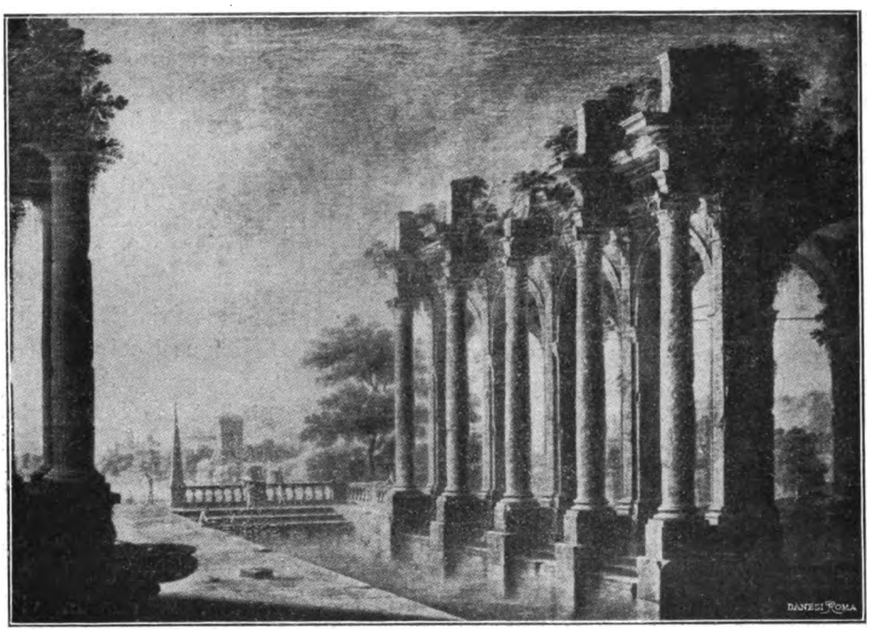


Fig. 19 — Angelo Maria Costa: Rovine. Vienna, Collezione Brindtner.

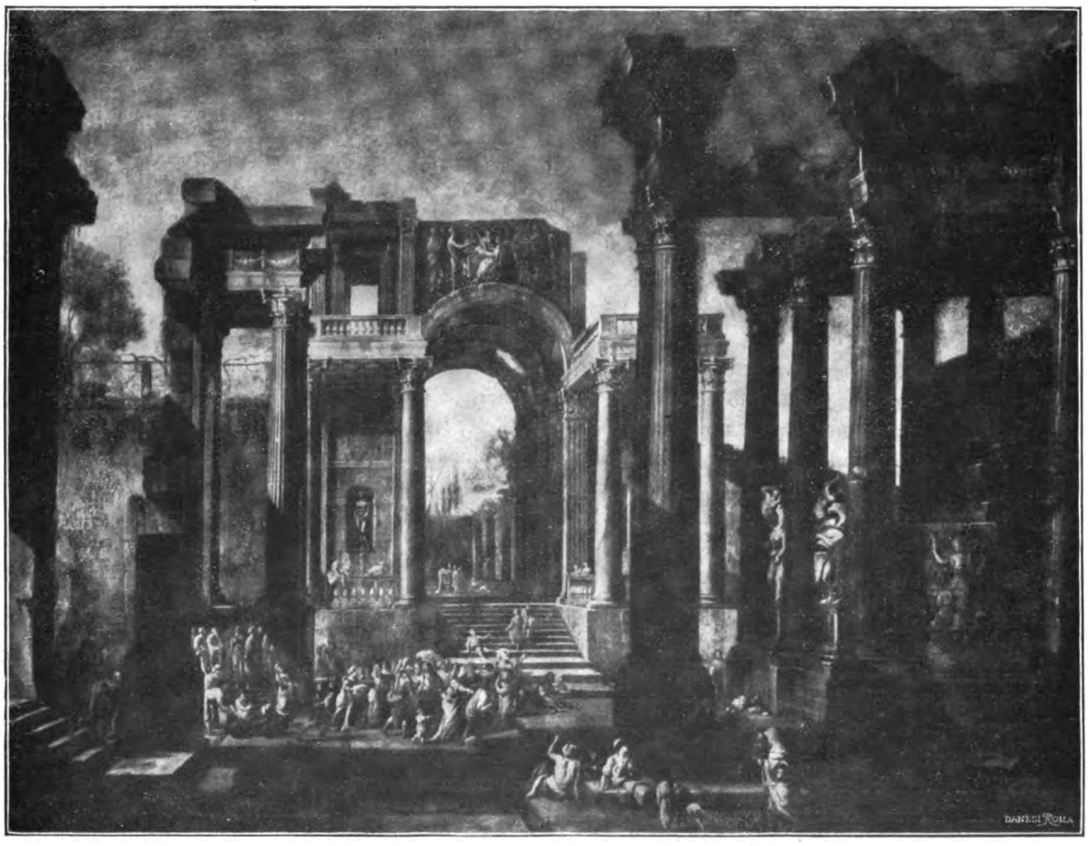


Fig. 20 — F. Magliuolo: Rovine. Monaco, Collezione Messinger.

Digitized by Google

tanto il Viviano, come usavasi nel seicento, fu considerato e chiamato il Vitruvio delle prospettive.[1] Per il suo nome fu confuso con Ottavio Viviani lombardo, altro pittore di rovine, di cui si parlerà più avanti. Al Codagora accompagnavano le architetture con figurine, il Cerquozzi, il Miel e in ultimo Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro.[2]

Sulla sua educazione non si sa altro che quanto riferisce il Baldinucci nella vita del Lorenese, dove afferma che questi fu «liberalissimo dei suoi consigli e precetti e particolarmente nella prospettiva, della quale fu oltremodo intendente e pratico e comunicolla, fra gli altri, al Viviani delle Prospettive».

I pochi quadri che la tradizione gli attribuisce nelle pubbliche gallerie rispondono appieno ai giudizi del Lanzi e del Baldinucci. Un gruppo di tre tele della Galleria Corsini di Firenze, che portano il nome del nostro artista, conferma le notizie del Baldinucci e in parte le osservazioni del Lanzi. La disposizione del quadro e i fondi mostrano una evidente derivazione dal Lorenese, specialmente dai suoi porti; l'esecuzione degli edifizi è più commendevole per precisione geometrica, che per gusto pittorico: più dovuta al tiralinee che a macchie di colore; le architetture sono magre e molto sviluppate in altezza con abbondanza di colonne; queste sono scanalate e lumeggiate alle costole. I colori sono due: uno simile a caffè crudo (verdolino) per tutta la parte in lume, e l'altro a caffè tostato (marrone) per le ombre. Il rilievo è ottenuto con forti scuri nelle ombre, ma l'insieme ha poca o punta varietà di macchia. In sostanza il quadro appare più come una combinazione di analisi architettoniche, che non una visione pittorica di macchie di chiaroscuro.[3]

---

[1] V. De Dominici, *Vite dei pittori*, ecc., Napoli, 1743, III, pagg. 54, 193 e 204. I quadri citati da lui sono smarriti. Vedi per l'appellativo il Lanzi, *Storia della pittura*, indice. Per la biografia e bibliografia il *Künstlerlexikon* del Thieme. Noi in questo scritto manteniamo il nome di Codagora per non ingenerare una inutile confusione, essendo ancora troppo poco noto il suo vero cognome Codazzi.

[2] Il Codagora nacque a Bergamo nel 1603 e morì a Roma nel 1672. Dimorò prima a Roma, poi a Napoli (dal 1634 al 1647) e finalmente tornò a Roma, dove rimase fino alla morte. Nella prima e nella seconda dimora a Roma disegnò i monumenti antichi. Di lui il Lanzi afferma che: «fu esatto nella prospettiva lineare ed osservatore del gusto antico. Diede anche un colore ai suoi marmi quali essi lo acquistano per lunga età e lo accompagnò con un tono assai forte. Ciò che rende i suoi quadri meno pregevoli è qualche durezza e il troppo uso del nero, che nelle raccolte gli fa discernere da mille altri e coll'andare del tempo gli rende anche tenebrosi e inutili». (V. Lanzi, *op. cit.*, II, pag. 229). Di lui però non cita opera alcuna.

Ebbe un figlio, Nicolò Codazzi Viviani, che fu anch'egli pittore di architetture; ma di cui non si conoscono opere certe. V. Thieme, *Künstlerlexikon*.

[3] Noteremo qui le poche opere che di lui abbiamo potuto esaminare:

Galleria Corsini, Firenze. N. 44. Architetture con figure. Grande colonnato a doppio ordine, in prospettiva; fondo alla Lorenese, come gli edifizi; cielo giallastro sfumato; edifizi di color caffè grigio, ombre caffè marrone; figure classiche. — N. 80. Rovine. Porto alla Lorenese, con la scena della morte di Didone. — N. 291. Veduta di porto con palazzi barocchi e strade. Lo stile è simile a quello dei precedenti; ricchissima prospettiva architettonica.

Della sua scuola paiono anche le architetture numeri 437 e 438 della stessa Galleria, attribuite erroneamente al Pannini.

Madrid, Museo del Prado (n. 557). Veduta della Piazza di San Pietro in Vaticano a Roma, con cavalcata. Non vi si vede ancora il colonnato del Bernini. Il tono generale è grigio verdolino come al solito, con ombre molto limitate e grande durezza di linee nelle architetture.

Napoli. Certosa di San Martino. Nella sacrestia, in fondo, sull'arco fu dipinta dal Codagora come quadraturista una doppia scalinata. (V. De Dominici, *op. cit.*, III, 54).

Di lui ho veduto anche nel Gabinetto delle Stampe degli Uffizi due disegni.

N. 6401. Le tre colonne del Campo Vaccino. — N. 6402. Veduta di arcate rovinate in riva al mare con porto. Le arcate sono a colonne accoppiate; i disegni sono eseguiti a lapis e seppia. Sono molto accurati.

Al Codagora, o alla sua scuola, credo si possano ascrivere, un quadro della Pinacoteca di Torino e due altri in Inghilterra.

Quello di Torino (n. 543) è attribuito erroneamente al Pannini. Rappresenta delle rovine classiche; il cielo è azzurro freddo e gli edifizi hanno la colorazione solita del Codagora, sia nel lume, sia nell'ombra.

Oxford Christ Church Library. Veduta di architetture attribuita al Ghisolfi. Rappresenta un tempio

Digitized by Google

Non potendo offrire la riproduzione di nessun quadro di rovine di questo maestro, ci limitiamo a illustrare la sua arte con un quadro inedito d'architettura, che si può con ogni



Fig. 21 — Pietro Paltronieri (Mirandolese). Architetture e rovine
Genova, Palazzo Rosso.

probabilità attribuirgli (fig. 15).[1] Della scuola del Codagora, che pure si sviluppò fiorente,

classico in costruzione con altri edifizi. Il cielo è azzurro freddo e la tonalità generale giallo grigio verso il verdolino.

Londra. Devonshire Gall. Un quadro di architetture attribuito al Pannini. Ha tutto l'aspetto della maniera del Codagora.

A lui attribuiamo anche i seguenti dipinti per le ragioni che saranno chiarite trattando del Viviani:

Madrid, Prado. N. 551, attribuito ad Ottavio Viviani. Paesaggio con colonnati in rovina. — N. 552, id. Paesaggio con edifizio in rovina. In tutti e due il cielo è azzurro fine, con nuvole rossastre, il terreno marrone pallido; i ruderi sono color caffè chiaro grigiastro; ruderi di stile rinascimento più che romani. — N. 374. Scena di notte in un interno. È molto annerito. Tonalità generale caffè rossastra.

[1] Il quadro è nella collezione Messinger a Monaco di Baviera. Rappresenta il Convito di Baldassarre. L'arte del Codagora è evidente nell'architettura allungata, nell'ombreggiatura nera e uniforme; e l'attribuzione viene avvalorata dalle macchiette, che appaiono chiaramente del Gargiulo.

Digitized by Google

almeno di numero, a noi restano le sole manifestazioni del secolo successivo; e ne tratteremo a suo luogo.

Contemporaneamente al Codagora, acquistava fama Ottavio Viviani, con cui si confondeva di nome, come abbiamo già rammentato. Egli era scolaro di Tommaso Sandrino bresciano e fiorì verso il 1640. Fu principalmente pittore di prospettive. La sua figura artistica non è affidata a nessuna documentazione storica.

Se ne può avere un'idea dai quadri che gli sono rimasti attribuiti nelle gallerie d'Europa; sebbene la confusione col Codagora abbia reso difficile assai determinarne la paternità. Noi propendiamo ad ascrivergli quelle opere che presentano una chiara differenza con l'omonimo napoletano, e una certa somiglianza col suo conterraneo, e forse scolaro, Ghisolfi.

I tratti che se ne possono desumere sono i seguenti: Le architetture presentano un gusto più secentesco che classico antico: sono meno magre ed allungate che nel Codagora; il tono generale è anche qui in marrone, ma con sensibile mescolanza di verdastri scuri; gli effetti di chiaroscuro più ricchi e più forti. In genere le vedute presentano una minore scienza architettonica, ma un maggiore gusto pittorico.[1]

Il più illustre pittore di rovine della scuola lombarda, e di tutto il seicento, rimane sempre Giovanni Ghisolfi. Dal Baldinucci sappiamo che Salvator Rosa, il quale gli accompagnava le architetture con le sue macchiette, lo stimava nel suo genere il primo.[2] Di lui parlano anche il Passeri e l'Orlandi.[3]

---

[1] Descriviamo qui i quadri che gli sono attribuiti:

Roma, Galleria Doria (n. 422). Rovine romane. Le architetture sono un po' grossolane; il tono generale molto scuro, monotono, in genere marrone caffè, tendente al verdastro, con poche chiazze di lume verdastro.

Dresda, Pinacoteca (n. 433). Veduta di architetture. A sinistra, una costruzione con colone angolari tortili; verso destra, parte di pronao simile a quello del Pantheon. Tra le macchiette si vedono artisti che stanno a disegnare l'insieme o i bassorilievi, e sotto il portico altri che misurano le sagome delle colonne.

Nel catalogo il Woermann dice che il dipinto era attribuito al Viviani, ma ch'egli per la confusione col Codagora lo attribuisce a questi, come più famoso. Noi lo riteniamo del Viviani per il minore gusto architettonico e maggiore pittorico, per le proporzioni più tozze degli edifizi; per la tinta verdastra scura accompagnata al marrone.

Londra, Hampton Court (n. 356). Ottavio Viviani e figure di Jan Miel. Porto con rovine. A sinistra si vede il porto; nel mezzo del secondo piano un arco romano: a destra costruzioni; macchiette di popolani. Il tono generale è marrone in caffè, con molta trasparenza nelle ombre; all'orizzonte una luce dorata molto calda, alla Rosa. Gli effetti di ombre sono forti e varii, con molta distanza di tono tra l'ombra e il lume. — N. 937, id. Rovine. Interno di tempio a croce greca con cupola sfondata; le colonne d'ordine composito. Sul primo piano, a destra, si vede un pittore seduto che sta copiando le rovine. Sopra un cumulo di frammenti di cornici si vede quello stesso tronco di statua che è nelle Rovine di Cartagine del Ghisolfi a Dresda. Il cielo è verdastro grigio con nuvole bianche, i marmi caffè scuri verdastri cangianti, con lumeggiature gialle chiare. Il concetto architettonico è piuttosto barocco che classico romano. — N. 941, id. Grande composizione architettonica: ingrandimento di Claudio Lorenese, impallidito. — N. 926, id. Rovine. Parte di tempio con baccanale. Figure classiche giallognole. Il tempio marrone caffè.

I quadri che portano il suo nome nel Museo del Prado li abbiamo di già attribuiti al Codagora e descritti fra le sue opere.

[2] E aggiunge: «Fino dai tempi dell'operare del Ghisolfi in Roma incominciarono ad uscire fuori infinite copie ricavate da sue invenzioni; e dopo sono stati molti, che ad esempio di lui si sono applicati a tal sorta di lavoro». V. BALDINUCCI, *Vite dei professori*, ecc., ediz. 1ª, V, pag. 92.

[3] Riferiamo qui le notizie che l'Orlandi ci ha tramandate sulla sua vita e sulle sue opere. Nacque Giovanni Ghisolfi nel 1623, da padre gentiluomo piacentino, a Milano, dove, scorse le scuole delle belle lettere, si applicò alla pittura nella stanza di Girolamo Ghignolo, alla prospettiva e all'architettura sotto Paolo Antonio Volpini, suo zio. Diede prove dei suoi progressi nel passaggio per Milano dell'Arciduchessa Maria d'Austria, negli archi trionfali ed in altre pittoriche invenzioni. L'anno 1650 con Antonio Busca, pittore di buon nome, si portò a Roma, nè lasciò fabbriche antiche o frammenti che non disegnasse o dipingesse, introducendovi storie o favole di figurine, non più alte di un palmo, con tanto gusto, con nobiltà di colore, co. aggiustatezza e finezza d'architettura, che ritornò a Milano con altrettante commissioni per l'Italia e per

Digitized by Google



Fig. 22 — Luca Carlevaris: Rovine. Roma, Collezione Sangiorgi.

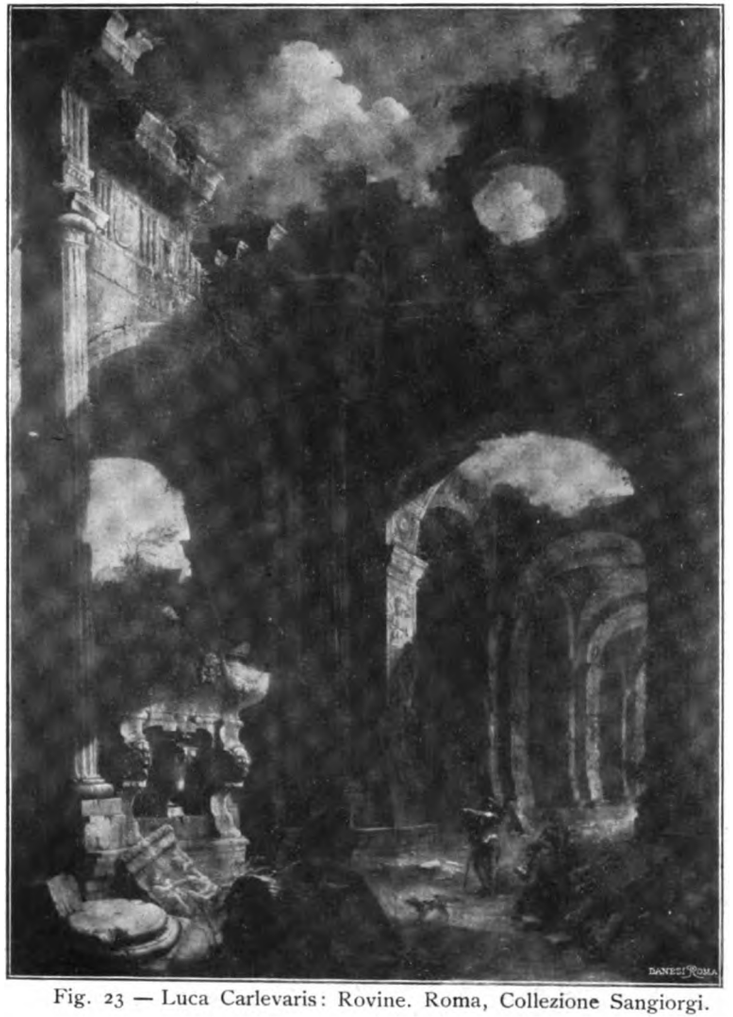


Fig. 23 — Luca Carlevaris: Rovine. Roma, Collezione Sangiorgi.

Digitized by Google

Dalle opere a lui attribuite, che ancora si ammirano nelle pubbliche gallerie, si può così riassumere la fisonomia della sua arte. Il colore generale è marrone, la tonalità bassa, il cielo giallastro grigio, sfumato di nuvoli grigiastri o biondi. Le costruzioni sono ancora rigide, più morbide però che negli artisti anteriori e con certe chiazze di violaceo scuro sui marmi antichi. Una delle particolarità delle sue pitture sono le macchiette sempre eseguite dal Rosa o sullo stile del maestro, almeno dal 1650 in poi. Le peculiarità della sua tecnica denotano ch'essa è nata dall'arte di Ottavio Viviani.

Il Ghisolfi però è più ricco nella riproduzione dei particolari e più vario e sapiente nella composizione dell'insieme. Dal Viviani si stacca anche per maggiore scienza nel chiaroscuro, nel movimento delle macchie e nella trasparenza delle ombre; è in sostanza meno monotono e meno nero.

Il merito dell'artista, oltre che dall'aver primeggiato nell'età sua, nasce anche dal fatto di aver fornito gli esempi dell'arte a Giovampaolo Pannini; tanto che le prime pitture di questi si potrebbero confondere con quelle del maestro, se la chiarezza della luce e la delicatezza delle ombre non rivelasse il gusto e la scienza del secolo successivo.

L'opera che finora rappresenta meglio il Ghisolfi è il quadro delle Rovine di Cartagine, nella Pinacoteca di Dresda (fig. 16). Vi si vedono, a destra, i ruderi d'un edifizio con rovine d'un colonnato ionico e frammenti di bassorilievi e di cornici per tutto il primo piano. Nel fondo, verso sinistra, restano in piedi le arcate d'un altro edifizio. In basso, a sinistra, sopra un masso, si legge: *Carthago hic fuit.* Fra i ruderi sono aggruppate delle figurine di soldati e di contadini; quella isolata nel mezzo forse intende rappresentare Mario. La colorazione è quella stessa da noi sopra descritta come specifica dell'artista. [1]

---

la Francia. Andò a Venezia, poi ritornò a Roma, a Napoli, a Milano, a Vicenza e Genova, e per tutto lasciò belle memorie dei suoi diligenti pennelli. Principiò a patire di vista dopo aver dipinto a fresco una cappella in Varese, e quasi cieco divenne. Fu uomo quasi gigantesco; visse celibe e sessuagenario; morì nel 1683 e fu sepolto nella chiesa ducale di San Giovanni in Conca a Milano. (V. ORLANDI, *Abbecedario*, Venezia, 1753). A Pavia, nella Certosa, aveva affrescato una cappella. Nella Galleria di Pitture del cardinale Tommaso Ruffo. (*Rime e prose* del dott. JACOPO AGNELLI: Ferrara, 1734. si trovano le seguenti notizie sulla vita e sulle opere del Ghisolfi.

(Pag. 190). « Porto di mare di palmi 3 e 4, con prospettive e piccole figure di Gio. Ghisolfo; (nato in Milano nel 1625 da padre piacentino e morto pure in Milano, sepolto nella chiesa ducale di San Gio. in Conca) ». A pag. 91 si legge un sonetto laudativo. Da esso togliamo la parte descrittiva:

> Quell'ampio Mar, quel curvo Porto, e quella
> Veduta di lontan sì ben disposta
> Ha in sè una certa fantasia novella
> Dall'altrui fantasia tutta discosta.

Il libro è composto infatti di sonetti amorosi, che dal quadro prendono lo spunto dell'ambiente.

(Pag. 204). « Prospettiva con paese di palmi 3 e 4 di Gio. Ghisolfo. La rarità del suo ideare e dipignere, oltre all'erudito fondamento su cui ideava e dipigneva, lo tenne, nel tempo che visse, presso a 60 anni, sempre occupatissimo dalla moltitudine delle commessioni, che se gli affollavano intorno dall'Italia non solo, ma dalla Francia, dalla Germania e dall'Inghilterra ».

Dal sonetto di pag. 205 togliamo:

> Così appunto fiorita era la Villa
> Et avea come quel Prospetto ameno.
> Vi spirava la stessa aria tranquilla,
> Il sol così vi risplendea sereno
> E non v'era d'ardore una favilla.

[1] Ecco il catalogo delle sue opere, da noi osservate nelle pubbliche Gallerie:

Firenze, Uffizi (n. 1050). Giovanni Ghisolfi, Rovine. A destra si vede un colonnato ionico, a sinistra un'arcata davanti al mare. Le macchiette sono classiche. I pilastri sono scanalati. Il fondo è azzurro limpido con nuvoli bianchi, la frasca grassa verde; sui marmi si notano macchie grigio livide. L'opera pare delle più tarde dell'artista; quasi un esempio di transizione tra lui e il Pannini.

Napoli, Museo di San Martino (n. 2574). Rovine romane. Colonnato in rovina con uomini che fanno a fucilate. A destra il mare; nel fondo montagne di colore rosato chiaro. Ruderi giallo marrone, poco eleganti e scuri. Macchiette rosiane, ma grossolane. Forse una copia o imitazione.

Napoli, ivi (n. 3570). Rovine romane. Una serie di archi visti diagonalmente; nel fondo monti. Nel piano accampamento di guerra con cannoni; a destra tende. Tonalità generale marrone caffè. Monti e rovine morbide; anche il cielo è sfumato. Anche questa pare una imitazione.

Napoli, ivi (n. 3849). Rovine. Colonnato e archi in

Digitized by Google



Fig. 24 — Antonio Canal: Il Colosseo. Roma, Galleria Borghese.

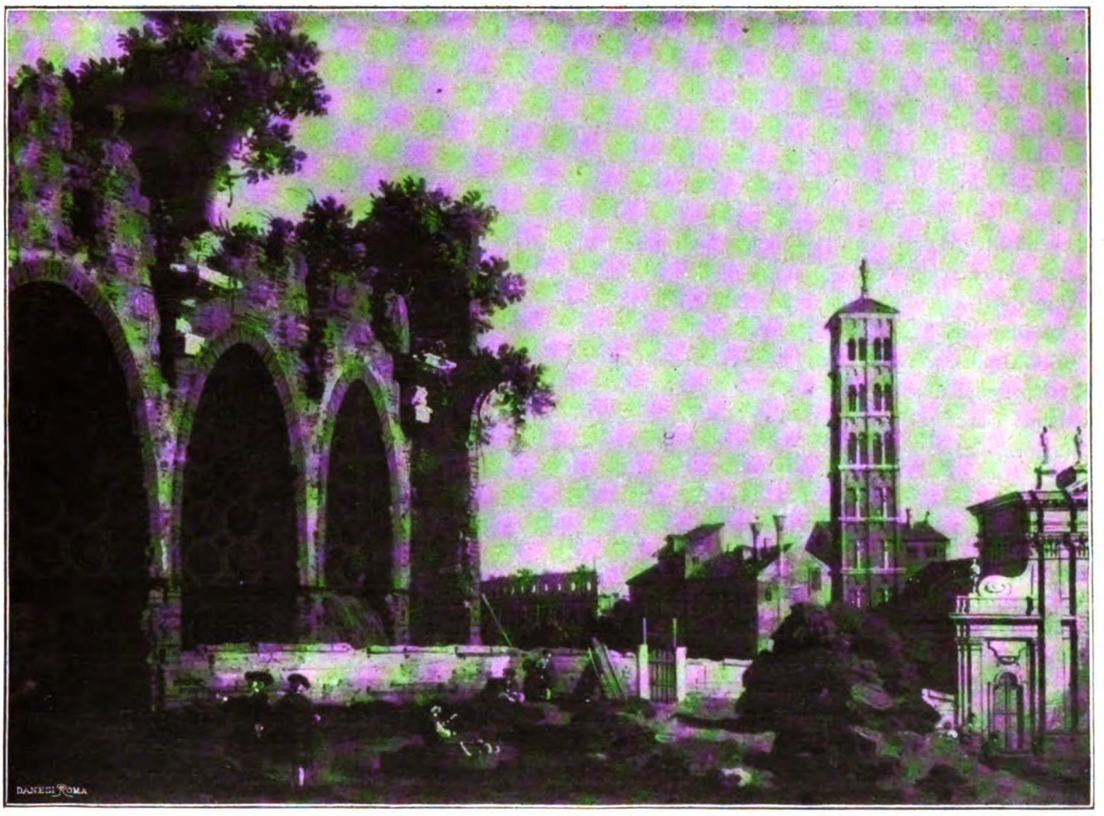


Fig. 25 - Antonio Canal: Rovine. Roma, Galleria Borghese.

Digitized by Google

Quasi impossibile è farsi un'idea dell'arte dei minori seguaci di questa pittura nella seconda metà del secolo, e della maniera dei più noti prospettici nel trattare il quadro di rovine, che per caso possono aver dipinto, perchè troppo materiale è andato perduto o si trova disperso nelle collezioni private. [1]

* * *

Nel secolo XVIII la imitazione della produzione secentesca si diffuse così ampiamenle da creare numerose scuole, sparse un po' per tutta Italia.

---

rovina. Nel fondo monti. Ruderi e macchiette dello stile del n. 2574. Forse imitazione.

Dresda, Pinacoteca (n. 471). Rovine di Cartagine. Descritto nel testo. Il cielo è azzurro e grigio con nuvoli bianco grigiastri. I ruderi a destra sono color caffè misto di grigio e cangianti. Effetti di luce sui rottami. I ruderi del fondo sono grigio viola. Le macchiette sono di stile rosiano, ma molto meno fini.

Dresda, ivi (n. 472). Porto di mare con rovine. Di una maniera più scura del precedente, con macchiette del Bamboccio.

Dresda, ivi (n. 473). Rovine in riva al mare. Stile del precedente. Difficile è giudicare se questi due quadri appartengano a una prima maniera del pittore o siano della scuola; ma è probabile la prima ipotesi.

Hannover, Museo Provinciale (n. 117). Un giovane che parla con due ragazze fra antiche rovine. A sinistra due colonne di pronao ionico; a destra piramide di Cestio; per terra acqua e ruderi. Cielo celeste pallido con nuvoli grigiastri; pietre color marrone con macchie di violaceo. Tutto un po' affumicato.

Hannover, ivi (n. 118). Sentinelle davanti a un tempio in rovina. Portico corinzio diroccato. La stessa tonalità del precedente, ma più debole e molto più opaco di colorito. Forse un riscontro eseguito da imitatore.

Cambridge, Fitzwilliam Museum. Sotto i numeri 173 e 179 sono segnati un Paesaggio e una Veduta di rovine del Ghisolfi. Io però non ho potuto vedere gli originali dei due dipinti.

Al Ghisolfi è attribuita nella Collezione di Hampton Court (n. 786) una Veduta di architettura greca e ottomana; povera e fredda composizione sullo stile del Codagora, che fa dubitare sia della scuola di questo ultimo.

Con questi sarebbe finita la serie dei quadri attribuiti al Ghisolfi. Qui ne aggiungerò qualche altro, che io credo si possa ascrivere a lui per induzione stilistica.

Torino, Pinacoteca (n. 544). Enea consulta la Sibilla Cumana, attribuito al Pannini. Il titolo che A. B. d. V. nel Catalogo della Galleria (1909) crede d'aver trovato è sbagliato. La Sibilla è un uomo con baffi e barba e il quadro rappresenta Pitagora che esce dalla caverna: soggetto trattato anche da Salvator Rosa. A sinistra si vedono antichi ruderi di tempio ionico e arcate in rovina. Macchiette di stile classico. Cielo azzurro pallido; nuvoli a rilievi di biacca. Ruderi di colore giallastro e grigio verdognolo; rocce e vegetazione dure. Del Ghisolfi o sua scuola.

Alla scuola del Ghisolfi noi ascriviamo la veduta di Rovine del palazzo Rospigliosi a Roma, attribuita al Pannini (fig. 17).

Dei disegni del Ghisolfi, che dovettero essere numerosissimi, io non ho potuto rintracciare che i seguenti:

Firenze, Uffizi, Gabinetto delle Stampe (n. 6427). Interno di tempio corinzio diroccato. Nel primo piano arcate sopra quadricolonne: a destra sarcofago e macchiette. Penna e seppia; mezzo foglio.

Firenze, ivi (n. 6428). Interno di tempio corinzio diroccato. A metà della scena un arco su quadricolonne binate. A destra un vaso su base e, appoggiato ad essa, un bassorilievo con tre figure danzanti. Carta gialla, penna e seppia; mezzo foglio.

Oxford Christ Church Library. Vol. Landscapes. Giovanni Ghisolfi. Rovine. A destra tre colonne ioniche e costruzione; nel mezzo un arco quadrifronte a colonne incastonate doriche; a sinistra ruderi; per terra frammenti. Carta grigia; lapis e seppia.

[1] Nulla abbiamo trovato del Dentone, del Mitelli, nè d'altri della fiorente scuola bolognese (V. più avanti a proposito della scuola bolognese del sec. XVII). Di Marcantonio Chiarini vidi in proprietà privata lo studio di due Vasi antichi firmato e datato, 1652. Per notizie V. MALVASIA.

Alcune mediocri Vedute architettoniche di Raffaello Menia sono conservate nella Galleria di Modena. I nn. 77. 184 e 261 rappresentano Rovine; sono eseguite grossolanamente (fig. 18).

Del romano « Philippus Gagliardus » si vede al Prado di Madrid un Interno di S. Pietro, firmato e datato 1640. Ma di rovine non si conosce nulla.

Ad Agostino Tassi (1566-1644), romano di scuola, è attribuita una Marina con rovine nella Galleria dell'Accademia a Vienna. Ma con ogni probabilità si tratta di copia o d'imitazione.

Di Tommaso Costa (1635-1690) di Sassuolo modenese, nella Galleria di Modena si conservano due quadri di architettura (n. 148 e 156).

Di Pietro Francesco Garola (1638-1716), che dimorò a Roma a lungo, si trovano a Torino due vedute d'interno, di S. Pietro e di S. Paolo, forse eseguite nel 1682. V. Catalogo n. 74 e 77.

Digitized by Google

A Napoli, dagli esempi del Codagora, nacque l'opera di Gennaro Greco, Pietro Cappelli, Francesco Cicalese, Angelo Maria Costa, Leonardo Coccorante, Onofrio Giannone,[1] e d'altri rammentati dal De Dominici.[2]

Io però non sono riuscito a rintracciare che qualche opera di Angelo Maria Costa e di



Fig. 26 -- Antonio Visentini: Rovine. Venezia, Galleria.

Pietro Cappelli. Del Costa è stato pubblicato un quadro, che si conserva nella collezione Bindtner di Vienna. È firmato Angelo Maria Costa, Milano, 1714.[3]

[1] Di questi artisti si ha ampia notizia nella *Storia dell'arte napoletana*, di ONOFRIO GIANNONE, pubblicata da Giuseppe Ceci, Napoli, 1909. Vi sono raccolte notizie anche sul Giannone.

[2] DE DOMINICI, *Vite*, ecc.; *Vita di Gennaro Greco*, ecc.

[3] V. TH. V. FRIMMEL, *Blätter f. Gemäldekunde*, 1907, pag. 101, f. Per la vita e bibliografia dell'artista

Digitized by Google

Il Giannone scrive che il Costa « fe' d'architettura e li suoi dipinti erano molto graditi e faticati più di ogni altro pittore di tal genere ».[1]

La veduta di Rovine che noi riproduciamo (fig. 19) è quella firmata e datata 1714. Essa ci mostra lo stile del Codagora elevato a un maggior gusto pittorico. La semplicità elegante della composizione, la non esagerata lunghezza delle colonne, la trasparenza del colorito e dell'aria, il maggior effetto del chiaroscuro tolgono a questi ruderi quel residuo di aridità architettonica e crudezza di ombre, che si lamentano nel maestro.

Pietro Cappelli era figlio del pittore scenografo Giuseppe, romano, che lavorava a Napoli.[2] Due quadri della Galleria di Schleissheim presso München (nn. 653 e 654) portano la sua firma: rappresentano rovine di Terme romane. Lo stile è ancora molto simile a quello del Codagora, più architettonico che pittorico: il tono generale è fatto di due sole tinte, marrone pallido grigiastro, quasi livido, e marrone scuro caffè per le ombre; ma nell'aria è molto più sfumato del maestro. Le figurine sono accademiche, e l'architettura poco precisa.

* * *

Dall'esempio del Ghisolfi nacque una scuola romana di copiatori e di imitatori, della quale abbiamo notizia dal Baldinucci;[3] ma di cui non ci è rimasto che qualche raro esempio. Uno dei seguaci più vicino al maestro fu F. Magliuolo, che firmò una tela, ora nella collezione Messinger di Monaco di Baviera. Rappresenta ruderi antichi a colonnati corinzii, adorni di statue e bassorilievi.[4] Dalla riproduzione (fig. 20) si può scorgere facilmente l'imitazione del Ghisolfi, nella proporzione delle architetture, negli ornati, nella composizione di esse, rimasta sempre però una somma di particolari, piuttosto che un organismo pittorico. Le tinte sono quelle stesse del Ghisolfi, ma più annerite. Dell'artista non si hanno notizie biografiche. Presumibilmente era figlio o nipote del noto incisore Gian Andrea Magliolo.

Più lontano dal maestro fu Domenico Roberti, romano, vissuto verso la metà del secolo XVIII, del quale si conservano quattro quadri firmati nella pinacoteca di Dresda (nn. 456-459). Le tinte dominanti sono le seguenti: gli edifizi color rosso mattone un po' grigio, e in lontananza grigio violaceo; il primo piano marrone scuro; il cielo in basso rosa violaceo e in alto azzurro, le nuvole chiare. Le figurine tozze e molto scorrette.[5]

Nella stessa pinacoteca di Dresda si conservano due altre vedute di architetture di Gianantonio Buti, romano (nn. 461, 462). Una di queste è firmata Buti F., 1750.[6]

---

v. THIEME, *Künstlerlexikon*. Il Costa era palermitano, si portò a Napoli all'epoca di Luca Giordano, dove lavorò molto, ma da dove partì, dopo essere stato in carcere, per stabilirsi a Milano. Di là datò i suoi ultimi quadri.

Di lui sono citati altri quadri di architettura firmati: due, datati 1709, nella Galleria del conte di Brunswik Sommerau presso Spital nel Semmering; due altri nella Prelatura del Capitolo di Klosterneuburg presso Vienna (nel Catalogo del 1889, pag. 217, detto Vincenzo Costa) e due nella Collezione Jäger in Klosterneuburg (anche nel Catalogo della Collezione Birckenstok di Vienna, 1811, sono rammentate parecchie opere di questo Costa milanese) e finalmente due Rovine romane nel Castello Raudnitz in Boemia.

[1] Il Giannone aggiunge anche: « Ben si osserva che dopo il Viviano, Francesco Cicalese e il Costa operarono con regole e furono più esatti degli altri » (*op. cit.*, pag. 18).

Del Cicalese non si conosce opera alcuna.

[2] V. THIEME, *Künstlerlexikon* e GIANNONE, *op. cit.*, pag. 18. Lavorò a olio a Napoli e morì giovane nel 1724.

[3] V. BALDINUCCI, *Notizie*, ecc., 1773, tom. XIX, p. 92.

[4] Le figurine rappresentano una folla presente alla esorcizzazione di idoli pagani per opera di san Pietro Apostolo.

[5] Il n. 456 rappresenta Rovine di colonne romane con una statua di Giove seduto; il 457 Rovine di colonne romane con un tempio rotondo; il 458 Rovine di colonne romane con una statua femminile; il 459 Rovine di colonne romane con una statua d'Ercole. Il Catalogo del Woermann attribuisce alla sua scuola anche il n. 460, Rovine del Foro romano, già ascritto ad Ottavio Viviani.

[6] La data MDCCI secondo il dizionario del Thieme si deve leggere 1750, perchè nel Catalogo manoscritto della Galleria, il Buti è detto « autore moderno » e lo Zani afferma che fiorì in Roma intorno al 1748.

Digitized by Google

Nonostante il Buti sia fiorito in Roma, il suo stile è più affine a quello del Codagora che all'arte del Ghisolfi; specialmente per la mancanza della ricchezza coloristica, che abbiamo notato nel fondatore della scuola. Infatti le sue tele presentano una tinta generale unica, marrone verdolina, con un cielo grigio pallido; e le colonne conservano le proporzioni esageratamente allungate.[1]

Chiudiamo la serie degli artisti di questa scuola con i nomi di alcuni pittori posteriori

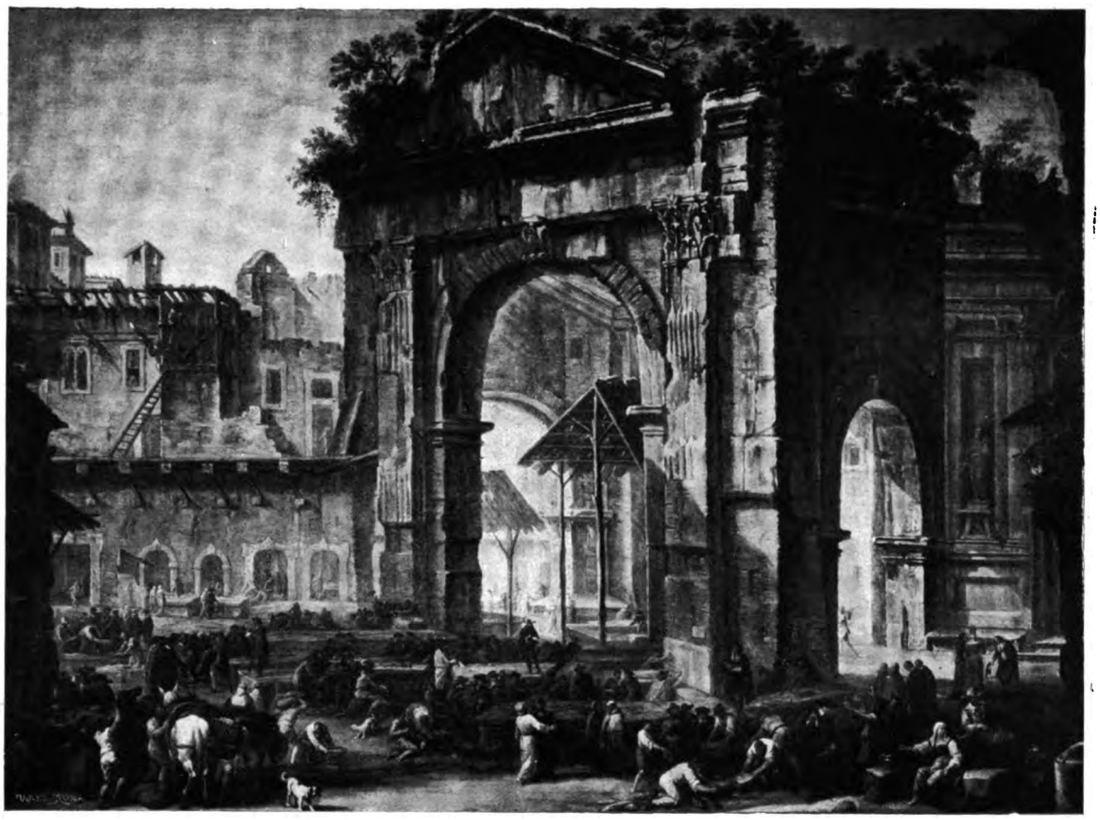


Fig. 27 – Antonio e G. P. Gaspari: Portico d'Ottavia. Roma, Galleria Nazionale antica.

al Pannini e pedissequi imitatori del maestro, C. M. Griffoni e Giovanni Gerolamo Servandoni.[2]

---

[1] Vogliamo qui citare un quadro del paesista Andrea Locatelli (1660-1741), che non rientra propriamente nel genere, ma lo sfiora molto da vicino. Rappresenta una costruzione romana con macchiette e si trova nella Galleria Harrach di Vienna. Il quadro ha importanza per mostrare come il Locatelli, imitatore di Claudio Lorenese, sia stato poi imitato dal Pannini, nella colorazione azzurrognola e nel gusto delle figurine.

[2] Del Griffoni si conservano nel Museo di Marsiglia due quadri (nn. 727, 728), tutti e due intitolati « Rovine d'un tempio ». Il primo è la copia d'un ovale del Pannini della Pinacoteca di Napoli. Questo però è rettangolare: la colorazione è quella panniniana, ma più monotona e opaca. L'altra tela è il riscontro della prima e pare di invenzione originale. Vi è rappresentato un « cicerone », che sta spiegando appoggiato a una lastra decorata d'una quadriga in bassorilievo. Ha lo stesso stile e la stessa colorazione dell'altra.

Del francese Giovanni Gerolamo Servandoni (Lyon 1695-Parigi 1766) rammentiamo un grande quadro di Rovine, che si vede nella Biblioteca dell'École des Beaux Arts di Parigi. È dipinto nella maniera del Pannini, ma con minore trasparenza di tinte e maggiore dispersione di effetti di luce. Le figurine sono eseguite a forti colori oleografici senza sfumature. Nel mezzo del quadro si vede una grande arcata in rovina.

Digitized by Google

* * *

In Toscana non fiorì una vera e propria scuola del nostro genere, ma qualche pittore di architettura si è dato talvolta per eccezione a dipingere vedute di rovine, se non proprio romane, ad esse affini. Noi siamo riusciti a rintracciarne tre soli esempi nei quadri di Giuseppe Maria Milani del Museo di Hannover e in un quadro attribuito a Giovanni Maria Bibbiena Junior nella Galleria Schleissheim.[1] Tutti e due questi artisti paiono derivati dalla scuola napoletana del Codagora.

A Genova s'incontra un altro di questi esempi sparsi, in Francesco Costa, di cui un quadro si conserva nella Galleria degli Uffizi. È una veduta sul mare con ruderi antichi di proporzioni molto esili e profilature finissime, sopra una tinta generale di azzurrognolo chiaro molto sfumato.[2]

A Bologna e a Modena la pittura di rovine fu coltivata da artisti derivati da quelle due fiorentissime scuole di pittura prospettica.[3] Lo scolaro del Chiarini, Pietro Paltronieri, detto il Mirandolese delle prospettive († 1741), secondo il Lanzi,[4] « è stato il Viviano di quest'età ultima (secolo XVIII); nè solo in Bologna, dove visse, ma in Roma, ove stette assai tempo, e in moltissime altre città si veggono le sue architetture sul fare antico. Sono archi, fontane, acquedotti, templi, rottami di fabbriche, tinti di certo rossiccio, che fa discernerlo fra molti. Vi aggiunge arie, campagne ed acque, che paion vere ».[5]

Oggi si può vedere un bel gruppo di opere sue nella Galleria del Palazzo Rosso a Genova (fig. 21).[6]

Da quelle tele si comprende come sia esatto il giudizio del Lanzi, che lo considera un seguace del Codagora e lo definisce con quel suo rossiccio, che lo fa discernere dai toni marroni freddi della scuola.

A Modena il genere delle rovine fu illustrato da Mauro Tesi, detto il Maurino (1730-1766), alle cui architetture accomodavano le figurine lo Zuccherelli e il Tiepolo. Ai suoi tempi godè grande fama e fu lodato e protetto dall'Algarotti.[7] Di lui non ho potuto rintracciare opera alcuna.

---

[1] Le tele del Milani (nato a Pisa nel 1678) portano i nn. 244 e 245. Una rappresenta una Veduta di grosse e tozze arcate a pilastri; l'altra l'interno d'un sottovolta ugualmente a pilastri. La colorazione è verdastra chiara con gioco di luce angolare. Nella seconda una figurina deriva dal soldato piangente sul muricciolo di una stampa di Salvator Rosa.

Il quadro di G. M. Bibbiena (1739-69) rappresenta una veduta di architetture con porticati, sui quali si ergono delle acute piramidi. La colorazione è tutta marrone polverosa, le figurine classiche alla Cortona. Difficile determinarne l'autenticità.

[2] Il quadro porta il n. 133. La scena rappresenta il Ratto d'Europa e le macchiette sono figure classiche impicciolite. Ciò farebbe escludere la possibile confusione tra il pittore genovese scolaro di Gregorio de Ferrari e Giovanni Francesco Costa veneziano, pure pittore di rovine e scolaro del Canaletto.

In questa pittura alla tinta azzurrognola s'accompagnano il grigio e il marrone scuro, ma sempre sfumati.

[3] Una critica stilistica molto precisa dei pittori prospettici della scuola di Bologna e di Modena è fatta dall'Algarotti nelle sue Lettere sulla pittura. V. *Classici italiani*, Milano, 1823, *Opere scelte*, vol. III, p. 232.

[4] Il LANZI (IV, 232) riassume il suo giudizio dal Crespi e dall'Oretti.

[5] V. LANZI, *Storia pittorica*, Milano, 1825, IV, pagina 232.

[6] Raparesentano architetture con qualche rovina.

[7] Sulla scorta del Crespi riassumiamo qui alcune notizie intorno a questo artista. Si educò alla pittura prospettica studiando le opere e i disegni del Mitelli e del Colonna. Fu consigliato dall'Algarotti che gli fu amico e lo volle compagno nei suoi viaggi. Dipinse ad affresco di quadratura e a olio. Tra i quadri di architettura, uno specialmente era noto per la descrizione fattane dall'Algarotti ideatore e proprietario. Rappresentava un Tempio di Serapide fregiato all'egizia con bassorilievi e con piramidi in vicinanza, ornato di figure dello Zuccherelli. All'Algarotti il Tesi lasciò anche quasi tutti i suoi disegni di paesi, vedute d'architettura, fregi e figure. A lui gli amici posero in San Petronio di Bologna un ricordo di marmo con ritratto e questo elogio: « Mauro Tesi elegantiae veteris in pingendo ornatu et architectura restitutori ». V. LANZI, *Storia pittorica*, Milano, 1825, IV, pag. 237.

Per le fonti biografiche v. ALGAROTTI, *Opere scelte*, Milano, *Classici ital.*, vol. III, p. 203.

Digitized by Google

Uguale sorte m'è toccata per le pitture di Gaspero Pesci, pure lodato dall'Algarotti, gli eredi del quale possedevano in Venezia due quadri di architetture con macchiette di figure appena indicate.[1]

Alla stessa patria appartiene, sebbene lungamente vissuto a Venezia, Antonio Joli (1700 1777). Egli fu pittore scenografo a Napoli, in Inghilterra, in Germania, a Roma e seguì la scuola del



Fig. 28 — Gaspari (?): Le Terme Diocleziane. Roma, Galleria Nazionale antica.

Pannini.[2] Una sua tela conservata nella Galleria di Venezia, rappresentante delle Navate a volta, rovinate, con donne bagnanti, lo mostra piuttosto un seguace di Angelo Maria Costa che del

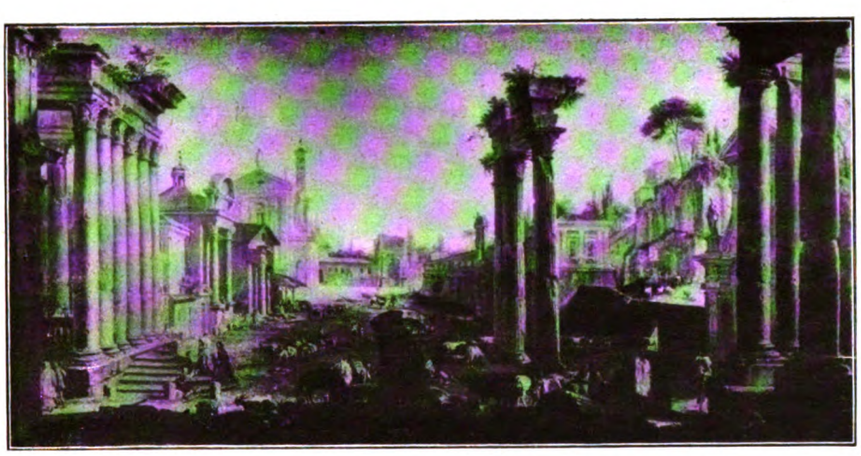


Fig. 29 — Gaspari (?): Rovine. Roma, Galleria Nazionale antica.

Pannini. Il colore generale è grigio verdastro pallido, la luce del fondo azzurro dorata e l'acqua verde scura.[3]

---

[1] V. LANZI, *ivi*, pag. 238; ALGAROTTI, *op. cit.*, p. 228 e segg.

[2] V. TIRABOSCHI, Biblioteca Modenese, e LANZI, III, pag. 373.

Ricorderemo qui di passaggio il nome di Vittorio Bigari, bolognese (1692-1776), pittore di vedute architettoniche (V. Galleria di Bologna), di cui però non ho rintracciato nessun quadro di rovine, e quello di Francesco Battaglioni di Modena (sec. XVIII), di cui nella Galleria di Venezia si conserva una Veduta d'interno architettonico barocco.

[3] Un soggetto simile è stato trattato anche dal Pannini. (V. Galleria Corsini).

Digitized by Google

* * *

La scuola veneta di rovine è una appendice della pittura di architetture e si svolge per conseguenza attorno ai nomi di Marco Ricci, Luca Carlevaris e Antonio Canal.

Di Marco Ricci (1670-1729) si sa che fu anche pittore di prospettive; ma a me non è riuscito di rintracciarne nessun esempio.

Parecchie sono invece le opere che ci attestano l'attività di Luca Carlevaris (1665-1731) in questa forma d'arte. Quadri suoi si conservano nella Galleria dei principi Corsini a Firenze e nel Museo Mauritz dell'Aja; abbiamo ritrovato anche qualche suo disegno agli Uffizi.[1] Le architetture sue sono molto allungate nelle colonne, geometricamente precise e fini di disegno. Le figurine sono trattate ora alla maniera del Locatelli, ora sul genere di Salvator Rosa. La colorazione si può riassumere in un miscuglio di giallo, azzurrognolo e verdolino con dei forti violacei lividi nelle ombre. Ha predilezione per forti contrasti di chiaroscuro, con larghe macchie di lume entro la tonalità generale scura. Fondandoci su queste sue singolarità gli attribuiamo due tele della collezione Sangiorgi a Roma (figg. 22 e 23). Sono le visioni più organiche e più fantastiche di questo periodo.

Antonio Canal (1697-1768) si educò alla scuola del padre, pittore prospettico, e a quella del Carlevaris. A Roma, dal 1719 al 1722, fu scolaro del Pannini. La sua arte si mantenne poi sempre nel genere delle architetture, e se per eccezione si dedicò alle vedute romane, si mostrò così legato alla riproduzione veristica, da sembrare quasi un seguace dei neerlandesi. La precisione delle sue architetture e la delicatezza delle sue tinte trasparenti può avere spinto altri contemporanei sulla nuova via, anche se non suoi scolari. Le due vedute che noi riproduciamo, della prima maniera dell'artista, confermano le nostre osservazioni (figg. 24 e 25).[2]

Alla scuola veneta appartiene Innocente Bellavita o Bellavite (1692?-1762), pittore scenografo e autore di parecchi quadri di rovine. Nel Castello di Sans-Souci, a Potsdam, se ne conservano alcuni, che sembrano un miscuglio del Codagora e dell'Altdorfer. Il colore generale è giallo verdastro chiaro.[3]

Nella stessa scuola fiorirono Antonio Visentini, i Gaspari e Giovanni Francesco Costa.

---

[1] Ecco il breve elenco:

Aia, Museo Mauritz (n. 307). Rovine. Un porticato in rovina; cupola con volta diroccata e vegetazione su rovine. Sul primo piano un sarcofago su base: nel fondo colonne ioniche, piramide di Caio Cestio, ecc.; macchiette popolari.

Aia, ivi (n. 308). Rovine. Colonnato in rovina con grande arcata dominante il quadro. A sinistra un vaso e per terra frammenti architettonici e acqua; macchiette alla Locatelli. Nel mezzo le rovine a colonnato semicircolare e la fontana abbeveratoio a destra. Sonò due motivi comuni all'arte del Pannini.

Firenze, Galleria Corsini (n. 442). Porticato e colonne diroccate con macchiette alla Locatelli. Firmato con L. C. in nesso.

Firenze, ivi (n. 444). Rovine con colonnato. Cielo azzurro cupo e luce giallastra livida.

Firenze, ivi (n. 445). Portico diroccato; macchiette alla Salvator Rosa. Grandiosa composizione scenografica.

Firenze, ivi (n. 447). Rovine con colonne doriche bugnate.

Tutti questi quadri presentano la fisonomia stilistica da noi accennata nel testo; fantasia pittorica unita a grande finezza di disegno architettonico.

I disegni della Galleria degli Uffizi portano i numeri 6429 e 6430. Il primo rappresanta dei Frammenti statuarii in un giardino; il secondo un Colonnato in rovina. Sono del formato di mezzo foglio, eseguiti a penna e seppia con forti scuri e larghe ombre.

È noto che il Carlevaris pubblicò una numerosa serie di vedute architettoniche (Venezia, 1703). V. THIEME, *Künstlerlexikon*.

[2] Riferiamo qui l'elenco dei quadri di rovine del Canaletto a noi noti:

Milano, Brera. Il Colosseo e la Basilica di Costantino. — Roma, Galleria Borghese. Due vedute di rovine romane. — Londra, Hampton Court. Il Colosseo, datato 1743. — Windsor. Grandi vedute romane del 1742. — Vienna, Galleria. Le rovine di Tebe.

Le vedute romane del Canaletto sono state incise dal Fletcher.

Per notizie e bibliografia v. THIEME, *Künstlerlexikon*.

[3] In uno di quei quadri si vede un sacello pagano in rovina e dietro tutt'attorno arcate di vari stili.

Digitized by Google

Di Antonio Visentini (1688-1782), a cui aggiungevano talvolta le figure il Tiepolo e lo Zuccherelli non si conosce che un solo quadro,[1] alla Galleria di Venezia (n. 448). In esso dimostra pallide reminiscenze del Pannini, confuse con lo stile locale dei pittori di architetture (fig. 26).

Sulla famiglia dei pittori Gaspari o Gasparri regna tale confusione da rendere quasi impossibile la determinazione della cronologia e della figura artistica di ciascuno d'essi.

Nella Pinacoteca di Venezia (n. 470) si conserva un quadro di architettura con la firma: « Petrus Gaspari fa.t M.D.CC.LXXV ». Rappresenta una scalea alla Bibbiena, con figure classiche d'una tonalità grigio verdastra con ombre grigie forti.[2]

Un altro quadro, della Galleria nazionale d'arte antica a Roma, rappresentante il Portico

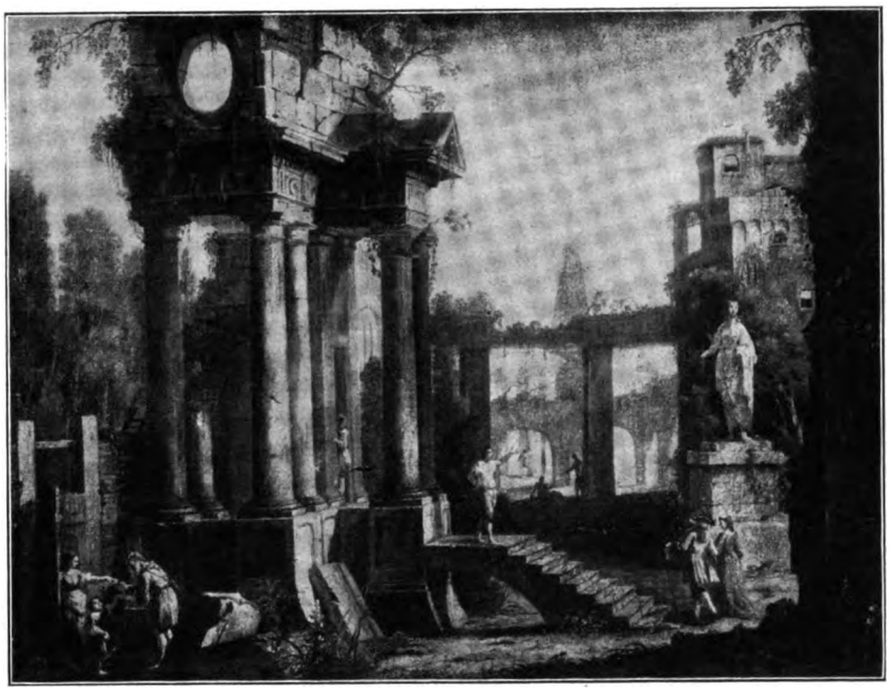


Fig. 30 — Ignoto veneziano: Rovine. Proprietà privata.

d'Ottavia, reca la firma: « F. Antonio Gaspari », e sotto « Gio. P. » (fig. 27).[3] Il dipinto è a tinte basse rossiccie e grigio marrone, un po' polverose. Presenta più il gusto del paesaggio veristico fiammingo, che l'aspetto della creazione fantastica italiana. Può considerarsi una debole e annerita derivazione del Canaletto. Altri due quadri della stessa Galleria, che

---

[1] Rappresenta una Rovina di arcata corinzia con un colonnato angolare. Sull'arco in rovina si vedono a rilievo le due Vittorie solite del Pannini. Il cielo è celeste chiaro; le architetture grigio marrone; le ombre grigie e il tono generale leggero e pallido alla Pannini. Nel primo piano le figure rappresentano studiosi di architettura, che prendono piani, rilievi e misure (fig. 26).

[2] Pietro (o Giovanni Pietro) Gaspari, veneto, pittore, architetto, incisore, operava nella seconda metà del settecento. Nel 1771 dedicò una serie di 14 rappresentazioni architettoniche (alcune di rovine romane) al principe di Baviera Carlo Teodoro. Le figure sono di J. Lante. (V. NAGLER, *Künstlerlexikon* e NAGLER, *Die Monogrammisten*, IV, pag. 289).

[3] Quali relazioni artistiche e famigliari corressero fra questi due Gaspari e Pietro non è facile precisare. Lo Zani afferma Giovanni Paolo nato nel 1714 e fratello di Pietro. Di Antonio non dice altro che operava nel 1703; dalla segnatura si potrebbe supporre fosse padre di Giovanni Paolo.

Digitized by Google

mostrano una concezione e una colorazione simile, noi li crediamo degli stessi autori o d'uno di loro (figg. 28 e 29).[1]

Non si sa ancora se Giovanni Francesco Costa, scolaro del Canaletto, fiorito verso la metà del secolo, che ha lasciato parecchie stampe di rovine, sia stato anche pittore di quei soggetti.[2]

È anche ignorato, per ora, se alla pittura di rovine abbiano dato qualche opera altri pittori di architettura di questa scuola, come Giuseppe Moretti[3] e Michele Marieschi.[4]

A uno di questi ignoti si può ascrivere la veduta di Ruderi classici misti con fabbriche medioevali,[5] che fu venduta pochi anni or sono a Berlino, in una pubblica asta, sotto il nome di Pannini (fig. 30).

Con questi ultimi seguaci della scuola veneta, noi abbiamo chiuso la serie dei nostri appunti sopra i cultori di quel genere, che, svolgendosi lentamente per il seicento e per il settecento, preparò e accompagnò la superba fioritura del Pannini, di Hubert Robert e del Piranesi.

LEANDRO OZZOLA.

---

[1] Il n. 121 è il riscontro del Portico d'Ottavia; il n. 114 raffigura le Terme Diocleziane con colonnati ed arcate accompagnate con macchiette e cavalli; il n. 121 invece la Veduta del Campo Vaccino con macchiette. In quello con le Terme Diocleziane si scorge la facciata di Santa Maria degli Angeli, per cui si può datare posteriore al 1749 (fig. 28 e 29).

[2] V. P. KRISTELLER, in THIEME, *Künstlerlexikon*.

[3] V. a Venezia, Galleria (n. 741), un suo quadro rappresentante un Interno architettonico in grigio marrone e ombre molto scure. Morì nel 1782.

[4] Il Marieschi fu celebre pittore prospettico, morto nel 1743. V. GINO FOGOLARI, « Michele Marieschi », in *Bollettino d'Arte* del Ministero della P. Istruzione, luglio 1909.

[5] La pittura è determinata di scuola veneziana dalla forma, peculiare a quella regione, del camino a imbuto, che sorge sul castello di destra. Anche le figurine della coppia settecentesca a destra ripetono i costumi dell'arte veneziana. La composizione sembra un'eco confusa del Canaletto e del Guardi.

Digitized by Google

DIPINTI INEDITI DI SIMONE MARTINI

NELLA BASILICA INFERIORE DI ASSISI

I GRANDI maestri del '300 furono artisti quanto mai coscienziosi; anche nei vasti cicli di affreschi, vediamo da loro trattati con eguale amore e finitezza le figure principali delle

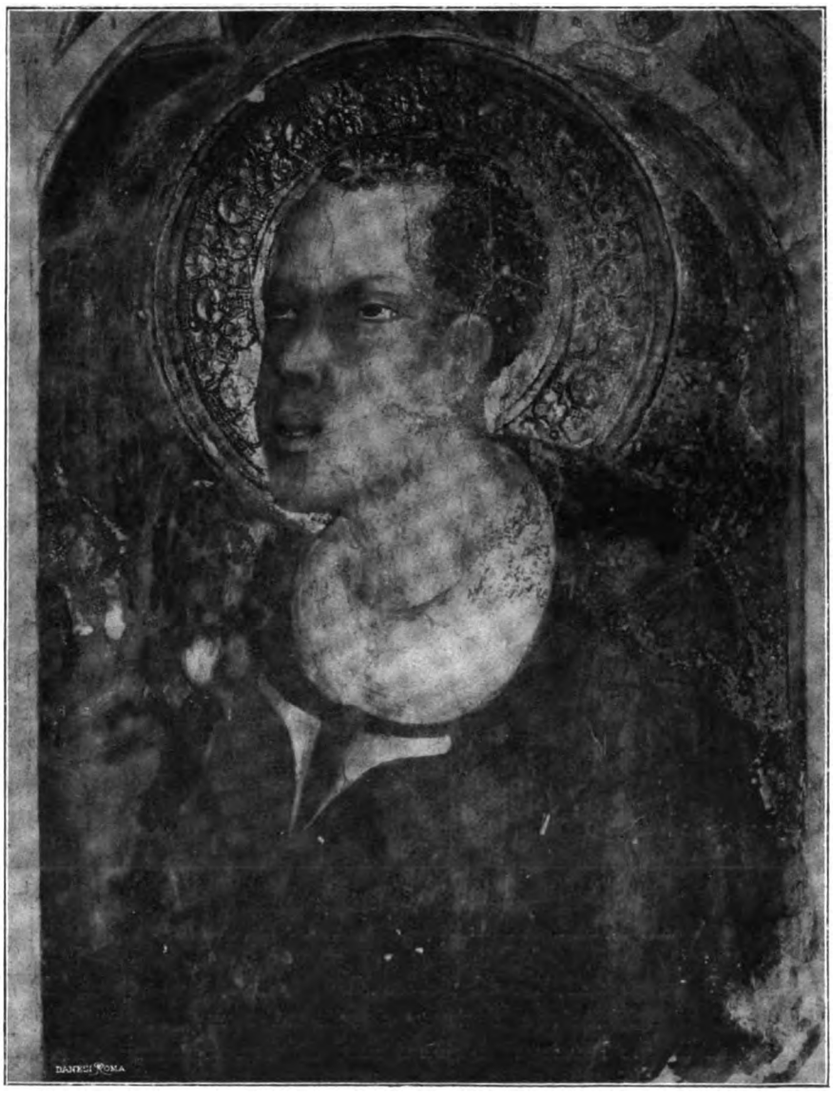


Fig. 1 — Simone Martini: Santo Cardinale
Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino.

storie, come i fogliami, le cornici ed i musaici delle fasce decorative dai loro aiuti e garzoni. I grandi dipinti murali dell'epoca furono spesso paragonati a immense miniature e non a torto:

Digitized by Google

quantunque le due tecniche differiscano tanto tra loro, richiedendo l'una franchezza e bravura, pazienza sovra tutto l'altra, la comune vivacità delle tinte, la trasparenza dei toni, la fluidità dell' impasto furono nel '300 caratteri comuni alle due arti, senza dire dei molti reciproci influssi tra esse e della pratica che di entrambe possedettero parecchi pittori. Nella Basilica Inferiore di Assisi molti preziosi particolari decorativi sfuggono spesso anche allo sguardo avido dello studioso; gli strombi delle finestre ne presentano tanti che visti dal basso di scorcio, lasciano



Fig. 2 — Simone Martini: Santo
Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino.

a pena intravedere una parte della loro bellezza. Ne diamo qui riprodotti alcuni della Cappella di san Martino, gli unici de' quali siamo riusciti ad avere fotografie, purtroppo assai deficienti. Nessun dubbio che i disegni di questi busti di santi appartengano a Simone Martini al quale si devono gli altri freschi della Cappella e i cartoni delle sue vivissime vetrate; nell'esecuzione è evidente in alcuni la mano di qualche aiuto, mentre quella del maestro appare manifesta in altri, che non esitiamo ad annoverare tra i capolavori di Simone.

Ogni fenestrone ha lo sguancio decorato da sei mezze figure entro nicchie cuspidate, con l'arco trilobato, egregiamente messo in prospettiva; il pittore aveva segnato in ogni base il

Digitized by Google

nome del personaggio, ora cancellato o illeggibile, come pure è caduto l'oltremare sul quale campeggiavano le lettere d'oro, lasciando scoperto il rossiccio della preparazione. Cominciando a sinistra, vien primo un santo cardinale (fig. 1) col manto purpureo foderato di pelliccia, dai corti capelli crespi e dai lineamenti di moro, modellato con forza quale soltanto Simone poteva dargli;[1] sopra lui, due sante assai belle e di mano pur del maestro, al quale non spetta certamente l'esecuzione del santo giovane e imberbe (fig. 2) che ripete un tipo più volte trattato da Simone, ma qui reso con poca castigatezza di segno e con grande durezza di contorni da quell'aiuto del Martini, già notato da Adolfo Venturi negli altri affreschi della Cappella[2] e riconoscibile sopra tutto per l'esagerata lunghezza dei volti; è lo stesso artefice al quale si



Fig. 3 — Simone Martini: San Martino
Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino.

devono i cartoni della vetrata nella Cappella di san Ludovico. Della stessa mano è la figura sovrastante dell'altro santo che tiene in una mano il libro e la penna, appoggiando l'altra al mento in atto di riflettere. La santa che viene ultima, è così rovinata da non permettere giudizi. Nello sguancio centrale vedesi san Martino (fig. 3) indubbiamente di Simone, testa piena di vita nello sguardo e di sentimento; seguono un santo vescovo ed un Pontefice, anch'essi di mano del maestro, al quale forse spettano anche il giovane vescovo (fig. 4) che tiene con una mano la palma del martirio e con l'altra si appoggia al pastorale e i due altri santi, in abito episcopale pur essi, che completano la serie centrale, Lo strombo della vetrata destra è occupato da sei figure di monaci, di cui le più belle possiamo qui fortunatamente presentare ai lettori. Sant'Antonio abate (fig. 5) nobile e severa testa di vecchio dalla barba lunghis-

[1] È forse San Girolamo, come può dedursi dalla grande somiglianza della testa con quella del santo Dottore della vetrata destra.

[2] A. VENTURI, *La Pittura Italiana nel '300*, pagina 604.

Digitized by Google

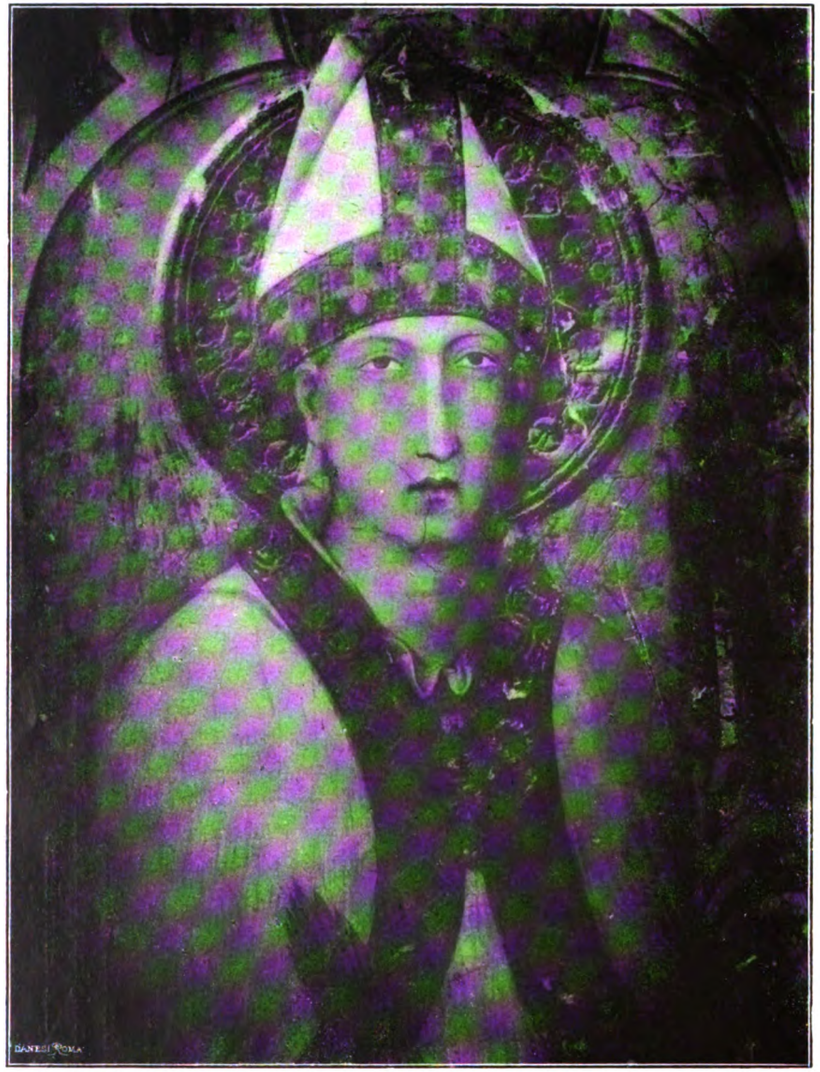


Fig. 4 — Simone Martini: Santo Vescovo
Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino.

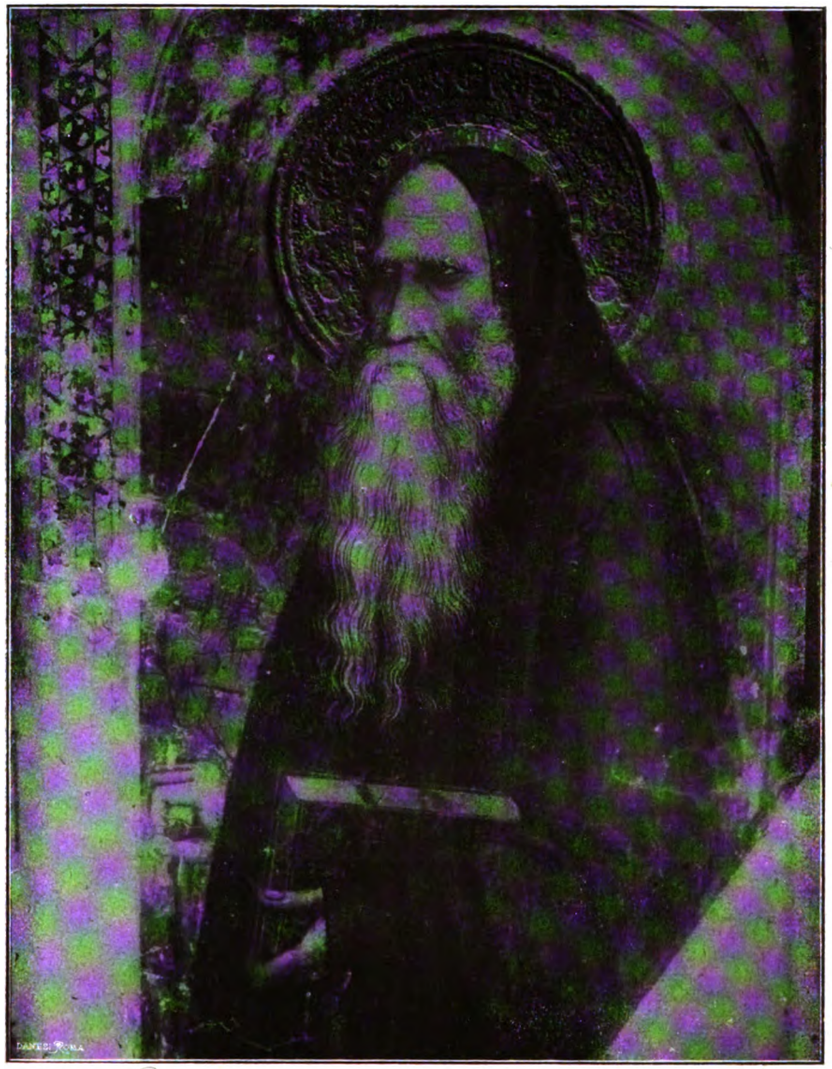


Fig. 5 — Simone Martini: Sant'Antonio abate
Assisi. Basilica Inferiore, Cappella di San Martino.

Digitized by Google

sima, morbida e pettinata, dalle sopracciglia folte e dall'occhio profondo ed austero, è certamente una delle più suggestive creazioni del Martini, il cui fascino fu dovuto sentire vivissimo nell' Umbria, dove essa divenne il modello dei pittori del '300 e del secolo seguente. Basta pensare al sant'Antonio di Santa Maria Nuova e a quello di Santa Maria dei Laici in Gubbio, attribuiti a Guido Palmerucci, che sono una vera copia della nostra; Ottaviano Nelli e più tardi Matteo da Gualdo, in Gubbio, a Foligno, in Assisi ed altrove,[1] l'hanno ripetuta con poche varianti, che non aggiungono nulla di certo alla bellezza dell'originale. Inferiore riesce al confronto il san Paolo Eremita (fig. 6), quantunque anch'esso si debba alla mano del grande pittore senese, il quale, se non seppe infondervi così intenso sentimento, volle per altro darvi prova della sua valentia tecnica trattando la bianca barba del santo in maniera tanto rara per il suo tempo che, se non ci fossimo da vicino assicurati essere l'affresco immune da qualsiasi ritocco, avremmo creduto ad un rifacimento posteriore di almeno due secoli.

Di fronte a tanto studio dei particolari nelle parti di una grande decorazione meno esposte allo sguardo del pubblico, dobbiamo riconoscere con quanto amore esercitassero l'arte loro quei vecchi maestri; negli statuti de' pittori di Siena, di Firenze e di Perugia troviamo ripetutamente l'obbligo fatto agli artefici di curare la buona esecuzione dei lavori e di non tradire l'interesse e la fiducia dei committenti.[2] Essi però, sopra ogni considerazione di lucro, dovevano porre la loro reputazione ed il buon nome dell'arte; lavorando, pensarono ai posteri forse più che ai committenti, pei quali impegnavano la loro parola di pittori ***buoni e leali***.

GIUSTINO CRISTOFANI.

[1] Il Nelli nella Madonna del Belvedere e in sant'Agostino di Gubbio, nella Cappella Trinci di Foligno, nella Pinacoteca di Assisi; un suo scolaro nell'affresco della Basilica Inferiore sopra l'acquasantario, già attribuito al Nelli stesso. Matteo da Gualdo nell'Oratorio dei Pellegrini in Assisi ed altrove.

[2] V. LUIGI MANZONI, *Statuti e Matricole dei Pittori di Firenze, Perugia e Siena*. (Roma, Loescher. 1903).



Fig. 6 — Simone Martini: San Paolo Eremita
Assisi, Basilica Inferiore, Cappella di San Martino.

Digitized by Google

ANCÓRA DELLA PITTURA E DELLA MINIATURA IN LOMBARDIA

NEI SECOLI XIV E XV

NON desideravo di ritornare sopra un argomento al quale ho dedicato più anni di ricerche, ma due recenti pubblicazioni che contradicono o tendono a modificare una parte dei risultati dei miei studi,[1] m'inducono a chiarire meglio quanto ho già esposto altrove. I contrasti d'opinione riguardano specialmente[2] lo svolgimento della pittura e della miniatura

[1] BETTY KURTH, *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient* (*Jahrbuch des Kunsthist. Inst. d. k. k. Zentr.-Komm. f. Denkm.*, 1911); ID., recensione al mio volume (*La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912), in *Kunstgesch. Anzeigen*. Suppongo che la pubblicazione del primo dei lavori di B. K., i cui estratti credo fossero diffusi verso la metà del 1912, sia stata contemporanea alla stampa del suddetto mio volume, ch'era già in commercio nel dicembre del 1911, malgrado la sua data editoriale posticipata.

[2] Ma anche in parecchi altri punti contradice B. K. le mie conclusioni; e di quelli debbo far cenno, non senza prima informare il lettore del mio dubbio che moltissimi degli affreschi e delle miniature da me pubblicati non siano noti direttamente a B. K. — 1° Il raffronto, desiderato da B. K., tra gli affreschi di Angera e quelli del castello di Avio era inutile e perciò fu tralasciato: negli affreschi di Angera è ancora infatti prevalente quella influenza bizantina che negli affreschi di Avio, a me ben noti, non appare. — 2° Gli affreschi delle Ss. Liberata e Faustina nel Broletto di Como è assai improbabile, secondo B. K., che siano anteriori alla metà del Trecento. Ora, chi li compari a quelli di Balerna, della metà del sec. XIV, può vedere quanto siano più primitivi quelli, i quali hanno rapporti con la pittura dell'Italia centrale ma nelle sue forme più arcaiche, della fine del secolo XIII (cfr.: *La Pittura*, op. cit., 581; e vedi specialmente le forme e le prospettive degli sfondi architettonici, le figure degli angioli volanti). — 3° Gli affreschi della tomba di A. Fissiraga nel San Francesco di Lodi sembrano a B. K. di due mani diverse, come io ho già affermato. Ma, curiosamente, il mio contradittore afferma che l'affresco superiore (*La Pittura*, tav. VIII) non appartenga, come io credo, al secondo quarto del Trecento: sembra a lui indicare la seconda metà del Trecento la rappresentazione dello spazio assai sviluppata, mentre egli dimentica quale fosse quella rappresentazione già nella prima metà del Trecento nella pittura dell'Italia centrale, nella miniatura dell'Italia superiore, in affreschi del Battistero di Parma (cfr.: *La Pittura*, pag. 201 nota), nei dipinti del presbiterio di Viboldone. È poi a riflettere che l'affresco superiore della tomba di A. Fissiraga rappresenta il defunto stesso, ed è accompagnato dalla iscrizione dipinta contenente il suo elogio funebre. — 4° A chi abbia studiato direttamente gli affreschi di Lodi apparirà singolare l'opinione di B. K. che quello rappresentante San Clemente e una santa (cfr. riproduzione *parziale* nella fig. 132 del mio volume) possa essere anteriore al principio del secolo XIV. — 5° Le osservazioni di B. K. intorno all'influsso della pittura veronese del Trecento negli affreschi di Lombardia partono dal concetto che il mio contradittore ha intorno a tutta la pittura e miniatura lombarda della fine del Trecento: vedi perciò quanto ho esposto e riaffermo in seguito. — 6° Della pittura lombarda della prima metà del Quattrocento sembra a B. K. ch'io non abbia posto in sufficiente luce le relazioni con l'arte oltramontana. A tale argomento ho dedicato invece larga trattazione (cfr.: *La Pittura*, pag. 453 e seg.) seguendo un

Digitized by Google

in Lombardia (e con tal nome voglio indicare soltanto il nucleo della regione vastissima a cui esso si riferiva nel Medioevo) negli ultimi decenni del Trecento. Durante quel periodo Milano e le regioni circostanti parvero finora esser state prive d'ogni propria individualità in quelle arti, quasi perdendosi nella gran luce della vicina Verona; lunghe ricerche mi hanno invece condotto a ritrovare molte pitture e miniature di quel tempo, propriamente lombarde. Sulle quali, malgrado l'ampia documentazione di opere dianzi ignorate, altri dissente da me come qui intendo di riferire, limitandomi soltanto ai capi principali della controversia.

Codicetto di disegni della Biblioteca civica di Bergamo. — La maggior parte dei suoi fogli fu attribuita da me a Giovannino de' Grassi. Secondo B. Kurth è un « libro di modelli » formato di copie di varia epoca:[1] il nome di G. de' Grassi inscritto in uno dei fogli potrebbe indicare che i disegni di quel foglio sono copie da lavori di G. de' Grassi.

Codesta interpretazione di quella scritta mi sembra alquanto arbitraria.[2] I confronti da me istituiti col codice Trivulziano 2262 miniato da Giovannino e da Salomone de' Grassi, e quelli con i mss. che ricordo in seguito, confermano la mia attribuzione. I disegni di animali contenuti in altri fogli, e attribuiti da B. K. a scuola pisanelliana del secolo XV, hanno invece riscontro già in miniature della fine del secolo XIV.[3] — Cfr. anche la figura di una delle donzelle, nel codice di Bergamo, con quella della Samaritana nel noto rilievo di G. de' Grassi, per il disegno delle maniche a pieghe parallele.

Codice 459 della Biblioteca Casanatense. — Da me attribuito a diversi artisti, dipendenti in vario grado da G. de' Grassi, o a lui affini.[4]

Anche B. K. ammette la provenienza lombarda del codice, ma per osservare che G. Galeazzo Visconti chiamò alla sua corte dei miniatori stranieri. Le relazioni stilistiche del codice con G. de' Grassi sono materialmente dimostrate dall'uso delle ornamentazioni architettoniche nelle iniziali (caratteristica del codice Trivulziano 2262 e degli altri mss. che ho raggruppato intorno ad esso);[5] dai disegni di animali, del tutto simili nella forma e nello spirito a quelli del codice di Bergamo. Nel quale si ritrova la figura di uno struzzo identica ad altra del codice Casanatense,[6] ma disegnata con tale freschezza e maestria da rendere bene evidente

---

criterio spassionato e, a mio parere, fuori d'ogni preconcetto. In quelle pagine ho anche trattato dei rapporti con la pittura veronese, nell'affermare la cui egemonia B. K. segue le opinioni tradizionali.

[1] La grande sicurezza di B. K. nel distinguere le supposte copie dai disegni originali è tanta che toglie di entrare in discussioni. Il lettore che possa vedere direttamente i disegni di Bergamo (e ricordo soprattutto quelli riprodotti nella mia tav. XVI) potrà giudicare se la loro straordinaria spontaneità e sicurezza dia indizio di artista che copia. Giova anche ricordare che la figura dell'« uomo selvatico » (cfr.: *La Pittura*, fig. 228) fu adoperata anche nell'ufiziolo di G. Galeazzo Visconti, appartenente al duca Visconti di Modrone. Non ho potuto ancora vedere quanto B. K. ha scritto altrove sull'alfabeto miniato contenuto nel medesimo codice.

[2] La scritta appartiene alla fine del secolo XIV (sarebbe tuttavia presuntuoso affermare che non possa essere anche del principio del secolo XV); e il posto del tutto secondario, che occupa nel codice, attribuisce ad essa maggior valore, escludendo che sia dovuta a qualche possessore del codice che abbia voluto fregiare i disegni del nome di Giovannino de' Grassi: un nome che dovette ben presto cadere nell'ombra, per il rapido svolgersi dell'arte nei primi anni che seguirono la morte dell'artista! — S'intende che, eliminato un dato di fatto così importante com'è quella scritta, B. K. procede poi più liberamente nelle altre affermazioni.

[3] Cfr. specialmente le miniature del ms. lat. 757 della Biblioteca Nazionale di Parigi (*La Pittura*, fig. 221), quelle di Pietro da Pavia, e soprattutto quelle del citato ufiziolo di G. Galeazzo (*ibid.*, figure 239, 242).

[4] Cfr.: *La Pittura*, 337 e seg. Ma B. K. ha l'aria d'insegnarci anche che il ms. fu miniato da diversi artisti.

[5] Fino ad ora, nelle mie ricerche sulla miniatura, ho trovato tal modo di decorare le iniziali con forme architettoniche soltanto nei mss. lombardi della fine del Trecento e in quelli della prima metà del Quattrocento che derivano, in Lombardia, dallo stile ornamentale ideato, a mio parere, da G. de' Grassi.

[6] Ma anche questo fatto è adattato da B. K. alla propria tesi, affermando che lo squisito disegno di Bergamo è copia della miniatura casanatense sebbene questa sia in ogni aspetto, nella forma e nell'acume di osservazione, inferiore a quello.

Digitized by Google

ch'essa è originale mentre quella del cod. 459 non è che una copia dovuta a qualche prossimo seguace di G. de' Grassi.

Il codice Casanatense contiene alcune miniature i cui rapporti con quelle del « Tacuinum sanitatis » ho rilevato io stesso, in modo del tutto indipendente da B. K.

I codici del « Tacuinum sanitatis ». — J. von Schlosser attribuì il « Tacuinum » di Vienna ad artisti veronesi:[1] B. K. segue la stessa opinione, che forma il nucleo centrale delle sue attribuzioni.

Ho invece attribuito il « Tacuinum » ad un gruppo di miniatori lombardi, ai quali appartenne anche G. de' Grassi, per i seguenti argomenti, ch'io accenno soltanto.

1° Relazioni suddette col codice Casanatense 459, di provenienza lombarda e connesso, come abbiam detto, coi disegni di Bergamo.

2° Strette relazioni stilistiche con le miniature del ms. lat. 757 della Biblioteca Nazionale di Parigi, le quali sono opera di artista certamente lombardo, derivante da Giovanni di Benedetto da Como.[2]

3° Riscontri stilistici tra una parte del « Tacuinum » di Vienna (cc. 85-95) e gli affreschi di Franco e di Filippolo de Veris: riscontri (e non dico: identità) oppugnati da B. K. senza avvertire ch'essi sono ristretti alla parte suddetta del « Tacuinum ».[3]

4° Relazioni stilistiche con i disegni di Bergamo, tra i quali ve ne sono alcuni che si connettono con il ciclo delle illustrazioni proprie al « Tacuinum ».

Non contrastano alla mia opinione i due frammenti di affresco conservati nel Museo di Verona ed illustranti anch'essi il « Tacuinum », poiché (anche per il costume delle figure) appartengono ad una redazione figurata anteriore a quella lombarda, ch'è della fine del Trecento.[4] È poi a notare che molte parole del testo richiamano assai più le forme propriamente lombarde che non quelle veneto-veronesi![5] Infine, l'umile realismo degli illustratori del « Tacuinum » è ben lontano dall'alta arte severa e drammatica di Altichiero.

Illustrazioni di romanzi cavallereschi. — B. K. afferma ch'esse « fanno l'impressione di essere copiate da esemplari francesi ». Per quanto le mie ricerche si sono estese, tale impressione è del tutto infondata.[6] Le miniature del ms. lat. 343 (Lancelot) della Bibl. Naz. di Parigi appartengono in parte al miniatore lombardo del ms. lat. 757 della stessa biblioteca, non soltanto nella loro forma esterna, ma nel loro concetto; e confermano l'originalità della miniatura lombarda della fine del Trecento.[7]

---

[1] J. v. Schlosser fu portato a tale attribuzione anche dall'aver creduto veronese uno stemma, ch'è invece d'incerta assegnazione, e un vessillo bianco con croce rossa, che non è di Verona ma di Genova.

[2] Questo ms., come quasi tutti gli altri importantissimi, che valgono a individuare lo stile dei miniatori lombardi, non sono noti a B. K. (cfr.: *Ein Freskenzyklus*, op. cit.).

[3] Ho dichiarato ampiamente in che consistano tali riscontri, ponendo anche in luce quanto si differenzi lo stile dei de Veris da quello di Giovannino de' Grassi e degli altri miniatori, per maggior prevalenza di convenzionalismi gotici, ben propri all'arte nordica, e ancora estranei al libero e spontaneo naturalismo dell'arte italiana della fine del Trecento, che impronta la massima parte delle miniature dei mss. del « Tacuinum ».

[4] Anche questo ho detto diffusamente nel mio volume.

[5] Ma sono riluttante a valermi di tale argomento, che pure ha già convinto altri studiosi dell'origine piuttosto lombarda che veronese del « Tacuinum ».

[6] È pur fuor di luogo l'osservazione di B. K. che i calligrafi del « Lancelot » e del « Guiron » copiarono il testo da mss. francesi, e che perciò è probabile che anche le illustrazioni siano state esemplate su un modello francese. Tale affermazione non tien conto dei fatti letterari e artistici da me esposti (*La Pittura*, 383 e seg.) per chiarire la larga diffusione dei romanzi cavallereschi francesi già nel sec. XIII in Italia (ove il loro testo ebbe redazioni *franco-italiane*) e l'assidua opera degli illustratori di quei romanzi nell'Italia superiore, talvolta sotto influenze francesi (*ibid.*, pag. 385), ma più continuatamente con forme proprie. Le quali sulla fine del Trecento ebbero in quei due manoscritti la loro più alta esplicazione, assai diversa da quella che aveva oltr'alpe l'illustrazione dei mss. cavallereschi, indipendentemente dalle miniature lombarde. Saremmo lieti di conoscere da B. K. quali confronti convalidino le sue impressioni.

[7] B. K., che accenna alle somiglianze stilistiche da

Digitized by Google

L'« ouvraige de Lombardie ». — Non attribuisco alla miniatura lombarda quell'azione prevalente sull'arte francese della fine del Trecento che B. K. afferma;[1] nè ignoro l'antica accezione, latissima, del termine: « Lombardia »! Che il trasmutarsi della pittura e della miniatura franco-fiamminga nel corso del Trecento dalle forme schematiche gotiche a quelle realistiche (ma sempre convenzionali, in molti tratti) sia dovuto in parte all'influsso della pittura italiana, e specialmente senese, è un fatto comunemente ammesso.[2] La Lombardia, ch'ebbe continue relazioni con oltr'alpe, concorse a tale influsso, e mentre i suoi miniatori ricevevano dalla Francia quelle forme ornamentali (sfondi quadrettati, fogliami ispidi, ecc.) che attenuarono molte volte il loro naturalismo poterono con le loro opere contribuire allo sviluppo delle forme naturalistiche nella miniatura francese tra il sec. XIV e il XV.[3]

Le miniature del « Tacuinum sanitatis » preannunciano il realismo, tanto più vasto e profondo, degli artisti delle *Heures* di Chantilly, nelle loro raffigurazioni della vita campestre e della caccia; tra le quali ve n'è una che preludia alla composizione della « curée » del celebre ms. del Duca di Berry. Anzi, il disegno del codice di Giovannino de' Grassi che corrisponde tanto alla suddetta « curée »,[4] fa supporre che tale composizione si ritrovasse appunto tra le miniature del « Tacuinum sanitatis » e fosse poi adoperata dai miniatori franco-fiamminghi che nelle *Très riches Heures* non si fecero scrupolo di valersi di modelli italiani in alcune di quelle composizioni che altri, ignaro del plagio, potrebbe affermare essere improntate della originalità più schietta.[5]

---

me indicate tra le miniature del « Tacuinum » e un affresco di Sant'Anastasia di Verona, non osserva di notare che ho confortato la mia ricostruzione di una scuola di miniatori lombardi mediante molti raffronti con numerosissimi affreschi di Lombardia, fin qui quasi ignorati (a Locarno, a Milano, a Lodi, a Cremona, ecc.).

[1] Non ho mai sostenuto nè accennato, come B. K. crede poter inferire dai miei studi: « dass der um die Wende des XIV und XV Jahrhunderts in ganz Westeuropa nachweisbare Stil, der neue Lösungen durch unmittelbane Naturnachahmung sucht, in der Lombardei enstanden ist »; ho bensì cercato di attribuire la sua parte in quel momento artistico ad una regione che in molti altri periodi dell'arte — dalla scultura romanica, a Giovanni da Milano, a Caravaggio — ha segnato un'impronta così profonda nella storia del Realismo.

[2] Cfr. specialmente: M. DVÒRÀK in *Jahbuch d. Kunsthist. Samml.*, XXIV, 265 e segg.; e, per la fine del secolo XIV e per gli inizi del secolo XV: P. DURRIEU in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, III, 142.

[3] Ai fatti da me ricordati intorno alle relazioni artistiche tra la Lombardia e la Francia sulla fine del Trecento e nei primordi del Quattrocento sono da aggiungere quelli ritrovati da P. Durrieu (*Michelino da Besozzo* in *Mém. de l'Ac. des Inscr. et B. Lettres*, XXXVIII, II).

[4] Qui è opportuno riportare quanto B. K. osserva intorno alla « curée » delle *Heures* di Chantilly: la composizione di detta « curée » per la unità del gruppo degli animali e dei cacciatori è giudicata da B. K. « überraschend vorgeschritten » perfino in rispetto del secondo decennio del sec. XV: il disegno di Bergamo (che deriva da un originale in cui dovevano essere espressi anche i cacciatori) non può adunque essere anteriore a quel tempo. — Ora, se B. K. non avesse obbedito a preconcetti, avrebbe potuto trovare a pag. 424 del mio volume una miniatura con un'altra « curée », composta in modo affine, e appartenente al « Tacuinum », ch'è dello scorcio del Trecento! — Giustamente nota F. de Mély (*Revue critique*, 1913, 145) che una miniatura del ms. lat. 757 della Bibl. Nazionale di Parigi (indubbiamente degli ultimi decenni del secolo XIV, e di miniatore lombardo) ha stretti rapporti con la « curée » del libretto di Bergamo, e con quella delle *Très riches Heures*.

[5] Il Durrieu (loc. cit.) ha acutamente rilevato le relazioni tra la miniatura delle *Heures* di Chantilly rappresentante l'Incoronazione della Vergine e quella di Michelino da Besozzo nell'*Elogio funebre di G. Galeazzo Visconti*, concludendo tuttavia che la composizione di Michelino, cronologicamente anteriore a quella delle *Heures*, dipenda dall'iconografia francese (conclusione per ora non sufficientemente provata). Nella stessa miniatura delle *Heures* è notevole la schiera degli angioli digradante in alto: composizione che ha qualche affinità con quella d'una miniatura del ms. lat. 757 della Bibl. Nazionale di Parigi (*La Pittura*, pag. 292) e cogli affreschi di Mocchirolo (*ibid.*, pag. 253). — Siano anche ricordate le recenti ricerche di F. de Mély, valido assertore delle influenze italiane nelle miniature delle *Très riches Heures*.

Digitized by Google

Non voglio tediare il lettore proseguendo l'esame di altre opinioni contrastanti ai risultati del mio lavoro: i quali, fondati sopra un materiale assai più vasto di quello fin qui usato da altri, potranno certamente modificarsi col progredire degli studi, ma per ora io penso possano apparir ragionevoli a chi voglia seguire, senza preconcetti, in ogni lor parte le mie ricerche.[1]

P. TOESCA.

---

[1] Non posso terminare senza ricordare l'affermazione di B. K. (*Ein Freskenzyklus*, pag. 88) che, sia nella plastica, sia nella pittura, lo svolgimento dell'arte verso il Naturalismo si compiè nel secolo XIV prima in Francia che nel resto di Europa. Noi ameremmo conoscere esattamente di qual genere di naturalismo si tratti; e se Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Giovanni da Milano, Tommaso da Modena, Altichieri, ecc., non abbiano avuto un naturalismo assai più esteso, e libero d'ogni convenzionalità di forma, che i miniatori francesi della fine del sec. XIV. Ma B. K. afferma anche che tutta l'arte veronese era predisposta alle influenze francesi, dimostrando la dipendenza delle miniature del « Tacuinum » dall'arte francese mediante degli argomenti che il lettore vorrà conoscere direttamente (cfr. *Ein Freskenzyklus*).

Digitized by Google

DI ALCUNE OPERE D'ARTE DELLA COLLEZIONE MESSINGER[1]

DELLA collezione di Otto E. Messinger altra volta si è parlato ne *L'Arte*, perchè a differenza di quasi tutti i moderni raccoglitori, egli ha portato la sua attenzione sopra le opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX; riuscendo a trovare qualche pezzo non solamente piacevole per un amatore, ma anche di notevole importanza per la storia dell'arte. Nel volume XI (1908) de *L'Arte*, per esempio, il D'Achiardi pubblicò l'abbozzo ch'egli definì per primo l'autoritratto del Bernini, e che ora, per la munificenza dell'italofilo possessore, si è unito nella Galleria Borghese alle maggiori creazioni berniniane. Lo stesso D'Achiardi ha redatto un ricco catalogo della collezione, il quale è stampato, ma non messo in circolazione.

Di alcune opere della collezione mi piace dar notizia tuttavia ai lettori de *L'Arte*, o per l'importanza ottenuta fra quelle esposte nel 1911 alla Mostra del Ritratto, o perchè le nuove ricerche sui Secentisti ne siano agevolate.

Alla Mostra del Ritratto, il Messinger aveva esposto, oltre un ritratto di valore storico, del re Carlo Alberto con la regina Maria Teresa e con i figliuoli, opera di Ferdinando Cavallari; oltre l'autoritratto, il principe e la principessa Ruspoli di Gaspare Landi, oltre il suddetto autoritratto del Bernini, un ritratto dell'Empoli e due del Baciccio che ci sembran degni di speciale illustrazione.

Jacopo Chimenti, detto l'Empoli, ha rappresentato, in piedi, presso un tavolo su cui è posato l'elmo, con la mano sinistra sull'elsa, Concino Concini, l'avventuriero favorito di Maria de' Medici e trucidato a Parigi nel 1617.

L'avventuriero, che senza aver mai adoperato la sciabola, per mezzo d'intrighi di corte, riuscì a farsi nominare maresciallo di Francia, aveva chiesto al pittore un ritratto ufficiale che gli servisse come pubblico documento della sua qualità di generale; e il pittore della corte medicea contentò l'ambizioso, atteggiandolo a gran dignitario, tronfio di corpo e astuto di sguardo, con una fantasia precorritrice della concezione del ritratto Dal Borro.

Nella carta che il Concini mostra, è scritto: « Alla Maestà Christianissima della Regina di Francia Maria de' Medici, 1600 »: era dunque questo il ritratto dedicato alla sua patrona. E nel fondo del quadro si legge: ANNO ÆTATIS SUÆ XXXXI.

Veramente, Concino Concini aveva nel 1600 trentun anno; ma i capelli brizzolati e tutto l'aspetto della figura confermano invece l'età di quarantun anno; nè d'altronde si può dubitare che si tratti del Concini, per il confronto dell'incisione pubblicata nella *Serie degli uomini illustri toscani*, Firenze, Allegrini, 1766; così che fra le ipotesi emesse dal D'Achiardi per concordare i due fatti, preferisco quella, secondo cui abbia voluto il Concini celebrare con la data 1600, l'anno in cui Maria de' Medici divenne regina di Francia.

[1] A proposito della pubblicazione del catalogo illustrato: P. D'ACHIARDI, *La collection Messinger*, Roma, Unione Editrice.

Digitized by Google

Il ritratto dunque fu eseguito dall'Empoli nel 1610, quando il pittore aveva raggiunto la piena maturità, e aveva trovato pienamente sè stesso, distaccandosi, ben più di quanto abbian detto sin qui i suoi biografi, sia dal suo maestro, il manierista Maso da San Friano, sia dal modello



Fig. 1 — Jacopo da Empoli: Ritratto di Concino Concini
Monaco, Collezione Messinger.

di molte sue copie, Andrea del Sarto. Ed è anzi questo ritratto di Concino Concini, quello che meglio di qualunque altro indica il punto d'arrivo dell'Empoli nella determinazione della realtà. Pochi sono i ritratti che si conservano di lui, e probabilmente non ne eseguì molti.

Digitized by Google

Il Baldinucci [1] ricorda di lui solanto il ritratto d'un giovanetto fiorentino, ripetuto dal pittore tre volte; l'autoritratto esiste agli Uffizi, e un ritratto del Gambetti (firmato e datato 1594), pure agli Uffizi. [2] Appunto, in questi ultimi, l'Empoli non si allontana da forme manieristiche, esatte sì, ma che non tradiscono nessuna forte impressione ricevuta dalla realtà; sono semplici studî dal vero, come il pittore usava per i committenti attorno ai santi delle sue pale d'altare, per esempio nella pala di Sant'Ivo, pure agli Uffizi. Il manierismo prodotto in lui dalla lunga imitazione da Andrea del Sarto, si attenuò, quando egli ebbe passati i quarant'anni, a causa dell'ambiente mutato, a causa delle nuove correnti che riformavan la pittura fiorentina. E allora l'Empoli, davanti a un personaggio d'importanza, compreso della dignità del cómpito, sentì il valore decorativo della sontuosamente ornata figura e del suo elmo fantastico, e l'uno e l'altra



Fig. 2 — Jacopo da Empoli: La Cena in Emmaus. Pisa, Collezione Schiff.

compose nello spazio a ricordare una potenza ottenuta con la fortuna. Di più, negli occhi precisò quella fermezza di volontà e quella penetrazione d'intelligenza che eran le soli doti del potente.

Il volto del Concini dovette rimanere impresso nella fantasia dell'Empoli. Se non erro, egli lo ricordò nel quadro rappresentante la Cena in Emmaus, che si trova nella collezione del prof. Roberto Schiff, a Pisa, una delle migliori opere del pittore, dov'egli si lancia nelle nuove vie aperte dal Caravaggio, non senza aver presente il quadro del medesimo soggetto che del Caravaggio ora si trova nella National Gallery. Il quadro della collezione Schiff ci spiega anzi la duttilità dell'ingegno dell'ormai vecchio pittore, che trasforma i modelli del nuovo realismo con inalterata compostezza toscana, senza perdere la propria individualità; ecco il perchè dei pregi del ritratto del Concini, del suo realismo, del suo valor decorativo.

---

[1] *Notizie*, ecc., 1681, pagg. 177-184.

[2] Il Busse in *Allgemeines Lexicon d. bild. Künstler*, vol, VI, 1912, oltre un ritratto nella Galleria Feroni ch'io non conosco, indica come opera del Chimenti il ritratto dell'Acciajuoli nell'Accademia di Firenze (n. 260): è questo per stile simile al ritratto Concini.

Digitized by Google

La figura della Cena in Emmaus dove mi sembra di vedere la fisonomia del Concini è, come ognuno intende, quella del discepolo a sinistra: si osservi la grossa mascella, il mento grasso, il naso puntuto e molto infossato nell'orbita. Naturalmente, nella figura di maniera, anche per darle giovinezza, l'Empoli ha tolto l'ispida barba, e ha reso più sommarî i parti-



Fig. 3 — Il Baciccio: Ritratto di Alessandro VII. Monaco, Collezione Messinger.

colari. Anche quando prendeva dalla nuova corrente la composizione, gli atteggiamenti, l'illuminazione, il pittore toscano non abbandonava i suoi tipi, l'esperienza della sua vita.

* * *

Di maggiore interesse artistico e storico sono i due ritratti di Gian Battista Gaulli detto il Baciccio. Rappresentano, l'uno il papa Alessandro VII, l'altro suo fratello Mario Chigi; ed hanno avuto nella carriera artistica del pittore un'importanza fondamentale.

Digitized by Google

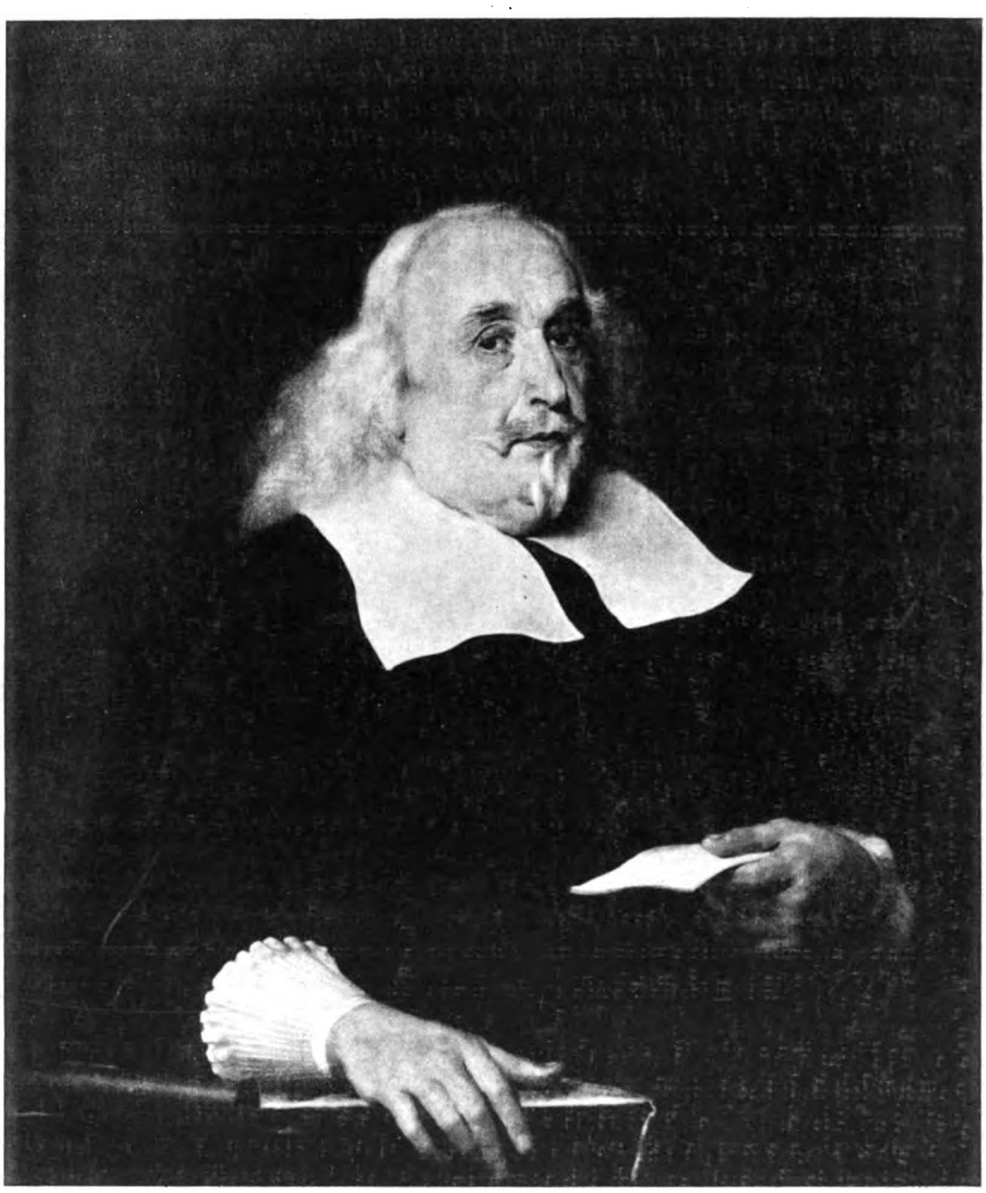


Fig. 4 – Il Baciccio: Ritratto di Mario Chigi. Monaco, Collezione Messinger.

Digitized by Google

Digitized by Google



Fig. 5 — Giusto Sustermans: Ritratto di Gian Carlo De' Medici. Monaco, Collezione Messinger.

Digitized by Google

Infatti, il Ratti [1] che ebbe della vita del pittore notizie precise dal figlio di lui Giulio, racconta come il Baciccio, nato nel 1639 a Genova, e andato in giovinezza a Roma, per la simpatia e protezione del Bernini ebbe poco dopo l'incarico dal principe Panfili di decorare la chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona, lavoro che gli procurò una fama abbastanza diffusa, per cui « il pontefice Alessandro VII ebbe genio di vederlo. Gli fu introdotto: ed il Santo Padre con distinta benignità l'accolse, e gli si espresse con termini di molta stima. Volle inoltre, che gli facesse il ritratto: e gli promise in ogni occorrenza l'accesso, anche per la scala segreta. Questo ritratto, riuscito singolarissimo, si conserva presentemente in casa Ghigi insieme con un quadro, entrovi Endimione, che fu dal Gaulli dipinto pel cardinal Flavio, nipote del prefato Pontefice ». La rinomanza del ritratto e del ritrattista divenne tale che i sei papi che succe-



Fig. 6 — Bartolomeo Passarotti: Mercante di pesce. Monaco, Collezione Messinger.

dettero non vollero esser da meno, e commisero al Gaulli la loro effigie: furono Clemente IX, Clemente X, Innocenzo XI, Alessandro VIII, Innocenzo XII, Clemente XI.

Sia ritrattista, sia decoratore, il Baciccio trovò modo di affermare la sua personalità brillante e violenta. L'affinità spirituale col Bernini, che legò i due uomini in vita, si riflette nelle opere, anche se mai il Baciccio abbia saputo rivelare la trattenuta grandezza che formò la gloria del suo maestro e protettore. Pure, nella pittura romana della fine del secolo XVII, il Baciccio rappresenta una tendenza avvenirista, in opposizione a quella del Sacchi e del Maratta, la quale, ha la superiorità di aver saputo inventare una scala cromatica perfettamente consona con la libertà fantastica del movimento, e cioè un accordo a base di rosso invece che di colori ombrosi.

[1] Aggiunte al SOPRANI, *Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*. Tomo II, in Genova, MDCCLXIX. Simili notizie reca il PASCOLI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*. In Roma, MDCCXXX, vol. I.

Digitized by Google

Il Bernini eccitava al movimento e alla monumentalità; ma non poteva inventare, egli scultore, la scala cromatica adatta; la ritrovò il Baciccio ricollegandosi al Barocci e al Rubens. Ed è bene precisare, perchè non so che sia stato precisato sinora, che tutta la leggerezza cromatica propria al Barocci, impersonata e sviluppata dal Rubens e dal Van Dych, la quale è la base della leggerezza decorativa del Settecento, fu in Roma ripresa e adattata ai nuovi bisogni dal Baciccio, prima che da qualunque altro pittore.

Naturalmente, questa sua felice libertà di fronte al Bernini, diminuisce quando si tratta non di tecnica pittorica, bensì di metodo di riproduzione realistica. Racconta il Ratti che « egli ebbe (*nei ritratti*) una maniera particolare; perocchè, dopo d'avere scrupolosamente disegnato quel tale ritratto, che egli prendeva a formare, dava tutta la libertà all'originale di mot-



Fig. 7 — Bartolomeo Passarotti: I beccai. Monaco, Collezione Messinger.

teggiare, di ridere, ed anche di muover la testa; mentre in sì fatta maniera, soleva dire, che vedea quel tale ne' movimenti naturali, e propri di lui; e perciò allora con tratti risoluti, e franchi gli dava il pieno della somiglianza ». Era questo il sistema del Bernini; ma appnnto perchè tradotto nella tecnica pittorica personale, risultava un effetto d' indubbia novità. Appunto, per un pittore che abbia vissuto a Roma nel Seicento, impressionano come cosa singolare l'assenza assoluta di toni neri o grigi, le ombre bluastre, il colorito brillante insomma del ritratto di Alessandro VII. La sensibilità cromatica è il risultato della nervosità dell'artista, la quale si comunica all'effigie dipinta, infondendole vita. Il ritratto di Clemente IX della galleria Rospigliosi, quello d' Innocenzo XI della galleria di San Luca, del cardinale Leopoldo de' Medici della galleria degli Uffizi, hanno assunto un simile effetto di nervosità spirituale e di vivacità cromatica: il piacere di una tavolozza brillante, la vita, sia pure effimera, prodotta da quella nervosità, spiegano più che a sufficienza la fortuna di tali ritratti ufficiali.

Digitized by Google

Alcune volte, tuttavia, il Baciccio si allontanava dal consueto sistema, per abbandonarsi alla realtà più completamente, e riusciva a quadri meno attraenti, ma anche a più profonde determinazioni delle personalità ritrattate. Tutti i pregi, materialmente coloristici, del ritratto di Alessandro VII, spariscono quando si osserva il ritratto di Mario Chigi. Il volto perde i suoi toni freddi venosi, per lasciare il campo a una prevalenza di toni caldi; perde la varietà dei piani per divenire piatto. La veste diviene nera. E il fondo oscuro lascia che il volto risalti nettamente. La complessità di forme e di toni sparisce, perchè la semplicità di essi mette in evidenza la cura posta nel disegnar col pennello. E però la pennellata, più cosciente di sè, diviene più spessa, meno fusa, più libera. Di questa tendenza più semplice, ma risultante a un effetto più serio, a una vitalità più profonda, i ritratti del Baciccio sono assai rari. Conosco, oltre questo di Mario Chigi, soltanto quello del Bernini nella Galleria Nazionale in Roma. E sono, a mio parere, i due migliori ritratti del Baciccio, quelli che son più ritratti, più abbandono del pittore alla personalità da riprodurre; quelli dove meno esistono preoccupazioni di vivacità cromatica, e tecniche distrazioni.

Mario Chigi parla di sè stesso chiaramente: è l'uomo d'affari, rude nell'animo, azzimato per l'ambiente: non una pennellata di più, non una di meno: un pezzo di realtà intesa e risuscitata.

* * *

Un ritratto che non fu alla Mostra del 1911, forse per la larghissima rappresentanza che vi ebbe il suo autore, è quello del cardinale Gian Carlo de' Medici, figlio di Cosimo II, opera di Giusto Sustermans. Infatti alla Mostra del medesimo autore e con la medesima effigie erano i tre ritratti conservati alla Pinacoteca di Lucca, in Palazzo Vecchio a Firenze e nella Villa Reale di Poggio a Cajano. E il recente biografo del maestro, Pierre Bautier,[1] oltre i tre suddetti, ricorda un ritratto di giovane principe, nella collezione Holford, di Londra, il quale, probabilmente rappresenta la stessa persona.

Dei ritratti suddetti, quelli di Palazzo Vecchio, di Poggio a Cajano e della collezione Holford, rappresentano Gian Carlo de' Medici ancor giovane; quello della Pinacoteca di Lucca quando egli era già cardinale, ma ancora presentava i caratteri della giovinezza. Nato nel 1611, Gian Carlo de' Medici fu infatti nominato cardinale nel 1644. Invece, nel ritratto della collezione Messinger (sfuggito alle diligenti ricerche del Bautier), egli ha già i sintomi di quella decadenza fisica, che doveva condurlo al colpo di apoplessia del 1663.

Con il ritratto Messinger la serie è chiusa: dal ragazzo all'uomo che già si consuma, Giusto Sustermans ci accompagna attraverso la vita del figlio di Cosimo II, tutto dedito ai piaceri e ai disordini. Il carattere della stirpe che decade è comune d'altronde anche ai ritratti giovanili; pure, nel ritratto di Lucca è ancora una certa scioltezza di membra, una leggerezza fisica che sparisce nel corpo già insaccato del ritratto Messinger. L'occhio è ancor vivo tuttavia, occhio ricercatore e sensuale, ancora non rientrato nell'orbita stanca.

Mentre il cardinale decadeva fra i piaceri, il buon fiammingo arricchiva la sua tavolozza e perfezionava l'arte sua. Dei suoi amichevoli rapporti con Antonio Van Dyck varî documenti attestano, e molte sue opere rivelano l'ispirazione dall'arte di lui. E il ritratto suddetto conservato a Lucca ne è una indicazione sicura. Invece, nel ritratto della collezione Messinger il prototipo non è più Van Dyck, è Velazquez, è anzi l'*Innocenzo X* della galleria Doria.

È vero che rapporti personali fra i due pittori non vi furono ed è anche noto soltanto che il Sustermans abbia visitato Roma nel 1627 e nel 1645 (questa volta appunto in compagnia del cardinale Gian Carlo), cinque anni prima cioè del compimento dell'*Innocenzo X*. Pure, come il Sustermans dipingesse circa il 1645 è rivelato se non altro dal ritratto di Lucca, di poco posteriore all'assunzione al cardinalato di Gian Carlo, avvenuta, come si è detto, nel 1644. Invece, alla ricerca di finezze vandyckiane attutite dal manierismo, nel ritratto Messinger è

[1] JUSTE SUTTERMANS, Bruxelles-Paris, 1912.

Digitized by Google



Fig. 8 — Alessandro Algardi: Innocenzo X. Monaco, Collezione Messinger.

Digitized by Google

sostituita un'ampiezza di panneggiamento, un decoro più imponente, una ricchezza affatto nuova di tavolozza, una realtà più complessa e quindi più umana del volto, tutte cose che sarebbero

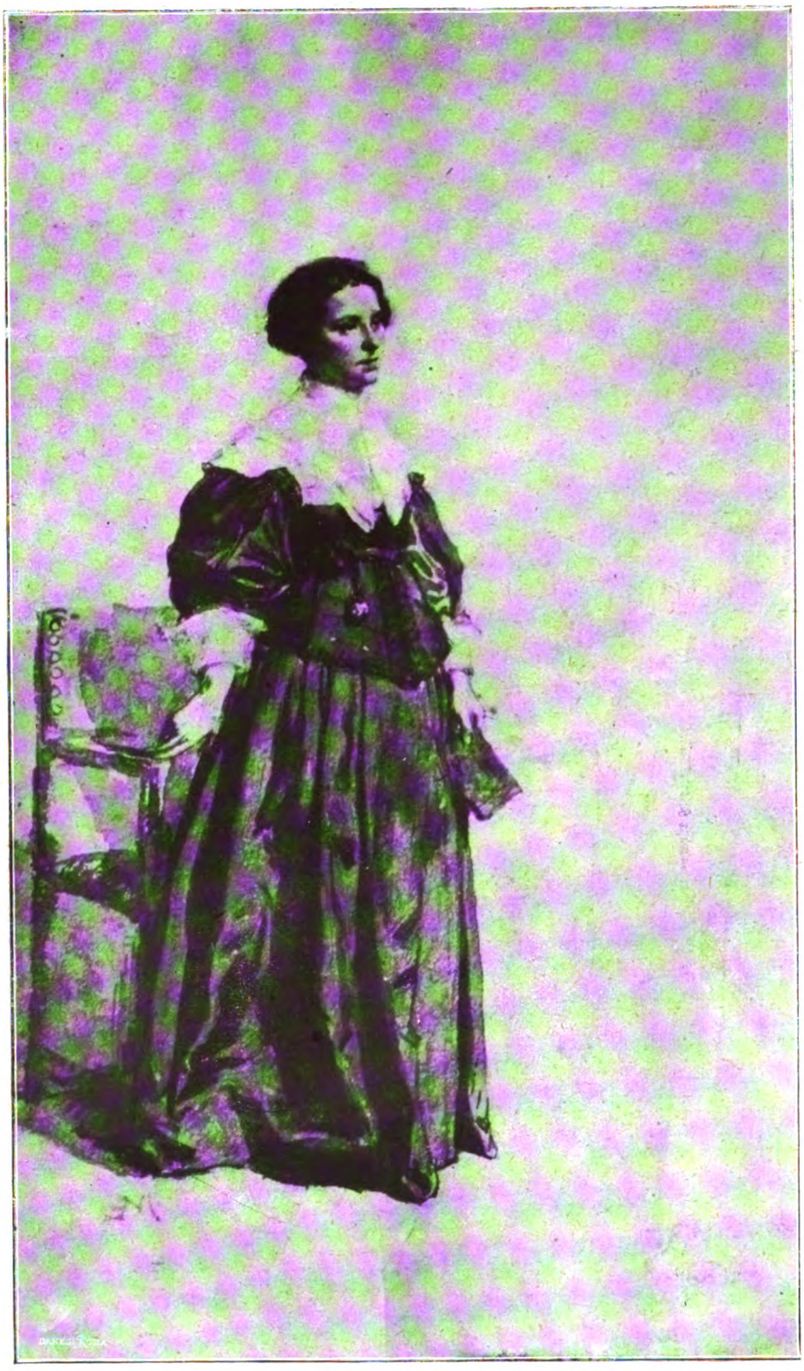


Fig. 9 — Meissonier: Ritratto. Monaco, Collezione Messinger.

portentose nella storia dell'arte, se non fosse apparso nel 1650 l'*Innocenzo X* di Velazquez. È però necessario di ammettere un viaggio del Sustermans a Roma, posteriore al 1650, sebbene dai documenti non risulti.

Digitized by Google



Fig. 10 — Antonio Mancini: L'Alabardiere. Monaco, Collezione Messinger.

Digitized by Google

D'altronde, non solamente questo ritratto della collezione Messinger rivela l'ispirazione del Sustermans all'*Innocenzo X*, bensì anche il ritratto del Museo Poldi Pezzoli raffigurante lo zio di Gian Carlo, Carlo de' Medici.

Nato nel 1597 e morto nel 1681, Giusto Sustermans era, verso il 1660, tempo di questi due ritratti, ancora nella pienezza delle sue forze e nell'assoluta padronanza dei suoi mezzi.

Al contatto con il genio, il suo pennello vibrò con intensità raramente conosciuta in lui, e aggiunse alla consueta penetrazione psicologica, un valore pittorico straordinario.

* * *

Due pitture *di natura morta*, le quali si possono ricollegare per mezzo dei ritratti che contengono, con il nome di Bartolomeo Passarotti, hanno uno speciale diritto ad esser conosciute dagli studiosi, perchè rivelano del Passarotti una tendenza ignota non solo a noi, ma anche al suo unico e ben informato biografo, il Malvasia. Infatti, questi non accenna affatto che il Passarotti abbia dipinto nature morte. Pure, se si confrontano i ritratti nei due quadri della collezione Messinger con quelli del Passarotti conservati nella Pinacoteca di Bologna, o con la *Famiglia*, della Galleria di Dresda, impressiona l'affinità della tecnica, il modo di squadrar duramente col disegno e di chiaroscurare con delicatezza. Oltre a ciò, come dice il D'Achiardi, due passeri posati nel « mercante di pesci » sopra un canestro di conchiglie a destra, e nei « beccai » sopra un rastrello appendi-carne a sinistra, hanno il significato di nascondere, con gioco caro ai pittori, il nome dell'autore.

Orbene, il fatto che un manierista, tipo Passarotti, abbia voluto, con tanta cruda realtà, riprodurre dei pezzi di natura morta, e vi sia riuscito con tanto vibrante realismo, ha un significato specialissimo ed ha importanza per ispiegarci le origini della riforma dei Caracci. Proprio nei manieristi, in que' virtuosi che facean tutto ciò che volevano quasi per gioco, erano i semi di tutta l'arte avvenire. Bastava non far più « tutto », bastava scegliere un partito, e far quindi le cose seriamente, per creare l'arte nuova.

Molti Italiani intesero ciò, ma forse con minor convinzione di moltissimi stranieri: e però alla fine del Cinquecento gl'Italiani furono gl'iniziatori di tutto e di tutti; ma spesso rimasero tali. Quando si farà la storia della « natura morta », genere che si è creduto sinora proprietà esclusiva dei pittori d'Oltralpe, si dovrà invece riconoscere i precursori italiani.

Vincenzo Campi è uno dei maggiori e dei più abili, sebbene dei più dimenticati; ed è forse l'iniziatore del movimento lombardo che va sino al Baschenis, ed oltre.

Bartolomeo Passarotti invece, in Bologna, trattò questo genere, ch'io mi sappia, soltanto in questi due quadri della collezione Messinger, sporadicamente quindi; e non so se abbia avuto eco; pure essi bastano per vedere in lui non solo un'abilità portentosa, ma anche la preoccupazione realistica che lo rende l'immediato precursore della riforma caraccesca.

* * *

Per la conoscenza della scultura romana del Seicento, nulla di più interessante del rapporto fra l'Algardi e il Bernini, opposti di programma, di origini, di protezioni, pure così legati dalla moda del loro tempo da dover, loro malgrado, assomigliare. Anzi l'Algardi, che non aveva l'ingegno del rivale, era il primo ad abbandonare la sua tradizione di analisi realistica, di compostezza classicheggiante, per abbandonarsi a imitare la forza esteriore e incomposta, ma potentemente espressiva e grandiosamente decorativa, di Gian Lorenzo Bernini.

È interessante perciò di conoscere una terracotta della collezione Messinger, la quale è indubbiamente un bozzetto per la grande statua d'Innocenzo X che l'Algardi fece per il Campidoglio.

È noto come, per un incidente di fusione, la statua del Campidoglio dovette esser rifatta; e cioè la forma che noi vediamo è il risultato di una lunga e ripetuta elaborazione dell'artista.

Digitized by Google

Per mezzo della terracotta Messinger noi possiamo constatare che l'atteggiamento maestoso, serio e trattenuto del papa, non fu il prodotto spontaneo della fantasia dell'Algardi, bensì della sua ponderata volontà. Infatti nella terracotta tutto l'atteggiamento è più mosso, le pieghe sono assai più in tumulto, l'espressione del volto è più umana, più bonaria, che non nella statua ufficiale.

Senza la matura riflessione che poi venne, l'Algardi si sarebbe distanziato dall'arte del Bernini, ancor meno di quello che fece.

* * *

Il discorso sulle opere d'arte della collezione Messinger potrebbe continuare così per un pezzo, perchè ogni scuola europea dei secoli XVII, XVIII e XIX vi è largamente rappresentata.

Ci siamo soffermati su alcuni quadri, i quali ci sembrano assumere uno speciale interesse storico; e riconosciamo volentieri che l'amatore troverebbe in altri una gioia anche maggiore.

Ma non vogliamo chiudere queste brevi pagini senza accennare all'importanza che il Messinger ha dato all'arte contemporanea, con alcuni magnifici nomi di scuola francese, Bodinier, Vernet, Delaroche, Rousseau, Troyon, Meissonier.

E anche, diversamente da ciò che ostenta la maggior parte dei collezionisti stranieri, il Messinger ha creduto bene di metter vicino a grandi opere di artisti antichi e di artisti stranieri, alcune di Giacomo Favretto, di Domenico Morelli, di Luigi Galli, di Francesco Paolo Michetti, di Giuseppe Casciaro. E più che a tutti, il Messinger ha rivolto la propria attenzione ad Antonio Mancini, sapendo in lui riconoscere, con felice intuizione, il posto a parte nella odierna arte italiana. Persuaso che la fama del Mancini crescerà a dismisura, il colto collezionista tedesco ha fornito temporaneamente al pittore studio, modelli, ecc., a fine che nessuna preoccupazione lo assillasse, delle molte che amareggiano di consueto la sua vita. Non gli ha dato temi prefissi, ma ha lasciato che il pittore vagasse a suo bell'agio tra i suoi tipi romani, i suoi fiori e i suoi effetti di luce. Il risultato di queste cure è stato eccellente, e certo fra i molti quadri che in tal modo il Messinger si è procurato, ce n'è di quelli fra i migliori di Antonio Mancini, vale a dire di quelli dove profondità di vita e smalto di colore fanno a gara per impressionare di più.

Così che, finita la visita delle sale della collezione, o anche chiuso il sontuoso catalogo di Pietro D'Achiardi, si potrà rimaner dubbiosi su qualche attribuzione, magari rimaner incerti sul valore di qualche acquisto, ma certo si deve altamente apprezzare la personalità del raccoglitore, che ha voluto dare all'opera propria un carattere unico fra le collezioni odierne.

ADOLFO VENTURI.

Digitized by Google

L'ESORDIO DI RAFFAELLO

Poichè nella seconda parte del VII volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, testè uscita per le stampe, è un capitolo sull'esordio di Raffaello, il cui risultato ha avuto larga eco anche nei giornali quotidiani, l'*Arte* crede conveniente di dare ai propri lettori un breve riassunto di quel risultato.

Della dimora di Raffaello in Perugia abbiamo le seguenti notizie sicure: eseguì l'*Incoronazione* per gli Oddi, ora in Vaticano (1502-03); dipinse la Madonna Ansidei ora nella National Gallery (1505-06); frescò a S. Severo (1506-07); firmò la *Deposizione* per Atalanta Baglioni, ora nella galleria Borghese, nel 1507.

Nessuna notizia scritta abbiamo invece, ch'egli abbia appartenuto allo studio del Perugino: tuttavia, anche indipendentemente dal linguaggio delle forme, una tradizione contemporanea o quasi, indica nel Perugino il maestro di Raffaello. Così che, sapendosi che dal 13 maggio 1500, Raffaello è assente da Urbino, quasi concordemente si è ammesso che egli allora fosse entrato nello studio del Perugino. Se non che, dopo che Giovanni Morelli ebbe indicato in Timoteo della Vite il principale educatore dell'Urbinate, vi ha chi ha persino posto in dubbio che Raffaello abbia appartenuto prima del 1501 alla bottega del Perugino. E quando, l'anno scorso furono ritrovati i frammenti della pala di Città di Castello, Oskar Fischel, cui tal merito risale, parlò di « leggenda morelliana »; mentre Corrado Ricci, vide in essi tanta certezza di educazione timoteesca da escludere in quel quadro il Perugino come fattore dell'arte raffaellesca. Infatti le tracce timoteesche dei frammenti della pala di S. Nicola di Città di Castello prevalgono sulle tracce peruginesche nell'arte di Raffaello. Così che la questione dei rapporti tra Raffaello e il Perugino non può essere risolta sulla base di notizie scritte, e per applicare la tradizione contemporanea, secondo cui Raffaello fu discepolo del Perugino, è giocoforza ricorrere al linguaggio delle forme e dei colori.

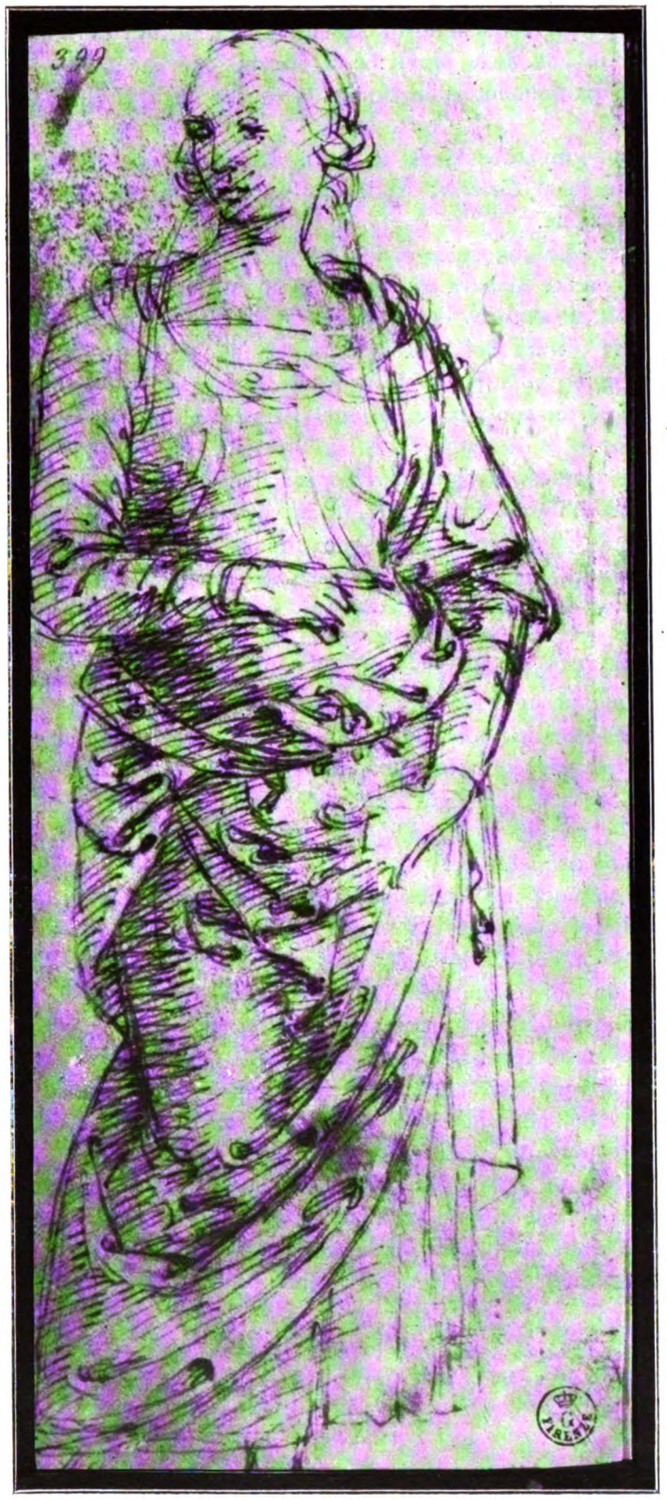
Non qui riferiremo le induzioni di Adolfo Venturi relativamente all'educazione impartita da Evangelista di Pian di Meleto e da Timoteo della Vite in Urbino prima dell'anno 1500. Ci basti dire come l'autore ammetta che Timoteo, giunto ad Urbino, richiamasse a sè l'attenzione di tutti e vi diffondesse la raffinata arte del Francia.

Partito dunque Raffaello prima del maggio 1500, e andato con ogni probabilità allo studio del Perugino, quale traccia di sè lasciò in quello studio? Ecco ciò che si è chiesto Adolfo Venturi; ecco ciò che soltanto l'esame delle opere compiute allora dal Perugino e dalla schiera dei suoi scolari, ch'egli usava come collaboratori, può indicare.

E poichè, proprio allora, il Perugino e la sua scuola lavorarono agli affreschi del *Cambio*, nel *Cambio* occorre cercare se mai qualche traccia del suo passaggio nella bottega del Perugino abbia lasciato il genio giovanetto.

Molti si proposero la stessa ricerca, e videro qualche traccia di arte superiore a quella del Perugino, qua e là, nella vôlta, senza accorgersi che quella vôlta mostra in gran parte i caratteri stilistici di quell'aiuto del Perugino che il Vasari stesso indicò, e i cui caratteri stilistici vengono ricostrutti in altra parte dello stesso libro, cioè di Andrea d'Assisi. Rimaneva quindi il problema della partecipazione di Raffaello alla pittura del *Cambio*, un problema inde-

Digitized by Google



Raffaello : Disegno per la Sibilla Cumana
Firenze, Gabinetto dei disegni nella R. Galleria degli Uffizi.

Digitized by Google

finito, come se lo spirito del genio aleggiasse qua e là senza essersi fermato a da rvita a nessuna figura, a nessuna scena.

E infatti a una larga partecipazione di Raffaello alla pittura del *Cambio*, contrastava la data *MD*, che si legge in una delle pareti: e la presunzione che nell'anno 1500 la pittura del *Cambio* fosse finita, ha naturalmente allontanato la mente degli studiosi dal concretare la partecipazione di Raffaello.

Se non che, non mancano documenti a provarci che nel 1502, ecc.... alcuni scolari del Perugino lavoravano ancora al *Cambio*; anzi, fino al 1507 si susseguirono i pagamenti per parte della ricca corporazione.

E anche nelle figure che sono sicure del Perugino è possibile di vedere una diversità di tempo. fra quelle della parete sinistra e le altre del fondo della sala, essendo queste di un carattere manieristico più accentuato delle altre, e quindi di tempo posteriore all'anno 1500.

Dunque nel 1500 la pittura del *Cambio* non era finita; dunque, l'analisi stilistica permette di definire come il Perugino vi abbia dipinto in diverso tempo; e nessun documento impedisce di reputare che, insieme con altri scolari del Perugino, Raffaello abbia lavorato al *Cambio* fra gli anni 1500 e 1507.

Orbene, vi è nella parete a sinistra che appare frescata prima delle altre una figura della *Fortitudo*, dove la speciale intima vita, e la grazia superiore a quella del Perugino, ispira il nome di Raffaello; e può essere stata benissimo dipinta da lui diciassettenne, nell'anno 1500, dopo la partenza da Urbino, ancora sotto l'influsso dell'arte di Timoteo, prima di conchiudere il contratto per la pala di S. Nicola da Tolentino per Città di Castello, e cioè prima del 10 dicembre 1500,

Ancora, nella parete a destra dall'entrata, si stende il fresco rappresentante *i Profeti e le Sibille*, in cui le forme peruginesche si fondono con quelle urbinati, non senza celare una impressione diretta dell'arte di Leonardo; e in cui il valore spirituale si intensifica e raggiunge un'altezza assai maggiore di tutte le pitture circostanti.

Se questo grande affresco e la figura della *Fortitudo* si paragonano con le opere sicure di Raffaello e con quelle sicure del Perugino, la lontananza da queste e la somiglianza con quelle appariranno chiare a qualunque osservatore spregiudicato. Si aggiunga che alcuni dei disegni attribuiti al Perugino per il monumentale affresco, come quello per la *Sibilla Cumana* negli Uffizi, qui riprodotto, mostrano caratteri evidenti della mano di Raffaello.

Ed egualmente si dica del *Cristo nel sarcofago* della Pinacoteca di Perugia, il quale è stato creduto da molti sin qui eseguito nel 1495 senza che si abbian le prove che anche per quella pittura il Perugino non abbia procrastinata l'esecuzione.

Così che, dalle nuove determinazioni, lo sviluppo artistico della giovinezza di Raffaello, e specialmente i suoi rapporti con Timoteo della Vite prima, con Perugino poi, e il suo graduale liberarsi dall'uno e dall'altro sino al pieno affermarsi dello stile suo proprio, nel periodo fiorentino, è lumeggiato in modo affatto nuovo.

È naturale che la rottura di credenze inveterate susciti malumori e diffidenze; ma non è nè da queste nè da quelli, che si può attendere la parola definitiva.

Essa verrà quando l'analisi personale di Adolfo Venturi sarà stata riveduta con calma e con serenità da quanti si occupano oggi del genio di Raffaello.

L'ARTE.

Digitized by Google

LETTERA POLEMICA

Milano, 20 marzo 1913.

Preg.mo Sig. Direttore,

Mi perdoni se sono costretto a chiederLe ancora un poco di spazio per alcune righe di risposta al dott. M. Biancale, sempre per quel certo articolo sul Baschenis destinato ad avere numerose *code* per parte sua ed altrui.

Il sig. dott. Biancale — certo in buona fede — asserisce cosa non vera quando afferma di avere visto il quadro dei *Pesci* del Baschenis una seconda volta a Brera in mia compagnia. Ripeto: egli ha visto quel quadro a Brera una volta sola, nella mia stanza, me assente, a mia insaputa e quando io ignoravo fin che vi fosse. Mai con me; e il nostro « dialogo » su quel quadro, nonchè le « riprese di ammirazione presso la finestra », sono un puro parto della sua fantasia A meno che egli non confonda le « riprese di ammirazione » da lui avute sì, me presente, in una sua visita di qualche settimana prima a Brera, quando i *Pesci* non c'erano, ma, ohimè, proprio per quel quadro firmato d'istrumenti, appunto in quei giorni comprato, e che egli oggi proclama mediocre... Or, poichè io soglio documentare quello che affermo — e d'altra parte una discussione di tal genere non può interessare i lettori dell'*Arte* — gli dichiaro volentieri che sono sempre qui a sua disposizione per dare a lui o a chicchessia, ogni qual volta egli vorrà, la dimostrazione *inconfutabile*, con le sue lettere alla mano, di quello che ho detto e ripetuto.

Secondo equivoco. Io non scrissi che i due quadri di casa Lupi da me acquistati per Brera e per la Scala fossero i più rappresentativi dell'artista. Chiunque sappia leggere constaterà facilmente che io significai essere quelle due opere le più rappresentative tra le numerose di casa Lupi. E questo confermo; giacchè, finchè si farà la storia dell'arte sulla base dei fatti e non delle chiacchiere, saranno ritenuti più rappresentativi del Baschenis, pittor d'istrumenti musicali, quadri firmati d'istrumenti, che « nature morte », le quali la critica può, a ragione si — ma forse anche a torto, perchè mancano i punti certi di riferimento - assegnare all'artista, e che, comunque, non lo rappresentano nella sua forma abituale e caratteristica. Saranno opere importanti? saranno mediocri, come vuole il Biancale? Questo è altro discorso. — Per me, per esempio, e per parecchi, pochi quadri d'istrumenti del Baschenis possono essere messi innanzi per eleganza di composizione, intonazione sobria e aristocratica di colorito, finezza di fattura, a questo di Brera: in ogni modo, quando senza discutere si assegnano in blocco al Baschenis i sette quadri del prof. Bernardi di Bergamo — verso i quali par tutto orientato l'articolo del Biancale —; quando si scambia Bettera per Baschenis; quando si tolgono a costui quadri firmati senza demolire l'autenticità della firma e senza neanche accennarvi; quando si dà prova di aver così poco digerito cognizioni affrettatamente immagazzinate per « rivelare », con un mare di parole e poco discernimento critico, un artista, parmi si abbia non troppo il diritto di dettar sentenze sui valori rispettivi di opere che andrebbero, non dirò molto, ma un pochino studiate...

Resta la questione della firma di tipo « B B ». E, a questo proposito, — visto e considerato che non è possibile credere il dott. Biancale si spinga fino al punto di dimenticare quali tele firmate « B B » egli abbia attribuite al Baschenis (glie ne indico, intanto, una subito: quella riprodotta a pag. 325, e appartenente al prof. Bernardi) — bisogna pensare ch'egli voglia ancora una volta fondarsi sull'equivoco e sostenere che si tratta, per parte sua, di quadri firmati non « B B », ma « B † B ». Bene: con o senza la croce, questa non è la firma del Baschenis: se non glie lo rivela l'arte diversa di questi quadri, opere di *Bartolomeo Bettera* e non di *Baschenis Bergomensis*, se non glie lo rivela il modo costante dell'artista di firmarsi a piene lettere col nome, cognome e patria, possono insegnarglielo, giacchè egli lo ignora, tutti coloro i quali sanno che la croce, in quella funzione, non serve a designare la qualità di ecclesiastico, ma ha un ufficio molto più umile, quello di indicare nè più nè meno che la mancanza, la soppressione di lettere nella firma. Sempre, per esempio, nelle sigle commerciali, la croce fra le iniziali del nome e del cognome ebbe un tale significato. E se egli vorrà prendersi la pena di salire un giorno le scale della civica Biblioteca di Bergamo e chiedere il grosso codice G. II. 45 della raccolta Sozzi *(Marche dei Mercanti di Bergamo dal 1548 al 1617)*,[1] troverà molte centinaia di firme (tra cui non pochi « B † B ») composte di iniziali separate da una croce, firme comuni di commercianti che non hanno nulla a che fare, creda, coi preti...

Si convinca dunque il dott. Biancale che l'attribuzione al Baschenis di quadri firmati « B B », con la croce o senza la croce, è un'altra creazione da mandare a fare il paio con quella di un Alfonso Loschi, pittore d'istrumenti musicali del secolo XVII!

Con profondo ossequio me Le confermo

dev.mo Suo

ETTORE MODIGLIANI.

[1] Ringrazio l'amico dott. Caversazzi di avere, a sostegno del mio argomento, richiamata la mia attenzione su tale codice.

Digitized by Google

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Storia dell'arte in generale, Documenti, ecc.

13. BACCI (PELEO), *Documenti toscani per la Storia dell'Arte,* volume II, con 14 illustrazioni, in-8°, pagine 185.

L'A. pubblica questo secondo volume di documenti i quali anzichè toscani dovrebbero dirsi, come quelli interessanti del 1° volume, pistoiesi perchè illustrano cose d'arte che sono a Pistoia e artisti che vi lavorarono. In diversi capitoli egli accoglie il frutto delle proprie indagini e pubblica in appendice ad ognuno di essi le carte che seppe trarre dalla dimenticanza nello spoglio da lui fatto dagli archivi della graziosa città toscana. Il volume si inizia con uno studio su Coppo di Marcovaldo, già pubblicato in questa rivista (anno terzo, 1900, fasc. I-V) con qualche aggiunta di nuove notizie e di una nuova ipotesi, che è quella di identificare Meliore che firmò un polittico della Galleria di Parma, come quel « Megliore dipintore, populi sancti Jacobi tra le fosse » ricordato così nel libro di Montaguti, combattente fra i Fiorentini nella nota battaglia. Segue una serie di documenti da cui risulta che il reliquario del legno della croce, nella cattedrale pistoiese, fu compiuto non dal solo Romolo di Senuccio fiorentino (del quale si legge il nome sul piedistallo con la data 1379 e per questo va ritenuto ideatore dell'opera), ma anche da Filippo di Andrea di Puccino e Andrea di Pietro Braccini nel volgere di tempo fra il 1379 e il 1383. Intorno ad alcuni graduali del duomo di Pistoia pubblica il B. i ricordi relativi alla loro scrittura e alle miniature appartenenti a diversi artefici: perciò meritavano da parte dell'A. una indagine più accurata dello stile di queste miniature che, per conoscerne gli autori, assumono importanza notevole. Questi graduali furono alluminati sei anni dopo che furono scritti e notati (1463) e ad uno stesso minio collaborarono, come risulta dai documenti, talvolta due maestri: uno fornì il disegno, un altro lo colorì.

Il quarto studio si riferisce al musaico già nell'abside della cattedrale pistoiese rappresentante Cristo che ascende al cielo circondato dagli angeli e dai due protettori di Pistoia: i santi Zenone e Jacopo, mosaico distrutto nel 1599. A nettarlo ed acconciarlo — la notizia era del tutto inedita — fu chiamato nel 1493 Domenico Ghirlandaio che ebbe a collaboratore il fratello David, Baldino Baldinello, un Raffaello pittore fiorentino, e Jacopo identificabile con Jacopo del Tedesco e Jacopo detto l'Indaco ricordati i due ultimi dal Vasari come allievi di lui.

Il quinto studio contiene la storia del fonte battesimale del duomo di Pistoia con nuovi documenti dai quali appare che gli operai si rivolsero dapprima, per mezzo di Ventura Vitoni, a Benedetto da Maiano che diede il disegno nel 1497 ma non ebbe tempo di compiere il lavoro perchè morì; e a questi successe Andrea Fanucci da Fiesole che aveva terminato l'opera il 1499 insieme a Jacopo del Mazza.

Il B. crede che a questi appartenga la sola parte decorativa e che il Fanucci abbia seguìto i disegni del da Maiano; di che dubitiamo, perchè l'insieme architettonico — pure valendosi di elementi già in uso — non ha raffinate eleganze quattrocentesche ma proporzioni degne del '500. In ultimo sono pubblicate le carte che riguardano la lunetta e la volta sopra l'ingresso della cattedrale pistoiese: quei lavori allogati ad Andrea della Robbia nel 1515, furono eseguiti e messi a posto dal maestro stesso, del quale stanno a riassumere la lunga produzione d'arte; non dagli aiuti nè dal figlio Giovanni, nome che pronunziò il Bode parlando della lunetta.

Rallegrandoci che tanto nuovo contributo di notizie inedite contengano i già rovistati archivi di Pistoia, è da augurarsi che ogni città della Toscana abbia ricercatori appassionati e studiosi come il Bacci ha mostrato e mostra di essere. (*m. s.*).

14. ERRERA (ISABELLA), *Dictionnaire répertoire des peintres.* — Hachette, 1913, Paris, Boulevard S. Germain, 79.

Scopo dell'opera è stato di raccogliere in un solo volume, manuale, tutti i nomi conosciuti dei pittori dall'antichità al 1882.

Di essi ci vengono indicati da questo dizionario la data della nascita, quella della morte, gli anni in cui hanno operato, il paese di origine È un dizionario dello Zani ridotto in un volume ed aumentato di nomi.

Naturalmente l'A. non ha fatto ricerche personali; tuttavia è molto utile la sua pubblicazione agli studiosi, avendo essa

Digitized by Google

posto a contributo le principali pubblicazioni storiche artistiche, che poi sono indicate a volta a volta a fianco di ciascun nome. (*a. s.*).

15. FRATI (LUDOVICO), *Varietà storico-artistiche.* — Città di Castello, Lapi, 1912.

Sono qui ristampati parecchi studi che il Frati aveva pubblicati in Riviste diverse, compresa l'*Arte.*

Inediti sono uno studio su alcune « Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegrino Antonio Orlandi », e « Una lettera autografa di Ludovico Caracci ». Tra gli altri articoli, i più importanti furono già recensiti a loro tempo in questa stessa Rivista. (*a. s.*).

16. VASARI (GIORGIO), *Vita di Alessio Baldovinetti,* con una introduzione, note e bibliografia di Odoardo H. Giglioli. — Firenze, Bemporad, 1912, in-16°, pagine 33.

Il Giglioli fa precedere alla Vita vasariana un profilo sintetico e compiuto, come artista e come uomo, del Baldovinetti, sul quale non scarseggiano notizie e pitture, alla conoscenza delle quali già l'A. aveva portato notevole contributo. In appendici separate sono elencati i lavori documentati del maestro e quelli attribuitigli dalla critica: sarebbe stato meglio aver tentato di compilare un solo elenco per ordine cronologico quale ci appare l'opera di Alessio Baldovinetti secondo l'evoluzione stilistica dell'arte di lui. E poichè il Vasari in questa Vita accenna ad un derivato dal Baldovinetti, il Grazzione, avrebbe fatto bene l'A. a render note le conclusioni dell'Horne (*Burlington Magazine*, 1905, vol. VIII) su quel minore artista fiorentino. Il volumetto si chiude con una utile e completa bibliografia sull'argomento. (*m. s.*).

Pittura.

17. CAVAZZOCCA MAZZANTI (VITTORIO). *La raccolta Mazzanti.* (Estr. *Madonna Verona*, VI, 23).

Nessuna delle 17 tele delle quali il Cavazzocca pubblica un inventario datato dal febbraio 1637 pare sia giunta sino a noi. E non si tratta, per la maggior parte, di pittori ignoti Felice Brusasorci, Alessandro Maganza e, perfino, Iacopo Tintoretto. Sono principalmente ritratti della famiglia Michesola con la quale i Mazzanti, ricchi aromatari venuti da Ferrara a Verona, erano imparentati per via di donne. Altri pochi quadri biblici, allegorici e di genere portano invece nomi più oscuri.

Purtroppo le indicazioni dell'antico inventario di casa Mazzanti sono troppo succinte per poter facilmente servire a noi per tentativi di identificazione sufficientemete sicuri. (*g. p.*).

18. SOULIER (GUSTAVE). *Le Tintoret.* (*Les grands artistes*). — Paris, H. Laurens, 1912.

È una ricostruzione della vita dell'artista, a traverso le opere, accuratamente studiate, fatta da persona che ha pratica profonda della pittura moderna, e sa quindi affatto liberarsi dai criteri accademici usati spesso per giudicar Tintoretto. E cioè egli riesce a definire con grande esattezza il valore disegnatorio del pittore, disegno che interpreta le mosse e il movimento: opponendosi alla tradizione lineare; e inoltra con ampia cultura riesce a definire il posto di precursore della pittura moderna che spetta al Tintoretto.

Forse, l'entusiasmo non è più tanto fondato quando afferma che Tiziano fu in vecchiaia influito dal Tintoretto; e anche, forse, la critica dell'A. non vi trova sempre ragione quando insiste sul valore realistico del Tintoretto per attutirne le qualità fantastiche. Comunque nel breve libretto, è racchiusa la migliore interpretazione dell'arte del Tintoretto che si abbia finora. (*l. v.*).

19. VENTURI (ADOLFO). *Storia dell'Arte italiana: La pittura del Quattrocento* (vol. VII, pag. II). Milano. Hoepli, 1913, pag. 31-858, con 656 incis. L. 28.

L'intero volume tratta della diffusione dell'arte di Piero della Francesca nell'Italia centrale, fino alla educazione di Raffaello, e, i diversi capitoli, eccetto l'ultimo, vengono determinati dalle singole regioni in cui avvenne quella diffusione. Quindi:

Cap. I. Nelle Romagne: Melozzo da Forlì. I suoi seguaci: Marco Palmezzano, Giovanni del Sega, Giovan Battista Rositi, ecc.

Cap. II. Nel Montefeltro: Fra Carnevale — Suoi seguaci — Il maestro delle due tavole Barberini — Donato Bramante — Jaco. Bar. del Museo di Napoli — Giusto di Gand — Giovanni Santi ed Evangelista di Pian di Meleto.

Cap. III. In Roma e nel Lazio: Il pittore delle Storie di Santa Francesca Romana a Tor de' Specchi — Lorenzo da Viterbo — Pitture affini a quelle di Lorenzo — Il pittore dell'Oratorio di S. Giov. Evang. a Tivoli — Antoniazzo Romano e i suoi seguaci: Marcantonio di Antoniazzo Romano — Strascico dell'arte di Antoniazzo negli Abruzzi: Saturnino de Gatti.

Cap. IV. Nei confini toscani verso l'Umbria: Luca Signorelli e la sua scuola — Don Piero Dei e i suoi seguaci.

Cap. V. Nell'Umbria: Pier della Pieve detto il Perugino — Primi seguaci del Perugino: Fiorenzo di Lorenzo, Bernardino Betti detto il Pinturicchio, Andrea d'Assisi detto l'Ingegno e il suo seguace Tiberio d'Assisi. — Posteriori seguaci del Perugino: Antonio del Massaro detto il Pastura o Antonio da Viterbo, Francesco Melanzio e Sinibaldo Ibi, Giovanni di Pietro detto lo Spagna e i suoi seguaci, Bernardino di Mariotto. — Ultimi seguaci del Perugino sotto l'influsso di Raffaello: Eusebio di Sangiorgio, il Maestro della Madonna Diotallevi, Giannicola Manni, Berto di Giovanni, Domenico di Paris Alfani, Francesco di Castello detto il Tifernate. — Pittori non umbri seguaci del Perugino: Niccolò Soggi d'Arezzo, Gerino da Pistoia, Marco Meloni da Carpi, Giovan Battista Bertucci da Faenza, Il Maestro della Crocefissione di Forlì, Tommaso Aleni da Cremona detto il Fadino.

Cap. VI. L'Apoteosi — L'educazione di Raffaello: Rapporti con Evangelista di Pian di Meleto e con Timoteo della Vite, in Urbino — In Perugia, nello studio di Pier della Pieve, l'anno 1500 — A Città di Castello con Evangelista di Pian di Meleto l'anno 1501 — Ancora nello studio del Perugino — La prima opera monumentale di Raffaello nel Cambio e suo distacco dalle forme perugine-che.

Digitized by Google

20. VENTURI (LEONELLO). *Giorgione e il Giorgionismo*. Milano, Hoepli, 1913, con 85 illustr., pag. 403. L. 25.

Diamo l'indice generale del volume.

Cap. I. Il problema di Giorgione.

Cap. II. Giorgione: Premessa — La tradizione religiosa — La trasformazione degli studi dal vero — La scena fantastica — La decorazione — Conclusione.

Cap. III. Il Giorgionismo: Tiziano — Sebastiano del Piombo — Palma Vecchio — Giov. Antonio da Pordenone — Dosso Dossi — Giulio Campagnola — Girolamo Romanino — Francesco Torbido — Lorenzo Luzzo — Girolamo Savoldo — Vincenzo Catena — Giovanni Cariani — Bernardino Licinio — Pellegrino da S. Daniele e Sebastiano Florigerio — Domenico Mancini — Opere anonime — Xilografie — Ricordi di Giorgione nei seguaci di Tiziano — Il Giorgionismo nel Seicento.

Appendice *A*. Fonti e bibliografia su Giorgione.

Appendice *B*. Storia esterna delle opere di Giorgione.

Appendice *C*. Note al Giorgionismo.

Arti minori.

21. DE FOVILLE (I.), *La medaille de Jules-Cèsar Varano*. — « Revue numismatique », 1912, p. 268.

L'A. sostiene l'attribuzione ad Antonio Marescotti di una plachetta della collezione Dreyfus e di una medaglia conservata al South-Kensington Museum.

L'una e l'altra rappresentano Giulio Cesare Varano signore di Camerino; ma la medaglia non ha segnatura: la plachetta porta incise le lettere A. F., che si leggerebbero appunto *Antonius fecit*. Il Foville, che vuole eseguite le due opere circa il 1450, per ragioni storiche tuttavia non evidentissime, e da un maestro della Corte ferrarese, sostiene la paternità del Marescotti come unico medaglista di quel tempo a Ferrara con il nome di Antonio. Tanto più, egli dice, che il raffronto della medaglia del Varano con quella rappresentante Galeazzo Marescotti, opera certa del medesimo artista, ci fanno persuasi della somiglianza dello stile. (*a. s*).

22. HERMANIN (FEDERICO). *Incisioni e disegni*. I. *La Campagna Romana nelle acque forti degli olandesi e dei fiamminghi del secolo decimosettimo*. — Roma, Domenico Anderson, editore, M.CM.XII.

Sono 21 tavole eseguite con rara maestria, presentate da una introduzione che è una rapida, ma efficace sintesi della storia del paesaggio in Italia nel secolo XVII, dettata con una non comune equanimità nel fissare i limiti dell'arte paesistica italiana di fronte a quella straniera. Dalle tavole sono banditi i pittori francesi e tedeschi, quelli perchè idealisti e quindi opposti per arte al realismo degli olandesi e fiamminghi, questi perchè, dopo Adamo Elsheimer e prima del secolo XIX, nulla di notevole produssero nell'illustrazione paesistica di Roma, ma anche di essi parla l'autore, come parla degli italiani, in iscorcio, per meglio inquadrare e spiegare l'arte dei fiamminghi e olandesi. La quale è di un realismo ristretto sì, ma intimo, e di un'importanza maggiore di quella francese per la storia della vita a Roma e nei dintorni. Invece di rievocazione storica a grandi linee, la resurrezione esatta della realtà, la ricerca del particolare caratterizzatore della vita quotidiana; invece di grandi orizzonti, piccoli cantucci o antri racchiusi; invece di fauni e di ninfe, pastori e pastore: ecco le caratteristiche delle principali interpretazioni fiamminghe e olandesi della campagna romana del seicento. Alcune incisioni, specie del Dujardin, sembrano veri modelli dell'arte del Palizzi. La raccolta è al fascicolo I; se il fascicolo II documenterà le interpretazioni francesi della campagna romana, il pubblico potrà conoscere i due punti di vista opposti nell'interpretazione dal realismo all'idealismo. E la documentazione avrà un valore simbolico del movimento artistico di ogni tempo, non escluso quello contemporaneo a noi. (*l. v.*).

23. POGGI (GIOVANNI) *Mostra dei cartoni e dei disegni di Federico Baroccio*. — Arti Grafiche, Bergamo, 1913.

Per commemorare il terzo centenario della morte (30 novembre 1612) di Federico Barocci, si è inaugurata a Firenze una Mostra dei cartoni e disegni del pittore urbinate. All'elenco di essi, compilato dal cav. Ferri e da F. di Pietro, ha creduto opportuno il Poggi premettere la vita dell'artista, scritta nel '600 dal Bellori, illustrandola con note esplicative. (*a. s.*).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore*.

Roma, Tip. dell'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45.

Digitized by Google

DUE OPERE DI CARAVAGGIO

In quel tratto dell'attività di Merisi che va dai dipinti di San Luigi dei Francesi (1590-91) alla Deposizione della Vaticana (circa 1595) va riposta, come credo, « L'apparizione del Bambino a Sant'Antonio da Padova » che è a Roma nei Santi Cosma e Damiano.[1]

In fatto, l'artista, abbandonati i ricordi provinciali di forma, di colore, di composizione delle opere primissime, ha ormai iniziato i suoi partiti di luce che si ritagliano vigorosi sull'impasto grasso venezianeggiante. Il tono giallaurato delle carni, con ombre talora troppo dense, è ancora quello delle opere di San Luigi; e certa singolarità de' modellato nella mano destra del Santo, che si restringe duramente nelle falangi estreme, si può porre a riscontro con la sinistra del « San Matteo scrivente » di Roma; mentre la posa delle ombre sul lento emaciarsi del viso si ritrova, se anche più forzato, nel Cristo della « Vocazione ». Poichè è qui, nel Sant'Antonio, una maggiore liquidità di mezze tinte, con qualche tocco sovraggiunto, a cosa fatta, che ci avvia verso lo stile della Deposizione. Infine il senso della forma squadrata, appianata, a spigoli netti, delle opere prime, (polso del Davide [Spada], del San Giuseppe [Doria], del San Matteo scrivente [San Luigi]) mentre si afferma ancora nel polso saldamente cubico

[1] Il Baglione non ricorda l'opera; e pure sfaticò (o forse tace per questo, a punto) nell'altare contiguo sulle sue opere meno peggio. La prima citazione è nel Titi del 1674. (*Studio di pittura... nelle chiese di Roma,* Roma, Mancini 1674, pag. 224) e suona curiosamente: « Copia di Carlo Venetiano da vno de'Caracci ». Ammettendo alla prima che invece di Caracci si volesse dir Caravaggio, non si potrebbe poi convenire che si tratti di copia, e del Saraceni. La conoscenza che si ha del Saraceni è ancor molto incompleta se bene un retto avviamento le abbia impresso il Voss (*Italienische Gemälde d. XVI u. XVII Jhrh.* in *Ksthist. Hofm., Wien.* Zeitschr. f. B. K. Dic. 1911, pag. 62 sgg.). Dimostrò infatti come l'artista sia stato spesso confuso con Adamo Elsheimer, nei suoi quadri a figurette e paesaggi di cui si era quasi perduta nozione. Io, che studiando la scuola Caravaggesca giunsi indipendentemente agli stessi risultati, aggiungo a quelle del Voss la rettifica della confusione più caratteristica che sia stata fatta fra i due artisti, cioè dell'attribuzione all'Elsheimer dei sei quadretti di contenuto mitologico, nella Pinacoteca di Napoli (vedi: De Rinaldis, *Catalogo della Pinacoteca di Napoli,* Napoli, 1911, pag. 489-90, n. 554-559), se bene i vecchi inventari li determinassero esattamente come di Carlo Veneziano. In Roma molte opere sono assegnate al Saraceni che non son sue, e altre sue di certo vanno sott'altro nome. Fra queste cito « Il Convito di Epulone » della Capitolina ascritto dubitativamente al cavalier Cairo, e il « Cristo fra i dottori » assegnato a Valentin, nella stessa galleria. Impossibile dimenticare, una volta appresi, i manierismi di Saraceni, visibili soprattutto nel fare dei panneggi strizzati, attorti, incatricchiati, senza identità di spessezza, che ritornano non solo nei quadretti, ma anche nelle opere di grandi dimensioni. Saraceni, per questo lato non si smentisce mai, nè pure quando copi Caravaggio, come appare nella « Suonatrice » Barberini e nella « Buona Ventura » della Capitolina, così che di certo ritroveremmo le sue debolezze caratteristiche anche in quest'opera, se si trattasse di copia. V'è, sì, una copia mediocre della parte superiore della tela nella sacristia della stessa basilica, ma essa non fa, se mai, che riconfermare l'eccellenza dell'originale ch'è in chiesa nella terza cappella alla destra. Il quadro ha patito parecchio per una inverniciatura che l'ha annerito in una zona marginale che corre lungo tutti i lati, e per alcune applicazioni divote di corone e di palme argentee, che tuttora permangono.

Digitized by Google

del Santo, pure procede nel complesso delle forme verso la ritonda plasticità che si afferma lucidamente nella Madonna di Sant'Agostino (circa 1597). Qualche incertezza, infine, nella struttura del Bimbo, ci riporta anch'essa al periodo che ho voluto determinare.

Siamo, dunque, non molto lungi dal 1593.

Il noto partito di luce spiovente risalta acutamente, ma senza durezza, la composizione, di quella severa economia negli individui, nelle cose, nell'ambiente che siamo soliti ad amare in Caravaggio. Sulle carni, il modellato lievemente granulare dà certa morbidezza ai trapassi anche più improvvisi di chiaroscuro; ma la luce s'appiattisce di botto sul messale, s'ondula sul drappo degnamente ripiegato, affila gli spigoli della tavola rozza. Per tal modo la rada e e rude suppellettile si realizza con quelle immancabili stigmate che solo Caravaggio sa accentare riservatamente, e sono, qui, l'incidersi lieve dello spigolo nel legno, o l'aggrinzarsi dell'orlatura trapunta nel drappo. Nelle carni la resa mirabile di rilievo del viso del santo, nei suoi leni avvallamenti dove le ombre soffiano appena, del polso scafato della mano sinistra, una delle più belle del maestro, così scomposta in quel suo lievitare come madido.

La scelta dei colori, anch'essa lontana dalle tinte pure e vivide delle prime opere, si ferma sulla gravità composita di pochi toni: di verde chiaro, intenso nel drappo, di marrone pannoso nella tonaca del santo, e di giallaurato nelle carni.

Quanto all'espressività estrapittorica, cioè sentimentale, s'essa ci possa servire a qualche rilievo per la posizione storica dell'opera, si può dire, sommariamente, che Caravaggio abbandonata la sensibilità episodica delle sue prime cose, tende a concentrarsi in una chiara sobria espressività umana che ha per primo fine, e più significante: non distrarre l'artista dalla solida rappresentazione pittorica delle cose. Così egli è qui il vero precursore degli spagnoli, di Zurbaran senza la tristizia, di Murillo senza lo zucchero, soprattutto di Velasquez per la tecnica, cioè per l'arte stessa. Ed è chiaro quando si pensi che in questo torno d'attività Caravaggio fonde la pittoricità dei Veneziani col senso plastico-pittorico assunto dai suoi primi ispiratori provinciali: Bresciani e Bergamaschi.

In un periodo molto più tardo, una diecina d'anni dopo all'incirca, quando Caravaggio aveva raggiunto a traverso la ricerca accanita del chiaroscuro, quel senso nuovo di plasticità solenne, colata in una pasta fusa senza tacche e senza striature, serrata nella severità composita dei pochi toni costanti di grigio lava, di giallo opaco, di marrone, di verde ulivo, di bianco e di nero, che s'afferma per la prima volta compiutamente nelle opere di Santa Maria del Popolo (1600-1601), dipinse anche, come credo, il « San Nicola da Tolentino che fa l'elemosina a un povero », ch'è nella Pinacoteca di Ancona, come « opera pregevole di autore incognito ».[1]

L'opera è anzi posteriore a quelle di Santa Maria del Popolo, poichè pur nella sua chiarità — paragonabile del resto alla Madonna del Rosario di Vienna ch'è pur di questo periodo — inizia quel modo sintetico d'ombra liminale che assorbe il chiaroscuro ai margini della forma (vedi il braccio sinistro del giovinetto) e che si manifesta poi costantemente, sempre più accentuata, nelle estreme opere Romane che sono, capitalmente, quelle compiute per il cardinale Scipione Caffarelli (1604-1605), a Villa Borghese. Anche il modellato nell'opera di Ancona è più sintetico, meno realistico, e più di stile che in quelle di Santa Maria del Popolo. E, precisamente, l'opera deve assegnarsi al periodo ottobre 1603-aprile 1604, termini estremi di quel soggiorno di Caravaggio nelle Marche di cui abbiamo sicuri indizi,[2] e che si spiega forse con una fuga da Roma per sottrarsi alle noie e agli obblighi del processo famoso del 1603. Era

[1] *Elenco dei... quadri della Pinacoteca Francesco Podesti in Ancona*, Ancona 1896, (II Sala, n. 29.) pag. 6.

[2] Uno abbastanza significante è nel ricordo del Lazzari di un quadro fatto da Caravaggio per la chiesa di San Filippo in Ascoli Piceno, rappesentante « con maniera assai forte ed oscura Isidoro Agricola in piedi che col pungiglione percote una selce e ne fa spicciare una fontana: figura al naturale che par viva tale è l'impasto delle carnagioni, e la naturalezza, e proprietà dell'arte, come pure delle altre figure che rimangono ammirate alla vista del prodigio: e un prodigio dell'arte può dirsi in verità il quadro che lo contiene ». Il quadro ch'era convesso secondo la architettura del-

Digitized by Google



Michelangelo da Caravaggio: Sant'Antonio. Roma, Santi Cosma e Damiano.

Digitized by Google

forse durante la sua assenza forzata, nel novembre, che Onorio Longhi s'incaricava di farne le vendette tirando mattoni al Baglione e insolentendo il suo tirapiedi, Salini.[1]

Di sotto alle volgari ridipinture che velano buona parte della superficie, appare il più bel pezzo di pittura che Caravaggio abbia fatto.

V'è, di certo, partito di luce ben determinato, anche qui: ma non più di tanto che basti alla composizione per conchiudersi nella sua tranquilla e salda monumentalità, per scindersi in due gruppi equilibrati e affrontati di masse e di toni.

Poichè l'ombra radendo lateralmente scinde le masse sistematicamente secondo un taglio verticale di chiaroscuro: e nell'alta ristretta economia verticale del riquadro le due figure immobili si bilanciano mirabilmente. L'asta del pastorale — ch'è e non è verticale, ch'è e non è parallela agli altri spigoli della forma chiaroscurata — rotondamente affilata di luce regge e sospende le due masse umane, come l'asse ideale di una robusta carica stadera. E par che la massa minore si raccolga al basso e prema il suolo perchè il peso non trabocchi sull'altro lato, ove il vescovo sta dirittamente, tranquillo, nel motivo della stola mirabilmente grave. Preme il suolo, il giovine, col piede robusto dove i polpastrelli si sgranano nel magnifico motivo di pressione, di certo appreso da Michelangelo.

Nel risalto della forma Caravaggio non giunse mai più in là con mezzi più misurati e parchi. La testa, il torso del giovinetto emergono da un impasto sottile e potente, che cola liscio saldo, s'incassa a suo luogo senza lasciar traccia di filo lineare. Nella pennellata senza direzione gli scarti di tono sono lentissimi, atomici trasparenti e lucidi; là dove commentano il leggero distacco dei capegli a ciocche incatricchiate, dalle tempie e la fronte. Nulla di più lontano dalla tesi del realismo ad oltranza di questo torso di stile purissimo, astratto da ogni particolarismo fisico di modellato, dove non è altro che rispondenza armonica affinata di inclinazioni nelle superfici appianate, ripetute in iscala minore nella situazione meditata del viso in leggero scorto.

Come automaticamente i colori seguono il chiaroscuro. Vengono sul dinanzi, in luce, il fulvo pallido della stola, il bianco su bianco della mitria e del piviale, il verde lanoso nel giovinetto, gli incarnati chiari, e freschi. Passano silenziosi nell'ombra i toni di ebano, di marrone profondo, nella veste vescovile, nel mantello del giovine. E nel centro, come foco di tutta la struttura dei colori, arde, appena sfocato, il granata prezioso della scarsella vescovile.

V'è bisogno di aggiunger parole sulla profonda indifferenza all'azione ch'è nelle due figure, quell'indifferenza, già!, ch'è in tutti i grandi pittori, non per intenzione di concentrare psichicamente i personaggi in se stessi, ma per la semplice inconcussa ragione che i pittori, al loro meglio, non si preoccupano mai essenzialmente di contrasti drammatici e di interiorità psichiche? Caravaggio s'è abbandonato qui a uno di quegli istanti avventurati.

ROBERTO LONGHI.

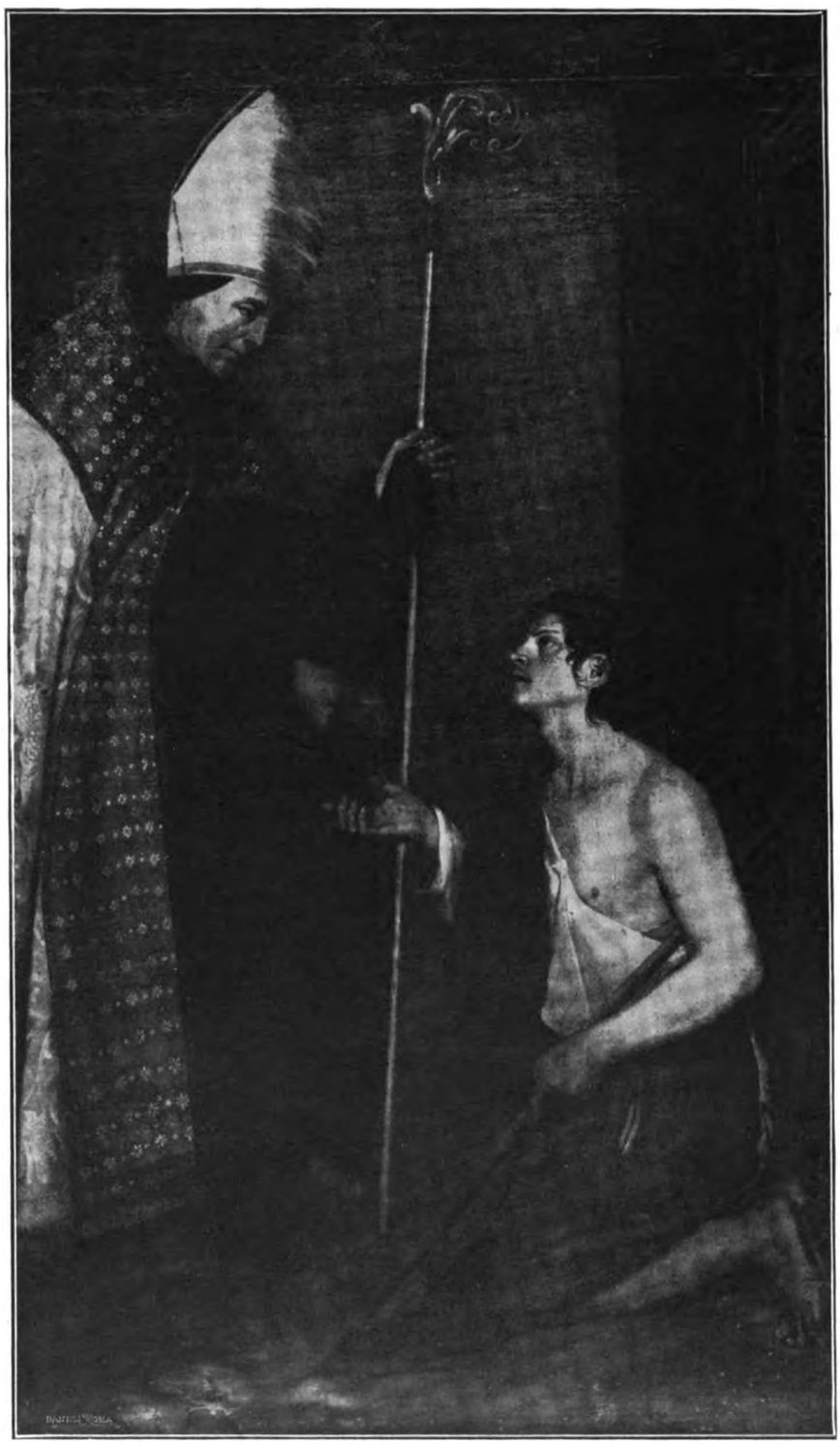
---

l'altare, fu portato via dai Francesi nel 1811, e forse ora regna melanconicamente in qualche galleria francese di provincia. (Vedi: LAZZARI, *Ascoli in prospettiva*, Ascoli, 1724, pag. 40, e anche CALZINI, *Note sulla pittura in Ascoli nei sec. XVI e XVII*, in *Rass. Bibl. dell'Arte It.*, 1900, pag. 185).

A chi obbiettasse che il quadro d'Ascoli potè essere inviato da Roma, ricorderemo un documento più decisivo e che serve particolarmente al caso nostro. È una lettera (pubblicata fin dal 1888: BENADDUCI, *Di un quadro del Caravaggio*, Tolentino, 1888) di Lancillotto Mauruzio patrizio Tolentinate, da Roma, ai 2 di gennaio del 1604, ai Priori della sua città. Da essa apprendiamo che Caravaggio era allora a Tolentino e pareva dovesse fare il quadro dell'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini. Il quadro che si ritrova tuttora colà e che il Benadduci fiutò lungamente senza concluder nulla non ha relazioni con Caravaggio e dimostra ch'egli non eseguì l'opera. Infatti, non c'è nessuna ragione sufficente per mettere il quadro di Ancona in relazione con Tolentino, o almeno con quella chiesa dedicata a Santa Maria di Costantinopoli e officiata dai Cappuccini. (Effettivamente il quadro che vi si trova rappresenta la Madonna con Angeli, San Francesco e Sant'Andrea). Ma, se bene non si possa stabilirne la provenienza, si deve credere compiuto per qualche chiesa di Ancona o della Marca, durante il soggiorno che vi fece Caravaggio, nel 1603-604, quando con queste contingenze storiche vediamo concordare quelle, indiscutibili, dello stile.

[1] BERTOLOTTI, *Artisti lombardi a Roma, nei Secoli XV, XVI e XVII*. Milano, 1881. II, 64, 65.

Digitized by Google



Michelangelo da Caravaggio: San Nicola da Tolentino. Ancona, Pinacoteca.

Digitized by Google

Digitized by Google

UN S. GIOVANNINO DI ANTONIO ROSSELLINO

Non saranno, crediamo, prive d'interesse, le riproduzioni che qui offriamo di una scultura finora inedita e si può dire quasi sconosciuta, che non è, certamente, tra le meno attraenti delle molte opere della plastica fiorentina che hanno in questi ultimi anni varcato l'oceano. Il busto in questione, rappresentante il Precursore fanciullo, appartiene alla raccolta del signor George Blumenthal di Nuova York. Quanto alla sua paternità artistica, tutto ci fa pensare qui all'arte di Antonio Rossellino, scultore che rivaleggia con Desiderio da Settignano nella purezza e nella deliziosa freschezza delle sue rappresentazioni fanciullesche. Che sia veramente lavoro di Antonio ci pare, infatti, così evidente da rendere inutili le dimostrazioni stilistiche. Bello, soprattutto, è il profilo della piccola testa, così fine ed espressiva. Al solito, il bustino ha tutto il carattere di un ritratto idealizzato, studiato direttamente dal vero. Della provenienza originale del busto non siamo in grado di fornire alcuna informazione, sapendo solamente ch'esso



Antonio Rossellino: Busto di fanciullo. Nuova York, Collezione Blumenthal.

Digitized by Google

fu acquistato dal presente suo proprietario pochi anni fa da un noto antiquario di Parigi. Dobbiamo ringraziare il sig. Blumenthal delle sue fotografie da lui fatte eseguire appositamente per questa nostra breve nota. F. MASON PERKINS.



Antonio Rossellino: Busto di fanciullo. Nuova York, Collezione Blumenthal.

Digitized by Google

RIVELAZIONI ULTERIORI FRA I DISEGNI DEL MUSEO STÄDEL [1]

GIÀ si ebbe occasione di ragionare in questo stesso periodico dell'opera sagacemente intrapresa dalla Direzione del maggiore Museo di Francoforte, coll'intento di offrire agli studiosi il facsimile di un centinaio di disegni, scelti fra i cinque mila di maestri antichi, posseduti da quell'Istituto. [2]

Giunti a metà dell'opera ci rimane a vedere ora che cosa contenga l'altra metà, in fatto di fogli interessanti, sia per se stessi sia per quanto valgono a rammentare a proposito di autori o di soggetti in relazione coi medesimi.

Vuolsi osservare in primo luogo che le principali scuole vi sono rappresentate, ad eccezione della spagnuola e della inglese. Vi troviamo infatti ben 16 disegni di scuola olandese, 14 della tedesca, 6 francesi, 3 fiamminghi, 11 italiani, degni per la massima parte di essere partitamente contemplati.

Incominciamo pertanto da questi ultimi, come quelli che ci toccano più da vicino.

Un foglio raro, se non altro per la sua antichità, poichè è a ritenersi eseguito nella prima metà del Quattrocento, è quello dove è ritratta a punta d'argento la figura di uno dei ladroni appeso alla croce. Il nudo vi si mostra inteso con molta intelligenza, mentre vi troviamo pure tentato con cognizione di causa lo scorcio della testa inclinata all'indietro, come di persona già raggiunta dalla morte. Tale quale si presenta ci suggerisce il pensiero che nel suo autore si scopra un predecessore di Antonello da Messina, il quale svela un trattamento del nudo non molto dissimile nel suo interessante quadro del museo di Anversa, quello vale a dire dove rappresentò N. S. e i due ladroni messi in croce, imaginati in un vasto paesaggio con una insenatura di mare che rammenta sensibilmente lo stretto di Messina colle opposte rive della Calabria (fig. 1).

Vero è bensì che in questo singolare quadro lo studio del corpo umano apparisce alquanto più progredito.

Una bella testa di giovane uomo imberbe dalla capigliatura ricciuta, raccolta sotto un berrettino, girata di terza, grande al vero, eseguita a matita nera, se non è con tutta sicurezza di Giovanni Bellini cui viene attribuita, certo gli si accosta, e rivela ad ogni modo un buon disegnatore della fine del Quattrocento. Il disegno, pur troppo un po' svanito, è detto provenire dalla raccolta Klinkosch. Se non che certa sigla visibile al basso, colla iniziale B sormontata da una corona di conte, trova corrispondenza in quella onde sono improntati certi fogli a disegno del Museo civico nel Castello Sforzesco in Milano, indicanti la derivazione dal lascito

[1] *Handzeichnungen alter Meister im Städel'schen Kunstinstitut, herausgegeben von der Direction, Originaltreue Lichtdrucke der Hofanstalt Albert Frisch*, Frankfurt am Main, MDCCCCVIII - MDCCCCXII, *Selbstverlag des Städel'schen Kunstinstituts.*

[2] Vedi: *L'Arte*, a. 1908, fasc. VI; a. 1910, fasc. I; a. 1910, fasc. V.

Digitized by Google

di un conte Bolognini. Circostanza da dare adito alla congettura ch'egli avesse ceduto al Klinkosch il disegno di che si tratta.

Di particolare interesse due foglietti, evidentemente di scuola padovana, quale fu capitanata da Francesco Squarcione. È a ritenersi anzi suggerita da sano criterio l'attribuzione al di lui scolaro Marco Zoppo. In modo assai espressivo vi si vedono trattati due argomenti desunti dalle Sacre Scritture.

Nell'uno il Signore, nell'altro la Madonna, entrambi morti, pianti dai loro fidi, pie donne

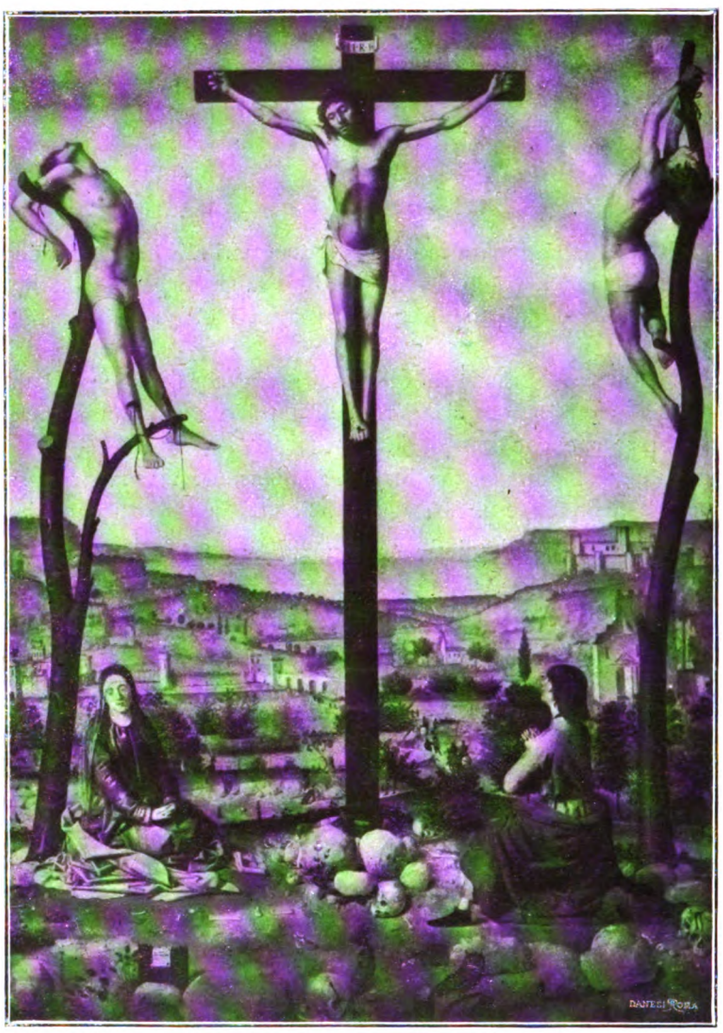


Fig. 1 — Antonello da Messina: La Crocefissione. Anversa, Museo (Fotografia Braun).

e discepoli. Singolare il modo con cui è stato concepito N. S. giacente sopra un drappo, sostenuto da due angioletti sopra un ripiano davanti una larghissima finestra, o apertura qualsiasi, alla quale si affacciano i dolenti in isvariate movenze. Esprimono tutti coi gesti e con gli atteggiamenti dei visi l'intenso dolore che li affligge alla vista della divina vittima, in guisa veramente drammatica. La stessa vena, benchè un po' più pacata, si avverte nell'altro foglio che fa riscontro al primo, egualmente condotto a penna, dove la Vergine sta distesa sul cataletto fra due gruppi di devoti, lo sguardo pietosamente rivolto verso di lei.

Digitized by Google

L'attribuzione all'antico pittore, bolognese di nascita ma educato alla scuola del capostipite dei Padovani del XV secolo, Francesco Squarcione, fa onore a chi primo riescì a determinarla e riceve la sua conferma dal confronto con opere sue, sicuramente autenticate. Tale la piccola tavola che venne ceduta da un privato raccoglitore pochi anni or sono alla R. Pinacoteca di Bologna al modico prezzo di tre mila lire, nell'intento che l'autore vi fosse rappresentato con un'opera d'indiscutibile originalità. È quella che si presenta qui riprodotta nella fig. 2, rappresentante il soggetto tante volte trattato a quel tempo, del San Gerolamo penitente,

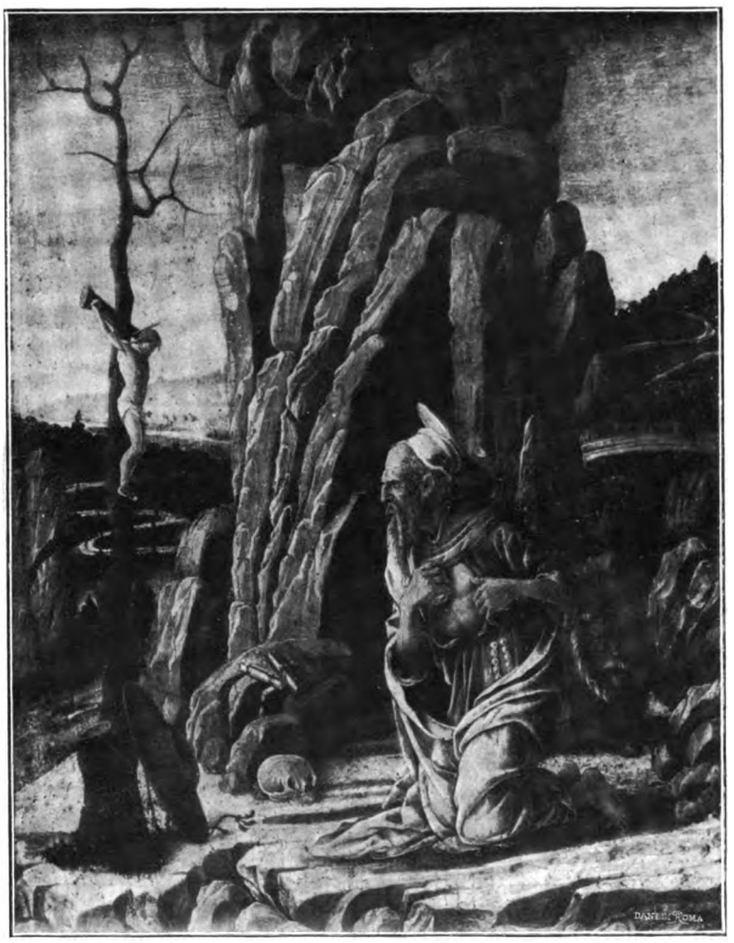


Fig. 2 – Marco Zoppo: San Gerolamo. Bologna, Pinacoteca
(Fotografia Anderson)

firmato a piene lettere, al basso, col nome di *Marco Zoppo*. E invero il modo severo e rude col quale è concepito il quadro, tanto nella figura fieramente ascetica, quanto nella rappresentazione del paesaggio dalle irte scogliere, nonchè i particolari inerenti al modo di modellare le forme umane, quelle dei panneggiamenti e fianco dell'aureola imaginata come disco solido, dànno luogo a un complesso di particolari assai caratteristici pel nostro pittore, e tali, che, astrazion fatta del paesaggio che non esiste nei fogli di Francoforte, si accordano perfettamente con quanto si rileva nei medesimi.

Un'altra opera d'altronde che ce li richiama e che dimostra a quale grado di potenza plastica egli seppe innalzarsi nei suoi migliori momenti è quella della testa recisa di San Giovanni Battista, appartenente alla pinacoteca dell'Ateneo civico di Pesaro (fig. 3). Analogie da

Digitized by Google

avvertire, non ostante la diversità dei soggetti, nel modo di trattare lo scorcio e di esprimere il dolore coll'accentuata apertura della bocca.

Quanto alla testa del San Giovanni, infine, la maestria con cui è condotta ci richiama spontaneamente col pensiero ad un artista vie più grande e celebre per la sua eccellenza nella pratica dello scorcio, quale fu Melozzo da Forlì, col quale il pittore bolognese, circa suo contemporaneo, potè essersi trovato a contatto nell'una o nell'altra delle città della Romagna o delle Marche.

Alquanto sciupato, ma autentico un disegno del Perugino, studio per la figura di Pittaco, fra gli uomini celebri da lui eseguiti a fresco nella sala del Cambio in Perugia. Il personaggio rappresentato non differisce di molto come figura da quella di Socrate, di cui la



Fig. 3 — Marco Zoppo: Testa di San Giovanni. Pesaro, Ateneo (Fotografia Alinari).

galleria degli Uffizi possiede il disegno tutto tratteggiato a penna con estrema diligenza.

In onta ai pregi inerenti a queste figure tuttavia quanto convenzionalismo al confronto di quello ci sà offrire quasi contemporaneamente l'eletto discepolo Raffaello! Di lui ci viene presentato nella scelta di Francoforte un foglietto a penna ch'è davvero una perla della raccolta. È quella, nota oramai a quanti si sono applicati allo studio delle sue opere, corrispondente ad un concetto iniziato, ma non terminato, per una pala d'altare, essendovi rappresentata la Vergine in elevato trono col Bambino benedicente, mentre al basso, dove dovrebbe stare una figura di Santo per ciascun lato, il disegnatore non ne tracciò se non uno solo, che si qualifica per San Nicola da Tolentino, pei suoi attributi consistenti in tre particolari, quali sono un viso di cherubino emanante raggi, applicato sul petto, un crocifisso e un libro aperto che il Santo tiene tra le mani.

È lecito congetturare fosse destinato a fargli riscontro un Sant'Agostino, da che San Nicola appartenne appunto all'ordine di quel Santo. In tale caso, passando da congettura in

Digitized by Google

congettura, non sarebbe fuori di luogo imaginare che il disegno di che si tratta sia da tenere come l'espressione di uno dei progetti ideati da Raffaello per certa pala d'altare commessagli in Città di Castello a decoro di una cappella della chiesa di Sant'Agostino fino dalla fine dell'anno 1500. E in vero si sa che il quadro di cui ci è tramandata la descrizione, e che rimase spezzato in più pezzi in causa di un terremoto, conteneva realmente le figure dei due

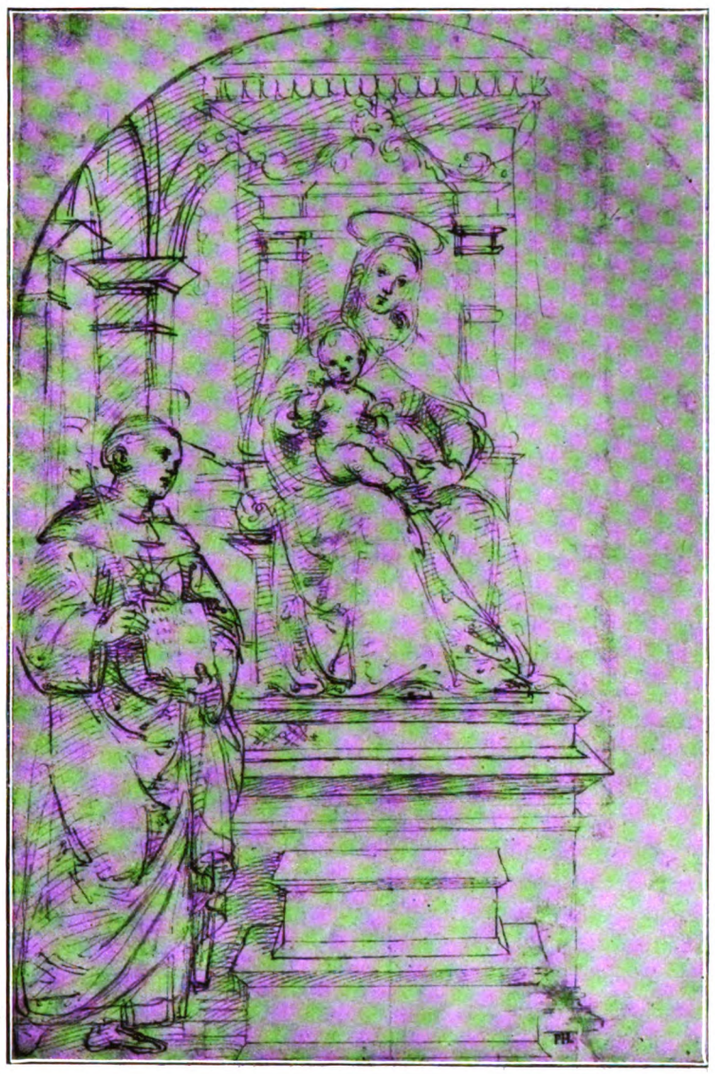


Fig. 4 – Raffaello: Primo pensiero
pel quadro del San Nicola di Tolentino. Francoforte, Istituto Städel.

Santi accennati, in una disposizione diversa bensì, vale a dire quale ci rimane approssimativamente indicata in un altro prezioso foglio, ora conservato fra parecchi altri di Raffaello, nel Museo di Lille.[1] Laonde ci piace dare qui raffigurato in pari tempo l'uno e l'altro disegno; dove apparirebbe che nell'uno fosse stato inteso il concetto, più comunemente in uso, di fare

[1] Intorno a questo quadro vedasi quanto emerge dalla grande opera del prof. MAGHERINI GRAZIANI, *L'Arte a Città di Castello,* stampata da S. Lapi a Città di Castello nel 1897, e vie più dall'articolo del dott. OSCAR FISCHEL, *Rafaels erstes Altarbild, die Krönung des Hl. Nicolaus von Tolentino*, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunst-Sammlungen,* 1912, Heft II, n. III.

Digitized by Google

primeggiare la Vergine in trono, nell'altro invece quello di una più esplicita apoteosi del Santo, conseguentemente posto nel mezzo, mentre gli vengono offerte dall'alto niente meno che tre corone, dal Padre Eterno, dalla Madonna e da Sant'Agostino (figg. 4 e 5).[1]

I due disegni differiscono fra loro non solo per la composizione, ma anche per la tecnica, il primo essendo eseguito a penna, il secondo a matita tenera, ma rivelano entrambi la grazia ineffabile, propria del precoce artista.

Quello di Francoforte poi, se prelude al concetto, lasciato a mezzo, nel quadro di Città di Castello, nello stesso tempo ci conduce col pensiero ad un'altra pala bene nota, di mano dello stesso Raffaello, vale a dire a quella della Madonna Ansidei, ora appartenente alla Galleria Nazionale di Londra.

Benchè posteriore di parecchi anni, si direbbe che l'artista abbia voluto profittare dell'accennato suo disegno per codesto altro suo dipinto, introducendovi se non altro un trono rialzato di diversi gradini di analoga struttura e mettendovi a sedere una Madonna in posa alquanto somigliante, benchè di tipo più studiato.

Differentemente atteggiato invece vi è il Bambino, poichè mentre nel quadro è inteso a capo chino, raccolto in se stesso, nel disegno di Francoforte tiene ritta la graziosa testina e colla destra alzata viene impartendo la benedizione verso il devoto Santo Nicola, al quale viene così conferita speciale considerazione nell'assunto.

Passava per opera di Raffaello nella stessa raccolta un altro disegno a penna della Madonna col Bambino benedicente; ma posteriormente venne saviamente adottata l'opinione del Lermolieff nel riconoscervi la mano del Pinturicchio, che a dir vero vi si rivela, come in altri fogli indicati dal nostro critico, quale diretto precursore ed ispiratore dell' Urbinate.[2]

Dobbiamo confessare invece di non sentirci convinti delle ragioni per le quali lo stesso nostro rinomato critico credette dovere rivendicare al Pinturicchio lo schizzo di Lille pel quadro del San Nicola,[3] ed in proposito invitiamo il lettore a confrontare il facsimile con quello della Madonna del Pinturicchio testè nominata, che abbiamo dato riprodotta in un nostro precedente articolo (a. 1910, p. 323), nonchè con quanto trattò in argomento il dott. Oscar Fischel. (Vedi sopra in nota).

Di Francesco Primaticcio nato a Bologna nel 1504, morto a Parigi nel 1570, non sono rari i disegni. Condotti per lo più a matita rossa, si riferiscono in gran parte a' suoi dipinti eseguiti per ordine di Francesco I nel castello di Fontaineblau. Uno di questi in formato grande è quello che ci viene presentato nella scelta di che si va trattando, e rappresenta lo studio di un soffitto, già nella galleria d' Ulisse, che non sussiste altrimenti nel castello suddetto. Vi si vedono in iscorcio personificate le dodici ore del giorno che si dànno la mano danzando in cerchio, con alcune altre figure nel mezzo. È caratteristico pel modo d' intendere il nudo per parte dell'autore, che viene generalmente considerato come scolaro d' Innocenzo da Imola e del Bagnacavallo, mentre da quanto apparisce dalle sue opere in genere si direbbe essenzialmente influenzato da Francesco Mazzola detto il Parmigianino, nato nello stesso anno, ma morto molto prima, cioè nel 1540.

Lasciando da parte altri tre disegni italiani, attribuiti, non sappiamo se con assoluta attendibilità, al Guercino, al Domenichino e a Salvatore Rosa, ci sentiamo attirati maggiormente da una veduta presa a canto ad un ponte sul Tamigi a Londra dal Canaletto; un vero quadretto fatto e finito. È condotta a penna ed ombreggiata col pennello a seppia con mirabile spigliatezza e precisione nello stesso tempo, ponendo in nitido contrasto fra loro gli effetti di luce e di ombra nei diversi motivi architettonici che si avvicendano con varietà di linee e animando il quadro con alcune macchiette e due barche in riva al fiume. Non sappiamo s'egli si sia

---

[1] Stanno nella pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, come si sa, i due frammenti del Padre Eterno e della Vergine.

[2] Vedasi in proposito: *Kunstcritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin, von Ivan Lermolieff*, Leipzig, F. A. Brockhaus 1893, pag. 350.

[3] Vedi *op. cit.*, pag. 365.

Digitized by Google

servito poi del disegno per tradurlo in pittura, ma dovette compiacersene e sentire il desiderio di leggittimare il suo foglio, da che sul rovescio del medesimo scrisse di sua mano; *Io Zuane Antonio da Canal detto il Canaleto feci il detto dissegnio.* Se l'aspetto presente del

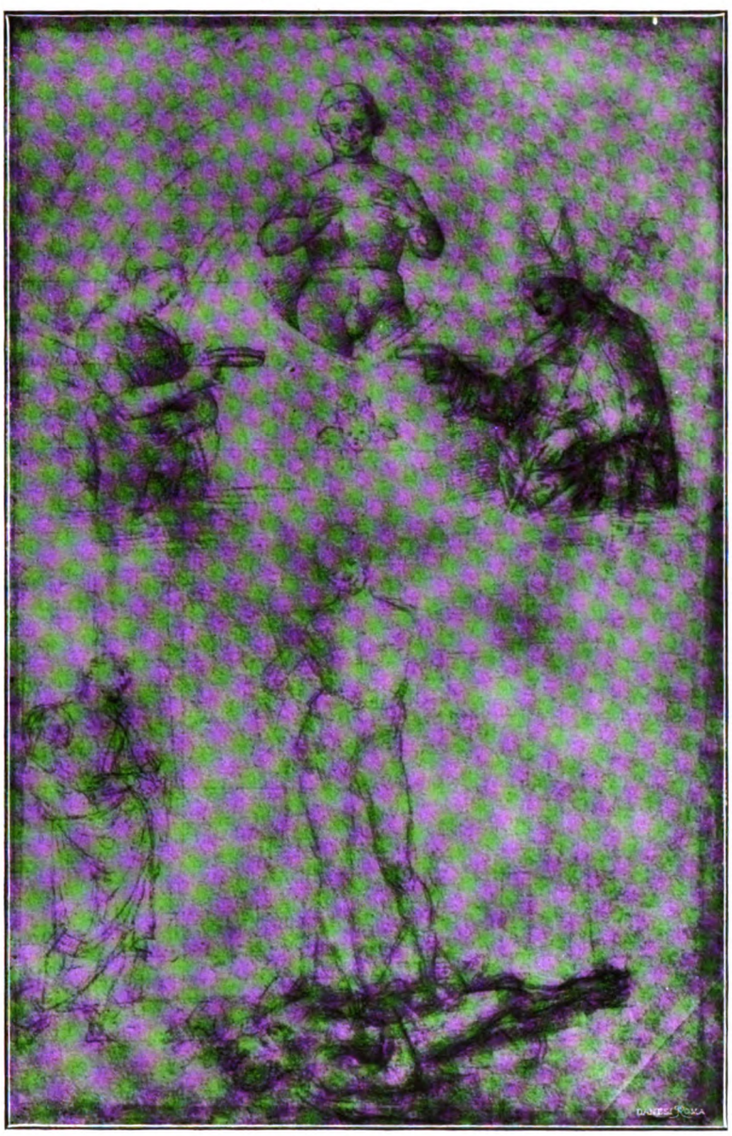


Fig. 5 — Raffaello: Secondo pensiero
pel quadro del San Nicola di Tolentino. Lille, Museo -- (Fot. Braun).

luogo conservi poco o molto di quello che apparisce nel disegno è quanto ci saprebbe dire qualche abitatore della sterminata metropoli.

* * *

Notevoli parecchi disegni di scuola francese. Di Claudio Gelée, nato a Château de Chamagne nella Lorena, nel 1600, morto a Roma nel 1682, due esempi di paesaggi classici, da rammentare quelli della sua celebrata raccolta del *liber veritatis*, oggidì in possesso del duca di Devonshire a Chatsworth.

Digitized by Google

Si rivela sempre come artista poeta nella interpretazione della natura, quale egli seppe assimilarsi massime durante le sue dimore in Roma e nella circostante campagna. L'eco degli incanti della quale si avverte ripercosso in infiniti suoi lavori di pittura, non meno che di disegno, con quella idealità d'imaginazione che lo distingue fra tutti gli artisti, che vollero emularlo, ma non riescirono mai a raggiungerlo. Trascurato in genere nel disegno delle figure umane, le quali furono spesse volte eseguite da altri nei suoi quadri, seppe tuttavia aggrupparle armonicamente in accordo colle linee del paesaggio, come si rileva fra altro nel disegno del Museo Städel, dove introdusse all'ombra di alcuni alberi un gruppo di figure; intese rappresentare il popolo d'Israele, rivolto in atto di adorazione verso l'idolo del vitello d'oro, dominante dall'alto di un piedestallo monumentale, alla romana.

Una classificazione cronologica delle sue opere, in considerazione della lunga sua carriera dovrebbe condurre, se non erriamo, alla constatazione che fossero da ascrivere a tempo anteriore i suoi disegni a contorni eseguiti con la penna, in confronto di quelli condotti a tocchi di pennello. Alla prima categoria appartengono i due fogli scelti a Francoforte, alla seconda fra altri un foglio, già nella raccolta del def. senatore Giovanni Morelli, dove all'infuori della sepia si scorgono alcune leggiere preparazioni di contorni a matita.

Esempio tipico alla sua volta, inteso a renderci l'effetto affascinante di una veduta della campagna romana, inquadrata fra alberi giganteschi, quale si va estendendo quasi a perdita di vista, in diverse gradazioni, verso il lontano Monte Soratte, che s'intravede ergersi nel fondo, velato fra i vapori dell'atmosfera (fig. 6).

Francesco Millet, detto Francisque, se vuolsi di patria fiammingo, essendo nato ad Anversa nel 1644, più razionalmente va considerato come francese in grazia del suo tirocinio artistico, essendosi stabilito a Parigi innanzi i 18 anni d'età ed avendo esercitata quivi la sua attività fino alla fine della sua vita, nel 1680. Come seguace di Nicola Poussin e di Gaspare Dughet ch'egli fu, si rivela nell'attraente disegno offertoci in facsimile nell'opera di che ci occupiamo. Il soggetto, rappresentante il fatto biblico che si riferisce a Mosè bambino, quando viene esposto sul Nilo entro la sua culla, dà occasione all'artista di sfoggiarvi un quadro d'impronta eminentemente classica.

Dentro uno scenario a paesaggio, nello sfondo del quale si presentano molti edifici d'impronta orientale e meridionale, come un obelisco, una piramide, diverse rocche e torri, stanno pittorescamente disposte le figure, parte attinenti strettamente al soggetto, parte allegoriche, come sarebbe quella di un uomo barbuto simboleggiante il fiume Nilo, accompagnato da un giovane in contemplazione del fatto e da una giovane donna in un atteggiamento così grazioso quale avrebbero potuto imaginarlo i migliori seguaci di Raffaello. Cosa da recare meraviglia ove si pensi che l'autore non fu mai in Italia, avendo viaggiato invece in Olanda, in Fiandra e in Inghilterra, come si rileva dal cenno biografico che ne dà Federico Reiset nel suo catalogo dei disegni del Louvre.[1]

Ed ora veniamo al Settecento francese, non per nulla stimato e ricercato in grazia della sua peculiare eleganza e spigliatezza.

Vi primeggia quel Francesco Boucher, le cui opere si vengono pagando a prezzo d'oro al giorno d'oggi, quand'anco si tratti di piccola cosa

Tale sarebbe un foglietto posseduto dal Museo Städel, sul quale l'artista rapidamente schizzò colla penna una fantasia allusiva a certe figure di ninfe e di divinità fluviali. Il tutto con una scorrevolezza di linee e con una maestria meravigliosa, sì da far pensare a quanto seppe esprimere a modo suo fra noi G. B. Tiepolo, ingegno forse meno raffinato ma vie più potente del suo contemporaneo francese.

Essendo risaputo d'altronde che il Boucher da giovane si fosse recato a visitare l'Italia e in particolare Venezia, ben s'intende come egli quivi per sua naturale inclinazione si fosse

[1] Vedi: *Notice des dessins*, etc., *au Musée imp. du Louvre, Première partie, 1866*, pag. 371 e seg.

Digitized by Google

sentito attirato anzichè dalle opere degli artisti più antichi dal genio del grande Tiepolo, maggiore di lui di sette anni e che ne avesse subìto sensibilmente l'influenza.

Gustosi alla loro volta due fogli di scolari del Boucher, Jean Honoré Fragonard e Jean Bapt. Le Prince. Del primo, mollemente pennelleggiata a sepia una briosa accolta di gente, fra la quale predomina il gruppo di tre paffuti e vivaci bambini attorno ad un asinello, che viene pascendosi sopra un basamento ornato a guisa di ara, mentre dal lato opposto una donna attende a fare bollire una pentola; del secondo (quasi un Zuccarelli francese), un'altra lieta compagnia che se ne sta sollazzandosi in diversi modi nell'aperta campagna. Trattato anche questo spigliatamente a sepia e leggittimato colla firma *Le Prince* e la data *1977*.

* * *

Di ben diversa tempra è l'antica arte tedesca, vie meglio rappresentata nella scelta della pubblicazione. Il disegno più remoto è quello, a penna, raffigurante una Santa Barbara, la

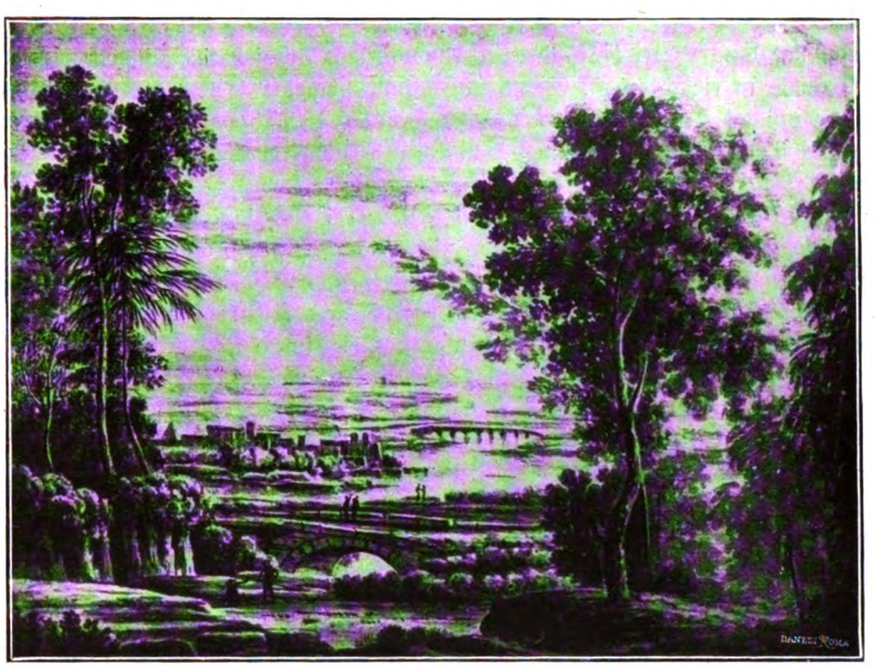


Fig. 6 — Claudio di Lorena: Campagna Romana. Milano, Raccolta G. Frizzoni.

quale nel suo aspetto *goticizzante*, se è concesso il termine, ben giustifica l'attribuzione alla mano di un maestro che deve avere operato sui primi decenni del XV secolo. È una figurina graziosa nel suo sapore arcaico, il capo incoronato, il corpo avvolto in abbondanti panneggi che dànno luogo ad infinite pieghe. Colla destra regge l'emblema della torre, nella sinistra il ramo di palma, simbolo del martirio.

Più che in pittura quasi ce la potremmo imaginare eseguita quale statuetta in iscoltura, da ritrovarsi eventualmente fra una serie di analoghe creazioni di qualche settentrionale plasticatore.

Della metà del secolo circa e appartenente alla fiorente scuola di Colonia sarebbe un gruppo di figure facente parte di una scena della Crocefissione, quando pure vi si possa prestare piena fede, da che il tratto a penna vi apparisce alquanto debole ed incerto.

Con maggiore sicurezza si procede nella serie di fogli spettanti ad Alberto Durero e a suoi scolari. Quelli di mano del maestro, come ognuno sa, il più grande disegnatore fra tutti i tedeschi, sono eseguiti con la consueta sua sottile punta di penna.

Digitized by Google

Due ritraggono delle teste di uomini, intese l'una quale studio, secondo quanto viene indicato, per una figura di San Paolo, forse per un suo quadro? l'altra ricavata dal naturale, ossia un vero ritratto. Si presenta quest'ultimo dal petto in su, l'espressione piuttosto severa, il capo coperto da un pesante berrettone. Di mano dell'artista è qualificato per suo albergatore ad Anversa: *Das ist myn wirt zu Antorf Jobst Blankfelt 1520,* più il consueto monogramma. È un ricordo quindi del memorabile viaggio che l'artista intraprese in compagnia della moglie nei Paesi Bassi, dove fece la conoscenza di molti personaggi eminenti, fra i quali vanno ricordati Erasmo di Rotterdam e Margherita d'Austria, zia di Carlo V, che lo accolse cortesemente, e alla quale egli dedicò diversi suoi lavori, come racconta egli stesso nel suo diario, pubblicato e commentato anni or sono dal def. prof. Moritz Thausing.[1]

Vi si apprende che egli giunse in Anversa il 2 agosto del 1520, mentre si stavano facendo i preparativi pel solenne ricevimento di Carlo V, il quale vi fece il suo ingresso il 23 settembre. « Da Kam ich, egli nota, in die Herberge zum Jobst Plankfelt, und denselben abend noch lud mich der Factor der Fugger mit Namen Bernhard Stecher, und gab uns ein Köstliches Mal ».[2]

E più in là, dopo essere stato in casa di Quintino Messis, dice di aver ritratto lo stesso Plankfelt, il quale in ricambio gli regalò dei coralli bianchi.

Ritornato poi ad Anversa, dopo una escursione a Malines e a Bruxelles, nomina per una terza volta il suo oste e soggiunge con caratteristica ingenuità di avere mangiato con lui ben 18 volte.

Gli altri due disegni si riferiscono a soggetti sacri. Nell'uno è rappresentato l'episodio di N. S. orante sul Monte degli Ulivi, in modo analogo, ma non eguale a quello che si avverte in un altro foglio del maestro stesso già apparso riprodotto nel secondo fascicolo della pubblicazione di Francoforte, a riscontro del quale presentammo in proporzioni ridotte il facsimile di simile rappresentazione in un foglio del gabinetto del Museo di Berlino.[3]

Simili studi ed altri riferentesi a scene della passione, per l'intensità del pensiero che manifestano, ci sono testimonianze eloquenti della profondità del sentimento religioso di cui si sentiva compreso l'insigne artista. Onde non sembra fuori di proposito rammentare qui certi termini suoi, adoperati per esprimere la parte ch'egli ebbe a prendere alle notizie che corsero nel 1521 intorno alla cattura di Martino Lutero. Gli è nello stesso suo diario dai Paesi Bassi ch'egli dà sfogo alla sua angoscia per le persecuzioni del riformatore e dove prorompe fra altro nelle seguenti calorose esclamazioni: « O Dio buono abbi pietà di noi! O Signore Gesù Cristo, prega pel popolo tuo, ne soccorri a tempo, conserva in noi la retta, la vera fede cristiana, e raccogli tu colla tua voce le pecorelle tue disperse per ogni dove con quella voce ch'è la parola divina nella Scrittura? Aiutaci, sì che noi riconosciamo codesta tua voce, nè ci lasciamo sedurre da altri allettamenti, che sono vanità umane, acciocchè non si abbia mai a scostarsi da te, o Signore Gesù Cristo! Riunisci le pecore del tuo pascolo, che in parte si trovano tuttora nella Chiesa Romana, riuniscile insieme a tutti gl'Indiani, i Moscoviti, i Russi e i Greci, i quali per causa delle oppressioni e dell'avarizia dei Papi e dell'ipocrita finzione di santità si sono allontanati. O Iddio, libera il povero popolo tuo, stretto quale trovasi da grandi dannazioni e da comandamenti, che non osserva se non con riluttanza, onde si sente cadere in peccato secondo coscienza ogni qual volta li trasgredisce. O Signore, tu non hai mai gravato sì orribilmente di leggi umane alcun popolo quanto facesti con noi poverelli sotto il dominio papale, che pur vogliamo essere tuttodì liberi cristiani, redenti dal sangue tuo! ».[4] E continua su questo tenore: eco significantissimo della più sentita reazione nel paese della riforma contro le tendenze notoriamente mondane della curia romana di quel tempo!

---

[1] Vedi: *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime,* ecc. *von Moriz Thausing Wien 1872; With Braumüller K. K. Hof und Universitätsbuchhändler.*

[2] *Op. cit.*, pag. 82.

[3] Vedi: *L'Arte*, a. 1910, pag. 30.

[4] *Op. cit.*, pag. 120.

Digitized by Google

L'altro foglio del Durero contiene due pensieri per la composizione della Madonna col Bambino. Quello che predomina mostra una sensibile affinità col gruppo che vedesi espresso in altro disegno, più sciolto per verità e a penna più grossa ed accentuata, facente parte della ricca collezione del Museo di Berlino. Come ricerca quasi insolita di certa nobile venustà nel viso della Vergine per parte dell'artista alemanno, ci piace porgerlo qui riprodotto nella fig. 7.

Prima di dipartirci dai Tedeschi vuolsi rammentare una veduta della città di Francoforte, quale doveva presentarsi, contemplata dalla campagna, nel XVII secolo. N'è autore Venceslao Hollar (nato a Praga nel 1607, morto a Londra nel 1677). Molto meglio noto come incisore che come pittore, ritrasse la città con nitida ed accurata, leggiera punta di penna, segnandola di propria mano, in alto, *Frankfurt am Main*. Vi si vede emergere infatti nel centro la mole

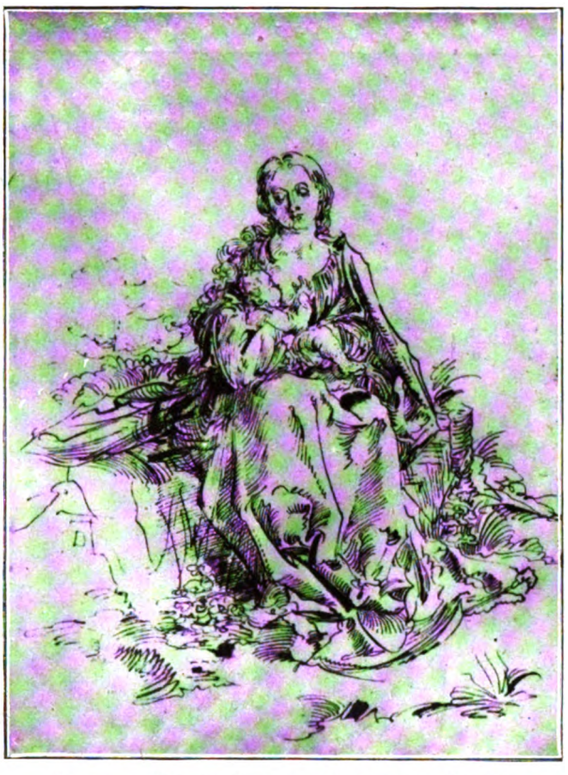


Fig. 7 — Alberto Durero: Madonna e Bambino
Berlino, Museo.

rispettabile del suo duomo col campanile coronato da cupoletta, nonchè gran numero di torri fra le case e la cinta delle mura, al posto delle quali oggidì si svolgono degli ombrosi viali, fiancheggiati da villini signorili.

Pervenne come dono al Museo, per parte del sig. Rodolfo von Schweitzer.

Passando ai Fiamminghi merita menzione una *Cattura di Cristo*, di autore ignoto, composizione intesa nello spirito tragico-grottesco del vecchio Brueghel, quindi un foglio dello scolaro di Rubens Abramo von Diepenbeeck, che si sà riprodotto in controparte dall' incisore Cornelio Blomaert È una ricca composizione di esecuzione bene finita, a matita nera, rappresentante un'accolta di tutte le divinità dell'Olimpo, con Giove e Giunone in vetta, mentre in mezzo a loro sorge ritta in piedi sulle nubi la favolosa Pandora, di belle forme, sì da attestare a chiare note, che l'autore volle e seppe associare agli ammaestramenti del grande maestro gl' ideali che gli si affacciarono nella sua dimora in Italia.

Digitized by Google

Vie più interessanti infine gli Olandesi, che si distinsero non solo nella pittura ma ben anche nell'arte del disegno.

Della generazione antica, vale a dire di quella che risale al XV secolo, ci si offre un esempio solo, ma pregevole e di autore assai raro a trovarsi. È questi quel Cornelio Engelbrechtsen, la di cui opera principale di pittura, un grande trittico, dove primeggia la scena della Crocefissione, si trova nel Museo Municipale della sua città natale di Leida. [1]

Noto anzitutto come maestro del vie più rinomato Luca d'Olanda, il disegno della raccolta di che si ragiona è eseguito con grande finitezza su carta grigia, con penna, pennello e luci di biacca. Il soggetto corredato di una infinità di particolari decorativi, secondo le foggie del tempo, è quello del *Transito della Vergine*. Vi si verificano le caratteristiche indicate dal Waagen fra altri, come sarebbe a dire le teste delle donne a ovale allungato con nasi diritti, appuntati, i contorni duri, il disegno bene bilanciato. Nè poteva essere tratta in inganno la



Fig. 8 — Rembrandt: L'Adorazione de' Maggi. Francoforte, Museo Städel.

Direzione dell'Istituto Städel dalla falsa sigla di Alberto Durero, applicata in un angolo, al basso a destra.

Fra i maestri del fiorente Seicento la palma (e chi ne dubiterebbe?), spetta all'immortale Rembrandt. Sterminata, staremmo per dire, è la quantità di schizzi a sepia, pensieri sgorgati spontaneamente dalla sua vena inventiva. Saranno tutte cose autentiche di sua mano o non vi si sono introdotte talune più o meno abili imitazioni? Dei cinque fogli con siffatte improvvisazioni, contenuti nei cinque ultimi fascicoli, a dir vero una sola ci renderebbe un po' esitanti. Quello che ci rivela invece in massimo grado la potenza del suo modo di estrinsecarsi nel comporre caratterizzando i diversi personaggi secondo il loro significato e facendo

[1] Descritto ed illustrato nel volume *La Hollande*, nella serie intitolata: *La peinture en Europe*, a pagina 169 e seg.

Digitized by Google

presentire gli effetti del chiaroscuro, ch'egli seppe raggiungere nelle sue opere, si è lo schizzo maggiore, rappresentante l'Adorazione dei Magi. Creazione magica invero nella intimità della scena, appena accennata; tanto che il godimento che si prova nel contemplarla, vuolsi dividere qui col benigno lettore presentandogliela riprodotta nella fig. 8, quale ci viene trasmessa mediante l'ottimo facsimile della scelta fatta a Francoforte.

In questa scelta l'artista più prossimo al caposcuola si vorrà ritenere Nicola Maes. Mirabile è lo studio di una donna attempata, seduta davanti un tavolo, le braccia appoggiate davanti un libro nel quale sta leggendo. Largamente trattata, tutta a matita rossa, come concetto e come fattura richiama sensibilmente il fare del maestro, Rembrandt. Un soggetto simile il Maes lo svolse, ma in modo alquanto diverso, in un quadro che figura ora nella Galleria Reale



Fig. 9 — Nicola Maes: La songeuse
Bruxelles, Museo Reale.

di Bruxelles, ricco di svariati squisitissimi particolari. Come tipo e come intendimento di effetti di chiaroscuro ci rammenta invece un altro quadro suo nella stessa galleria, denominato *la songeuse*, da che raffigurava, colta sul vero, un'altra donna addormentatasi in seguito alla lettura e qualificata per una lavorante in trine dagli ordigni posti sopra un tavolo (fig. 9). Opere codeste dell'età più fresca dell'autore, fra i venti e i venticinque anni, come avverte il più volte citato W. Burger, mentre non tardò molto di poi ad assumere un fare più molle e sempre più discosto da quello del maestro, abbandonando in pari tempo la pratica del dipingere sul legno per adottare invece, con maggiore ricerca di una eleganza quasi alla francese, la pittura sulla tela, massime in genere di ritratti.

Fra i buoni paesisti olandesi figurano Jan van Goijen e Arturo van der Neer. Il primo di cui si conoscono tanti quadri rappresentanti delle scene pittoresche lungo le acque dei canali che solcano quelle pianure, nel disegno ora a Francoforte si prese per assunto un rustico

Digitized by Google

mercato di cavalli, il secondo, che ne' suoi quadri suole compiacersi di ritrarre gli effetti di luce crepuscolare o di chiaro di luna, nel foglio che abbiamo sott'occhio tratta un paesaggio invernale, di giorno, coi suoi tipici pattinatori.

Nel novero dei migliori pittori di genere invece si contano Adriano van Ostade al quale va attribuito lo studio di una bettola di contadini, e Gabriele Metsu, noto fra i più raffinati coloristi nei suoi dipinti. Per uno di questi forse potè servire il disegno a carboncino e biacca eseguito da un modello di una giovane donna.

Altre cose degne di essere prese in considerazione alla loro volta ci vengono annunciate per una nuova serie in altri dieci fascicoli.

GUSTAVO FRIZZONI.

Digitized by Google

IL TESORO SACRO DEL DUOMO DI VEROLI ED I SUOI CIMELI MEDIOEVALI

FORMATO con l'andar de' secoli dalla religiosa pietà del popolo Verolano è ancor oggi conservato dalla sua vigile divozione nella Chiesa Cattedrale un tesoro sacro, ricco di insigni reliquie e prezioso per non pochi cimeli. In fondo alla nave di destra, in una cappella appartata, son custoditi con religioso decoro corpi interi di santi, reliquiari, busti, cassette, calici, croci, ostensorî, raccolta importante che forma la parte migliore del patrimonio artistico di questa cittadina. Benchè l'importante raccolta di questi cimeli sia rimasta fino ad ora inedita e quindi generalmente ignorata, pure gli studiosi, che di proposito o no scrissero di Veroli, compresi della importanza di tale raccolta, tutti ne fecero cenno, senza per altro trattenersi quanto l'argomento avrebbe richiesto. Si trova difatti cenno di queste reliquie nelle notizie storiche premesse alla pubblicazione dello Statuto Verolano, manoscritto pergamenaceo del sec. XVI che si conserva nel Palazzo Comunale, la qual pubblicazione fu fatta nell'anno 1657.[1] Tra le altre notizie riguardanti la Cattedrale si dice che in essa si conservano « Sanctorum reliquiae fere innumeratae in tecis et in capsalis argenteis, eburneis, et ligneis decentissime conlocatae, pro quibus Verulani Cives humillime gloriari possunt in Domino debitasque eidem gratias reddere ». Ne fa poi cenno l'Ughelli nella sua *Italia Sacra*,[2] il Moroni nel suo noto *Dizionario di Erudizione Storico Ecclesiastica*,[3] ne parla il Caperna per quanto riguarda la Storia della Patrona e dei suoi compagni martiri[4] ed altri ancora che avremo occasione di ricordare in seguito.

Tutta questa preziosa ed importante raccolta deve indubbiamente la sua conservazione alla positura appartata e ben munita della città, la quale in tempi turbinosi offrì asilo sicuro anche agli scampati tesori di vicine abbadie. Difatti, mentre un nucleo di importanti cimeli, sia per le iscrizioni che per la loro natura, è da attribuirsi alla pietà del clero e del popolo Verolano, altri, forse artisticamente più importanti, sono da iscrizioni espressamente dichiarati per lavori dovuti alla pietà dei Monaci della insigne abbadia di Casamari; ed, infine, in tempi più recenti e per avvenimenti meglio documentati, molte reliquie vennero trasportate in Veroli dalla vicina Certosa di Trisulti, quando questa, rimasta deserta dei Monaci espulsi dal governo francese, sul principio del secolo scorso, venne sacchegiata dai soldati e dagli abitanti vicini.

Tra gli avvenimenti che concorsero alla formazione di questo Santuario va segnalato anzi tutto, sia per importanza che per ordine di tempo, il rinvenimento del corpo di Santa Maria Salome, madre di San Giacomo Maggiore e di San Giovanni l'Evangelista, il qual rinveni-

---

[1] *Statutum seu leges municipales Communis Civitatis Verularum*, Velitris, MDCLVII.

[2] Tomo I: *Verulani Episcopi*, pag. 287.

[3] Vol. XCIV, pag. 2.

[4] *Monografia della Concattedrale Basilica Verolana*, Frosinone, 1878; e *Storia di Veroli*, Veroli, Tipografia Reali, 1907.

Digitized by Google

mento — secondo i vari autori della vita della Santa[1] e conforme alla locale tradizione — avvenne in Veroli nell'anno 1209. Questa santa donna, dopo aver accompagnato in Ispagna suo figlio Giacomo, sarebbe tornata in Italia e, giunta sulle nostre montagne, si sarebbe fermata in Veroli, ove, sparso il seme della novella fede, morì.

Nell'anno 1209, rinvenute dunque le reliquie del suo corpo, si risvegliò la divozione del popolo: sul luogo della invenzione si costruì dapprima un modesto oratorio, quindi una grande Chiesa e le reliquie di questa santa, venerata come Protettrice della città, vennero custodite divotamente in una cassa di pietra locale, la quale per la sua forma ricorda gli antichi sarcofagi col coperchio a modo di tetto a due pioventi: ornata sui fianchi di quattro croci greche terminanti a coda di rondine, porta sui pioventi del coperchio un'iscrizione che ben si addice per il suo carattere epigrafico al sec. XIII:

† REL . S MAR MA
TRIS APLOL . IOHISEV
ET IACOBI[2]

Il Vescovo di Veroli Leto (o secondo altri Leo) che governò la diocesi dal 1212 al 1222 e successe al Vescovo Oddone, sotto il cui episcopato era accaduto il rinvenimento di quelle ossa, volendo esporre meglio alla divozione del popolo quei resti mortali, fece legarne qualche parte in alcune teche.

Il Necchiaroli,[3] che scrisse nel 1730 la storia di Santa Salome, così parla delle reliquie di questa donna, che allora si veneravano in Veroli. « Si rimirano presentemente nella Chiesa Verolana e si venerano pubblicamente le Reliquie di Salome, legate fino dai primi tempi e più prossimi alla invenzione, come bene lo dimostrano le antiche manofatture degli argenti che le racchiudono e le iscrizioni che vi si veggono corrispondenti a quel secolo: in un busto di argento dorato trovasi conservata la di lei testa; in due braccia con mani, che si figurano fino al gomito, si racchiudono le braccia; in un altro reliquiario formato a somiglianza di ostensorio ancora di argento dorato si trovano rinserrate alcune altre reliquie della santa in una delle quali sulla faccia anteriore stanno scolpite tre figure di basso rilievo di antichissimo stile che rappresentano la Santa Protettrice nel mezzo dei due santissimi figli Giovanni e Giacomo con le iscrizioni a lato di ciascuna figura del seguente modo e carattere. (Segue la riproduzione della iscrizione).

Nell'altra similmente si veggono di tutto rilievo cinque immagini di argento dorato in campo di argento scoperto, cioè nel mezzo quella del Vescovo Leto che sedè nella Cattedra Verulana dal 1212 fino al 1222; a man destra quella della Santa e di San Biagio Martire, suo compagno, a man sinistra quelle di Sant'Andrea Apostolo, Titolare del Duomo, e di San Demetrio Martire, altro compagno della istessa Santa Protettrice, e in ciascuna figura trovansi le iscrizioni di tal carattere ». (Segue anche qui il fac-simile della iscrizione).

Dei reliquiari ricordati dal Necchiaroli pur troppo ora non esiste che il solo busto della Santa: le due teche contenenti le braccia furono certo rifatte nel sec. XVIII, forse in occasione di un solenne centenario, come chiaramente dimostrano i caratteri stilistici di que' due reliquiari. Le due cassette di argento, di cui il Necchiaroli ci dà fortunatamente una descrizione così minuta, sono pur troppo anch'esse perdute ed oggi non ne rimane più neppure il più lontano ricordo.

Ho potuto per altro trovarne ancora due antiche riproduzioni in legno nella Biblioteca Comunale di Veroli, riproduzioni le quali, per quanto siano poco fedeli al vero, portando evidentemente alterati i caratteri stilistici dei Santi che li adornavano pure possono darci

---

[1] Vedi a pag. 9 della ricordata *Monografia* del CAPERNA, le notizie storiche e bibliografiche su tale rinvenimento.

[2] Cioè: « Reliquiae Sanctae Mariae Matris Apostolorum Iohannis Evangelistae et Iacobi ».

[3] *Salome la santa*, Roma, 1730, pagg. 286-87.

Digitized by Google

ancora una pallida idea di que' due cimeli del sec. XIII.[1] Di queste due incisioni una ci presenta infatti la prima cassetta descritta dal Necchiaroli con le immagini di Santa Maria Salome e dei suoi figli eseguite a sbalzo su argento in rilievo basso. Se non che questa incisione mostra anche un fianco decorato da una figura, mancante del nimbo, della iscrizione e di attributi che la rendano facilmente identificabile; ma essa lascia pensare che non solo il lato descritto dal Necchiaroli, ma tutte le facce di questo cofanetto fossero decorate da altre immagini. La seconda incisione rappresenta l'altra cassetta descritta dal citato autore: in essa le immagini dorate, eseguite a rilievo più robusto della prima, spiccavano su fondo d'argento. Nel centro è notevole la figura del Vescovo Leto, donatore di questi reliquiari, rappresentato in ginocchio, in atto supplichevole. Come ho già detto, ambedue queste mediocri incisioni portano alterati i caratteri stilistici dei santi che ornavano i due scomparsi cimeli, come evi-



Cassa in pietra
(Fotografia Franchi de' Cavalieri).

dentemente sono alterati i caratteri epigrafici che identificavano le immagini, dei quali ultimi una esatta riproduzione è invece nell'opera del Necchiaroli.

Il reliquiario di argento dorato fatto a forma di ostensorio e contenente l'anca, al quale pure accenna il Necchiaroli, andò anch'esso perduto, giacchè fu privato della reliquia nel 1742, quando in occasione di un solenne centenario di Santa Salome, si fece una ricognizione di tutte quelle ossa. Difatti nell'istromento della ricognizione è detto che insieme alle altre ossa fu rinchiusa in una cassa anche quella reliquia[2] e negli atti notarili seguenti a riguardo della

---

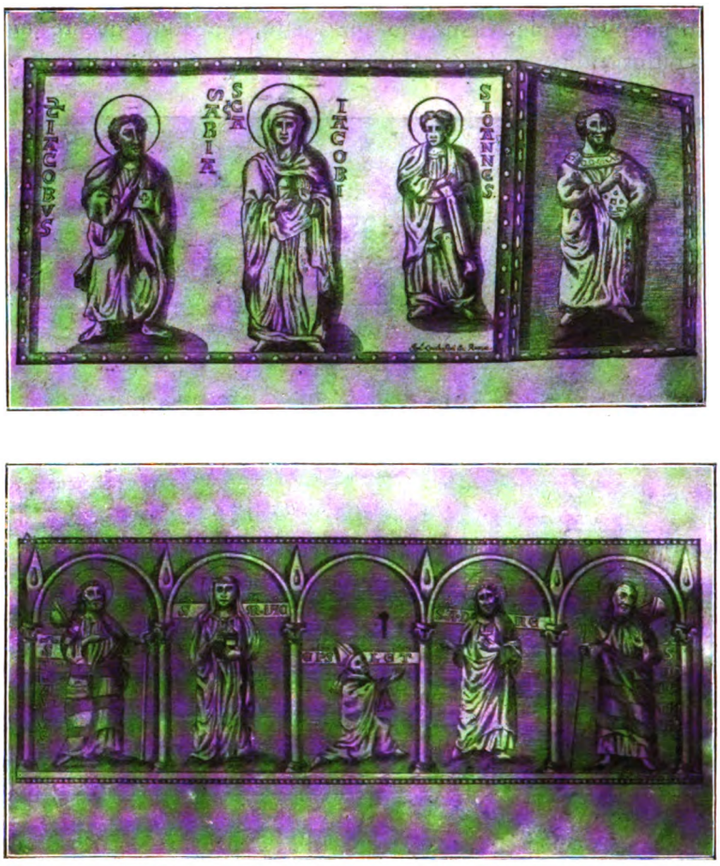
[1] Nell'anno 1739, pochi anni cioè dopo la pubblicazione del Necchiaroli, i Canonici della Cattedrale incaricarono Mons. V. Giovardi di far eseguire in Roma un busto di argento di Sant'Andrea, patrono di Veroli, se non che per assottigliar la spesa vennero fusi o venduti alcuni oggetti di valore. Trovo difatti nell'Archivio della Cattedrale (vol. XIX) una lettera del Giovardi in cui si rende conto di tali oggetti e tra l'altro si parla «di una croce d'oro con pietre, *di due cassettine di argento* e di altri sette pezzi». Nessuno potrebbe affermare con certezza che qui si tratti proprio dei due perduti cimeli del Vescovo Leto; ma il non aver trovato cenno di tali cassette in epoca posteriore e specialmente negli atti notarili, minutissimi di particolari, a riguardo della translazione delle ossa di Santa Salome avvenuta poco dopo, cioè nel 1742, mi lascia sospettare che le due cassettine di argento accennate nella lettera siano proprio i due cimeli del sec. XIII.

[2] «Recognitio Sacri corporis Sanctae Mariae Salome Verulanae Civitatis insignis Protectricis». Vedi CAPERNA, *Monografia cit.*, pagg. 67 e 73.

Digitized by Google

Estrazione[1] di quelle reliquie dal Santuario del Duomo e della Translazione[2] da questo luogo alla Chiesa dedicata alla Santa non si parla più di questo reliquiario, ma solo del capo e delle braccia.

Rimane fortunatamente, come ho detto, il busto della Santa.[3] Il Necchiaroli lo attribuisce con gli altri reliquiari « ai primi tempi e più prossimi alla invenzione » cioè alla prima metà del sec. XIII. L'opinione del Necchiaroli mi sembra oltremodo attendibile, sia perchè i caratteri stilistici di questo cimelio ben si adattano al sec. XIII e non potrebbero essere attribuiti



Cassette di argento (da un'antica incisione)
(Fotografia Can. Quattro Ciocchi).

ad epoca più recente, sia perchè l'età di questo cimelio non potrebbe essere spostata verso un'epoca più remota, giacchè una concorde tradizione afferma che il rinvenimento di queste ossa non accadde prima del 1209. È naturale d'altra parte che se, subito dopo l'invenzione, il Vescovo Leto fece fare dei reliquiari per parti secondarie di quel corpo, formasse anche un busto che, contenendo il capo, ritraesse al popolo le sembianze della Santa.

Questo cimelio dunque che deve essere attribuito alla prima metà del sec. XIII, rappre-

[1] « Extractio Sacri Corporis Sanctae Mariae Salome a Mansione sive Sacrario Sanctarum Reliquiarum Ecclesiae Cathedralis eiusque asportatio per modum depositi ad eandem Ecclesiam Cathedralem ».

[2] « Translatio Sacri Corporis Sanctae Mariae Salome ad proprium ipsius altare ». CAPERNA, *op. cit.*, pag. 83.

[3] Nel 1790 i Repubblicani francesi, non paghi di aver tolto alla Cattedrale alcuni ori ed argenti, volsero la loro rapace avidità anche su questo cimelio, che fortunatamente restò salvo perchè tenuto più giorni sott'acqua in un pozzo. V. Relazione manoscritta De Bobus nella Biblioteca Comunale di Veroli.

Digitized by Google

senta il capo della Santa con parte delle spalle, che ne formano la base. In argento dorato e lavorato a martello questa opera deve attribuirsi a qualche artista provinciale che s'ispirò a lavori consimili di arte bizantina: la rigidità della posa, la perfetta simmetria delle varie parti, una certa spaventosa atrocità degli occhi incavati, niellati e tagliati a mandorla ricordano l'arte bizantina; l'assenza poi di caratteri anatomici e una certa generale trascuratezza nel modellato rivelano l'attitudine modesta di un artefice provinciale. Sul collo e sul petto della Santa si vedono applicati due fermagli smaltati: il primo, sul collo, di forma quadrangolare, presenta un rombo dai cui lati partono i gambi di quattro foglioline: il colore della pasta vitrea verde cupo e rosso vinoso son colori caratteristici degli smalti bizantini.[1] Il secondo collocato sul petto e per la linea generale che ricorda il fiore polilobato e per il colore più vivace degli smalti potrebbe essere alquanto posteriore. Ambedue gli smalti sono ottenuti col colare la



Busto di Santa Salome
(Fotografia Franchi de' Cavalieri).

pasta vitrea entro spazi scavati sulla lastra metallica, appartengono cioè a quella categoria degli smalti che i Francesi chiamano *champlevé*.

Nel 1350, nel giorno 8 settembre, avendo un violentissimo terremoto devastata la Città,[2] nella generale rovina cadde anche la Chiesa di Santa Salome e furono così travolte fra le macerie anche le reliquie della Protettrice. Fortunatamente i reliquiari rimasero illesi e furono ricuperati; la sola cassa di pietra riportò spezzato il coperchio. Sicchè con ogni solennità queste reliquie dissepolte furono processionalmente portate dalla rovinata Chiesa della Santa alla Chiesa Cattedrale nel giorno 25 maggio dell'anno seguente; il qual giorno fu anche in seguito celebrato dal clero verolano come ricordo di questa Translazione. Fu allora che le ossa tolte dalla danneggiata cassa di pietra furono custodite in una cassetta di legno che deve perciò attribuirsi al sec. XIV. Tale cassetta in legno di pioppo lunga cm. 55, larga cm. 27, alta cm. 22 è ricoperta, secondo un gusto preferito in quel secolo, da un sottile strato di pastiglia che presenta impressa una semplice e geometrica decorazione di quadratini a rilievo, colorati in verde cupo e nero con sottili listelli rossicci. Tutta la cassa è cerchiata da varie strisce di ferro e veniva chiusa da una serratura, la quale, mancando la chiave, venne forzata

[1] DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, pag. 289.

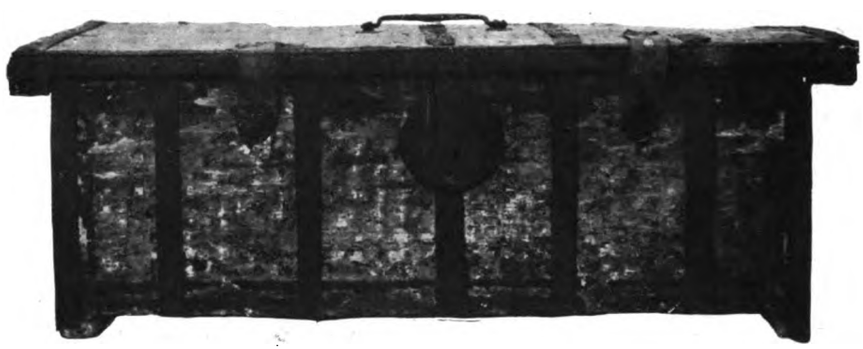
[2] CAPERNA, *Storia di Veroli*, cap. XIX; UGHELLI, *Italia Sacra*, luogo cit.

Digitized by Google

nel 1742, quando si volle fare la ricognizione del corpo di Santa Maria Salome, come testifica l'atto notarile steso in quella circostanza.[1]

Questa cassetta deve dunque attribuirsi alla seconda metà del sec. XIV: la decorazione di pastiglia, ottenuta con una composizione di stucco, colla, tela, compressa secondo leggerissimi rilievi è caratteristica in cofani, casse, cornici lignee di questo secolo e l'invenzione di essa deriverebbe, secondo il Vasari, da Margaritone d'Arezzo vissuto nella seconda metà del secolo precedente. In questa cassa poi la stessa cerchiatura di ferro, la serratura messa in evidenza formano un complemento di mobile e sono anch'esse caratteristiche decorazioni di simili cofani del sec. XIV, nei quali alla ferratura era affidata una funzione ornamentale non secondaria.[2]

In questa cassetta di legno rimasero nella Cattedrale per più secoli le reliquie della Patrona di Veroli fino al già ricordato anno 1742, quando il Vescovo di Veroli, Lorenzo Tartagni, fatta costruire nella risorta Chiesa della Santa Protettrice una Confessione sul disegno di quelle delle grandi Basiliche romane, vi trasportò quei resti mortali nel giorno già sacro



Cassa in legno e pastiglia
(Fotografia Franchi de' Cavalieri).

alla Traslazione, il 25 maggio. L'iscrizione che tuttora si legge nella Confessione della Chiesa di Santa Salome ricorda tali avvenimenti.

Altre circostanze inoltre contribuivano a rendere più ricco il Santuario Verolano. La Protettrice aveva avuti — secondo la tradizione — compagni nella predicazione della nuova fede i Santi Biagio e Demetrio, che abbiamo visti effigiati su una delle cassette del Vescovo Leto: essi avrebbero sostenuto il martirio nella stessa città di Veroli ed i loro corpi, sepolti dai primitivi cristiani, sarebbero tornati in luce sotto il pontificato di Celestino III.[3] Certo fino alla metà del sec. XVIII, come ci rassicura la testimonianza del ricordato Necchiaroli,[4] si conservavano nel tesoro della Cattedrale due antichi reliquiari, l'uno in forma di busto contenente la testa di San Biagio, fatto fare dal Vescovo Giovanni, circa l'anno 1478; l'altro contenente un'anca di San Demetrio, ambedue in argento. Se non che, venute nuovamente in luce nel 1743 le reliquie di questi Santi[5] il Capitolo della Cattedrale volle far rinchiudere in un busto di argento anche la testa di San Demetrio, ma pur troppo, per avere due reliquiari somiglianti, alterò l'antico reliquiario fatto fare dal Vescovo Giovanni nel sec. XV facendo adattare l'antica testa di San Biagio ad un busto moderno e mediocremente ottenuto.[6] Del-

[1] « Ferrea sera laborioso opere et per vim ob defectum clavis infracta ».

[2] A. MELANI. *L'arte nell'industria*, Vallardi, Vol. I, pag 329.

[3] « Quorum felicia corpora a Christianis sepulta, cum diu ignota fuissent, Coelestino III Pont. Maximo, cum cuidam Bernardino Verulano in sommis apparuissent, ab Episcopo reperta sunt IV Kal. Junii ». FERRARI, *Cat. Sanct.*

[4] Il NECCHIAROLI li descrive come cose allora presenti. *Op. cit.*, pag. 223.

[5] CAPERNA, *Monografia cit.*, pag. 99.

[6] Questo fatto conferma ancora di più la mia ipotesi sulla distruzione delle due cassette del Vescovo

Digitized by Google

l'antico reliquiario abbiamo dunque la sola testa, la quale pur essendo sotto molti aspetti deficiente, è un notevole passo verso un'espressione più perfetta e più completa di arte. Se alcuni particolari sono ancora ottenuti con puerile semplicità, come ad esempio, i capelli disposti in ricci monotoni ed uguali, il viso del santo presenta una ricchezza di modellatura che addimostra nell'artista che lo eseguì osservazione più accurata della natura e robustezza di polso nell'esecuzione dello sbalzo. Questa testa lavorata a martello, in argento, è dunque da attribuirsi al Vescovo Giovanni Paolo Ponziano, secondo un manoscritto ricordato dal Necchiaroli [1] e conservato nell'Archivio della Cattedrale, in cui si legge: *Ioannes Episcopus et Canonici cooperiri fecerunt caput S. Blasii Martyris cum Capillis et Frisis deauratis, caput quidem de argento fino reliquum vero de argento non fino:* esso fu eseguito — come ho detto — circa l'anno 1478. L'altro reliquiario contenente l'anca è invece perduto ed oggi si conserva ancora quella reliquia legata in una teca recente, di nessun valore pel nostro studio.

* * *

Quella sublime corrente spiritualistica che pervade nei secoli XIII e XIV tutta la nostra penisola e in special modo l'Italia centrale, al cui soffio la vicina Badia Cisterciense di Casamari aveva inalzata la sua terza chiesa, adornandola di ori e di argenti che in appresso esamineremo, quella medesima corrente aveva fatto germogliare e moltiplicare le produzioni artistiche anche nelle chiesuole verolane, alle quali l'esempio veniva dal vicino cenobio cisterciense e dal non lontano Abruzzo. Dovette allora esservi anche in Veroli una specie di gara fra rione e rione nell'adornare ed arricchire le modeste chiesuole, [2] come certo questa gara vi fu tra Comune e Comune. Pur troppo di tutta questa artistica fioritura non è giunto a noi che assai poco; l'azione devastatrice del tempo, la rapina e l'ignoranza degli uomini, un superbo ed ingiustificato disprezzo per il Medio Evo hanno fatto sì che appena qualche cosa ci sia sopravvissuto di tutta questa artistica produzione. Ciò non pertanto in Veroli le chiese di Sant'Andrea, di Santa Maria de' Franconi, di Sant'Erasmo, di San Leucio offrono ancora un ultimo ricordo della loro ricchezza in alcuni oggetti di oreficeria che verremo a descrivere e che sono a testimoniare come anche fra i nostri monti passò non invano il soffio dell'arte.

Di questi oggetti alcuni fanno parte del Tesoro della cattedrale, altri, pur troppo depositati ancora in queste chiesuole, meriterebbero una conservazione migliore.

La chiesa cattedrale di Sant'Andrea conserva difatti nel Tesoro un meraviglioso calice ministeriale di notevoli proporzioni. Alto cm. 38, questo calice presenta la sua coppa conica come si vede ne' calici medioevali, d'argento dorato, della capacità di circa due litri e di un diametro di cm. 21, la quale è sorretta da un elegantissimo piede anch'esso d'argento dorato del diametro di cm. 28. Il fusto del calice, diviso in due parti dal nodo, è a sezione esagonale e in ciascuna delle sei facce di ambedue queste parti presenta entro nicchiette gotiche figure di Santi e di Sante in smalto *champleve*. La parte superiore al nodo porta in due righe una iscrizione in caratteri gotici:

† HOC | OPVS | FEC | IT F | IERI | DNS
NICO | LAVS | MASII | CANO | NICVS | VER.

Leto, poichè nello stesso giro di tempo e presso a poco dalle medesime persone si sarebbe presa anche questa inconsulta deliberazione.

[1] Luogo cit., pag. 223.

[2] Le note marginali di un antico martirologio pergamenaceo della chiesa di Sant'Erasmo riportano donazioni numerose fatte da cittadini e da ecclesiastici a questa chiesa, donazioni specialmente di oggetti di oreficeria che possono dare un'idea della ricchezza di vasi ed oggetti sacri di cui era dotata questa basilica. Oltre il dono d'un calice *deauratus, smaltatus et pulcer*, di cui daremo notizia, il foglio XXVI contiene il ricordo della donazione d'un canonico il quale lasciò « p. aia sua unum pulcerrimu calice de argento de aurato ad smaltis et unam dupla pulcerrima ad listas de seta rubra ad leonibus pro altare majori ». La nota marginale del foglio XXVII dice: « depositio dopni Blasii Ioh Tomassi qui reliquit Eccle una cruce

Digitized by Google

Al di sotto di questa iscrizione v'è il nodo il quale in mezzo a fogliami a sbalzo porta sei medaglioni lobati con raffigurazioni di Santi e Sante: vi è raffigurato Cristo in atto benedicente, San Paolo identificato dalla spada, un Santo col bordone, due martiri le quali portano la palma e infine un santo vestito all'apostolica con la mazza sormontata dalla croce, raffigurazione assai probabile di San Giacomo Maggiore, figlio della Patrona Santa Salome.[1]

Il piede polilobato di questo cimelio porta rilevati a martello altri sei medaglioni raffiguranti i quattro simboli apocalittici, aquila, leone, bue ed angelo, Sant'Onofrio coperto il corpo di luoghi peli e con la corona a grossi grani tra le dita,[2] infine un Santo con mitra e pastorale, che assai probabilmente rappresenta San Nicola, la cui figura non solo torna assai spesso, lo vedremo anche in seguito, in questi oggetti di oreficeria medioevale, ma qui può essere stata collocata per volontà stessa del donatore che ne portava il nome.

La patena misura circa cm. 31 di diametro, ha cioè quasi le stesse dimensioni del piede: essa porta nel centro in mezzo ad un fiore a sei lobi un medaglione a smalto di vivaci colori, in cui è raffigurato su fondo turchino cupo il Redentore, seduto sul suo trono in atto di benedire.

Questo lavoro di finissima fattura, di proporzioni veramente eleganti è dunque dovuto alla munificenza di Nicola di Masio, canonico verolano. In grazia di questo nome ci è possibile conoscere almeno approssimativamente la data del prezioso oggetto esaminato, giacchè il donatore fu Tabellione indi vicario dall'anno 1396 al 1400;[3] questo cimelio dunque va attribuito allo scorcio del secolo XIV. Esso difatti porta i caratteri stilistici del suo tempo: le sue linee generali, le sue proporzioni hanno la svelta eleganza dell'arte gotica, mentre tali vasi sacri nati sotto l'influsso dell'arte bizantina hanno dimensioni più basse e più larghe e sono più spesso decorati di gemme. Questo calice presenta inoltre una innovazione — come nota il Melani[4] — la quale consiste nella sostituzione di finissimi cordoncini d'argento dorato al lavoro della filigrana. Tale sostituzione s'incontra anche in un calice di Perugia, che il Melani[5] crede coevo a questo di Veroli, col quale v'è somiglianza anche per la grandezza delle dimensioni. Tale punto di contatto potrebbe far pensare che l'oggetto esaminato sia di scuola umbra, tanto più se si pensa che la squisitezza del lavoro veramente raffinato non può lasciar supporre l'opera d'un artefice locale.

La stessa chiesa di Sant'Andrea conserva nel Tesoro un altro oggetto dovuto anch'esso alla pietà dei canonici: è una specie di polittico formato da tre lamine d'argento con figure fortemente sbalzate e nei dettagli graffite. Di notevoli proporzioni questo cimelio misura centimetri 67 di altezza e cm. 43 di larghezza. Le figure racchiuse in una decorazione architettonica d'ordine gotico si presentano disposte in due quadri in modo che il soggetto principale è il superiore, mentre l'inferiore rappresenta entro nicchiette quattro santi. Il quadro superiore rappresenta l'incoronazione di Maria: Cristo siede sul trono cedendo la destra alla Madre ed ha il braccio destro levato sul di lei capo mentre nel sinistro tiene aperto il libro poggiato sull'anca. Maria è a mani giunte e china leggermente il capo sul quale rimane ancora un pezzo d'argento, ultima traccia della corona che è andata perduta.[6]

---

argentea magna, unum calice, unum breviarium, unum pannu cum listis de seta... p cui ania tenemur facere anniversarium ».

[1] Così difatti è raffigurato sulla croce processionale di Santa Maria de' Franconi, di cui daremo qui solo un cenno. V. in *Ausonia*, anno VI, MCMXI, un mio articolo: *Un nuovo artista sulmonese in una croce processionale di Veroli*.

[2] Con gli stessi attributi è raffigurato anch'esso nella croce di Santa Maria de' Franconi.

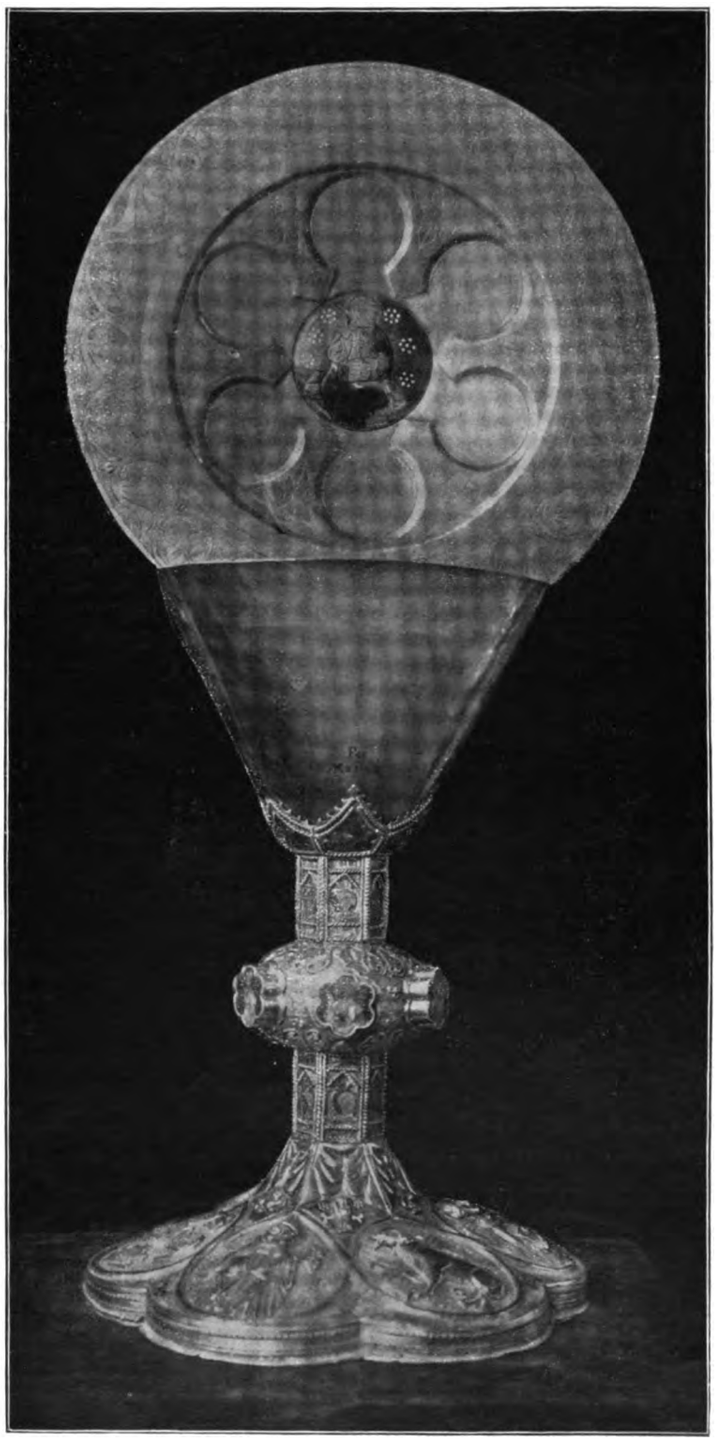
[3] CAPERNA, *Memorie storiche della basilica di Sant'Erasmo*, pag. 36, nota.

[4] *L'Arte nell'Industria*, vol. I, pag. 327.

[5] Op. cit., pag. 439. In questo punto il Melani erra attribuendo il calice alla chiesa di Sant'Erasmo: questa chiesa, possiede, è vero, un calice ministeriale, ma esso non ha nè la decorazione di cordoncini, nè la iscrizione col nome di Nicola di Masio, che il Melani gli attribuisce.

[6] Questa scena è concepita secondo il tipo tradi-

Digitized by Google



Calice della Cattedrale
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

Digitized by Google

Nella parte inferiore, allineati entro nicchiette, sono raffigurati quattro santi. Le due donne, vestite in modo uguale e quasi nella stessa posa portano nella destra un'ampolla; quella però più vicina al centro ha nella sinistra uno scudetto in cui si legge:

Captu cath verul F F

cioè *Capitulum cathedralis Verularum fecit fieri*. Dei due santi che occupano l'altra parte vestiti, come comunemente si dice, all'apostolica, uno porta lo stilo nella destra in atto di scrivere e nella sinistra il rototo, l'altro reca nella dritta un libro e nell'altra mano il bordone. Le figure delle due sante sono facilmente identificabili: secondo la più comune iconografia vennero costantemente rappresentate con in mano un'ampolla quelle pie donne che si recarono al Sepolcro per ungere il corpo di Cristo e la Patrona di Veroli, Santa Salome, essendosi trovata fra quelle viene costantemente raffigurata con in mano il vasetto degli unguenti.[1]

Ora qui è facile riconoscerla nella figura più vicina al centro, la quale, oltre la tradizionale ampolla, porta nella sinistra lo scudetto riguardante il Capitolo della cattedrale, quasi come un pegno delle divozione del clero verolano verso di lei; mentre l'altra donna è assai facilmente Maria Iacobi perchè è spesso associata e qualche volta confusa con Maria Salome, come dimostrano ambedue le cassette, già esaminate, del vescovo Leto in cui la Patrona di Veroli è chiamata Santa Maria Iacobi. I due santi sono poi senzo dubbio i figli di Salome, cioè San Giovanni Evangelista, qui identificato dallo stilo e dal rotolo, e San Giacomo Maggiore, l'apostolo della Spagna, caratterizzato dal bordone e dal libro.[2]

Non è difficile notare che queste tre lamine, formanti il polittico descritto, dovettero originariamente avere disposizione molto differente dalla presente e che solo più tardi, giacchè ora queste lamine sono applicate su un fondo di legno a volute barocche di pessimo gusto, esse furono riunite nel modo in cui ora le vediamo, sicchè la decorazione architettonica delle nicchiette è rimasta spezzata. È possibile che le tre lamine formassero invece in origine un polittico a quadri disposti in ordine orizzontale; cioè essi dovevano essere disposti in modo che nel centro si trovava la scena dell'incoronazione di Maria e lateralmente a questa le altre due lamine e propriamente dal lato della Madonna trovavano posto le due sante; dal lato invece del Cristo i due figli di Salome.

L'oggetto esaminato, fatto eseguire dal Capitolo della cattedrale di Veroli, è assai facilmente prodotto da qualche modesto artefice locale il quale ha colto dall'arte gotica la svelta eleganza della decorazione architettonica delle nicchiette e del trono divino, ma nella parte figurativa risente ancora dell'arte bizantina. Anche questo polittico deve essere attribuito al secolo XIV.

La stessa chiesa di Sant'Andrea conserva anche un'antica pisside di rame dorato lavorata a sbalzo ed oggi usata a modo di reliquiario. Essa non presenta che una semplice decorazione di baccelli e trova raffronto in una pisside del secolo XIII assai simile a questa, conservata in Anagni. Tali lavori ricordano la tecnica di alcuni vasi di tipo gotico, detti gibbosi,[3] dei quali il più famoso esemplare è il cosiddetto bicchiere di Corvino di Wiener-Neustadt.

La basilica di Sant'Erasmo conserva un calice ministeriale alquanto più piccolo di quello di cui abbiamo già tenuto parola, ed un encolpio di bronzo, rozzo esemplare di arte bizan-

---

zionale alla rappresentazione di questo soggetto: cfr. la figura centrale del musaico dell'abside di Santa Maria Maggiore e qualche punto di contatto anche nella stessa raffigurazione dell'abside di Santa Maria in Trastevere (sec. XIII).

[1] La ricordata croce di Santa Maria de' Franconi reca questa santa con in mano la tradizionale ampolla; così pure è raffigurata in ambedue le cassette del vescovo Leto.

[2] Anch'essi, come figli della Patrona, ritornano assai spesso nei nostri reliquiari: si trovano di fatti nella ricordata croce di Santa Maria de' Franconi ed in una delle cassette del vescovo Leto.

[3] SPRINGER-RICCI, *Storia dell'arte*, vol. II, pag. 479.

Digitized by Google

tina; benchè questi due oggetti non facciano ancora parte del tesoro del Duomo, dove essi troverebbero una più decorosa e più sicura custodia, pure credo tenerne qui parola per offrire uno studio più completo dei cimeli medioevali conservati in Veroli.

Il calice conservato in questa chiesa, alto cm. 26, presenta la sua coppa d'argento dorato



Cattedrale, Polittico d'argento
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

della capacità di circa un litro e del diametro di cm. 12. Il piede abbraccia la parte inferiore della coppa con sei lobi che presentano a smalto translucido o, come dicono i Francesi, « de basse taille »[1] teste di cherubini alati mediocremente ottenute; il nodo presenta anch'esso sei

[1] MELANI, op. cit., vol. I, pag. 193.

Digitized by Google

medaglioni con la stessa tecnica di smalti rappresentanti figure di santi, tra i quali riescono identificabili soltanto Maria e Cristo; al di sotto di questo nodo in caratteri gotici corre un'iscrizione contenente parole della salutazione angelica:

† AVE . M | ARIA . GR | ATIA . P | LENA . D | OMINVS | TECVM

Il piede polilobato si espande poi assai più della coppa in modo da offrire la massima stabilità; in esso entro medaglioni a sei lobi sono smaltati alcuni santi che, mancando di speciali attributi, riescono inidentificabili.

La patena che presenta cm. 21 di diametro reca nel mezzo di una stella a sei lobi sbalzati un medaglione rappresentante un abate o vescovo, vestito della *casula*, coperto il capo dalla mitra e recante nella destra il pastorale, nella sinistra un libro. Essendo la chiesa, cui questo oggetto appartiene, stata fondata da San Benedetto nel suo viaggio da Subiaco a Monte Cassino è assai probabile che questa figura si riferisca al fondatore: la regola che porta nella sinistra conforta questa opinione.

Il Caperna,[1] il quale afferma che nel centro della patena si vede un'immagine raffigurante Iehova, certo fu tradito dalla memoria e confuse questa figura con quella che si scorge nel centro della patena del calice già indietro descritto.

L'oggetto preso in esame è indubbiamente legato alle memorie dell'antichissima basilica di Sant'Erasmo e una pia tradizione ricorda il cimelio esaminato come oggetto di venerazione, giacchè nel 1570 l'ostia consacrata contenuta in questo calice avrebbe operato prodigi che ricordano il più celebre miracolo di Orvieto. E riporto questa tradizione perchè conferma l'antica presenza di questo oggetto nella chiesa di Sant'Erasmo: di esso infatti fa ricordo la relazione del miracolo stesa da un canonico nel 1665 con le parole: « un calice assai grande di argento con sua patena simile corrispondente », e più oltre aggiunge che « il calice con la sua patena, ove fu riposto ed esposto quel SS. Sacramento... si conserva senza più altro uso nel luogo ove son riposte le reliquie ». Nè mancano cenni su questo oggetto negli atti della sacra visita anche antecedenti alla data di quella relazione.

Non è facile per altro precisare la data di questo lavoro: un attento ed accurato confronto con il calice già esaminato di Nicola di Masio, ci fa vedere che se questo della chiesa di Sant'Erasmo è nella tecnica degli smalti e nei particolari meno rifinito, è però nelle proporzioni assai più armonico e nella generale partizione decorativa riesce molto più elegante.

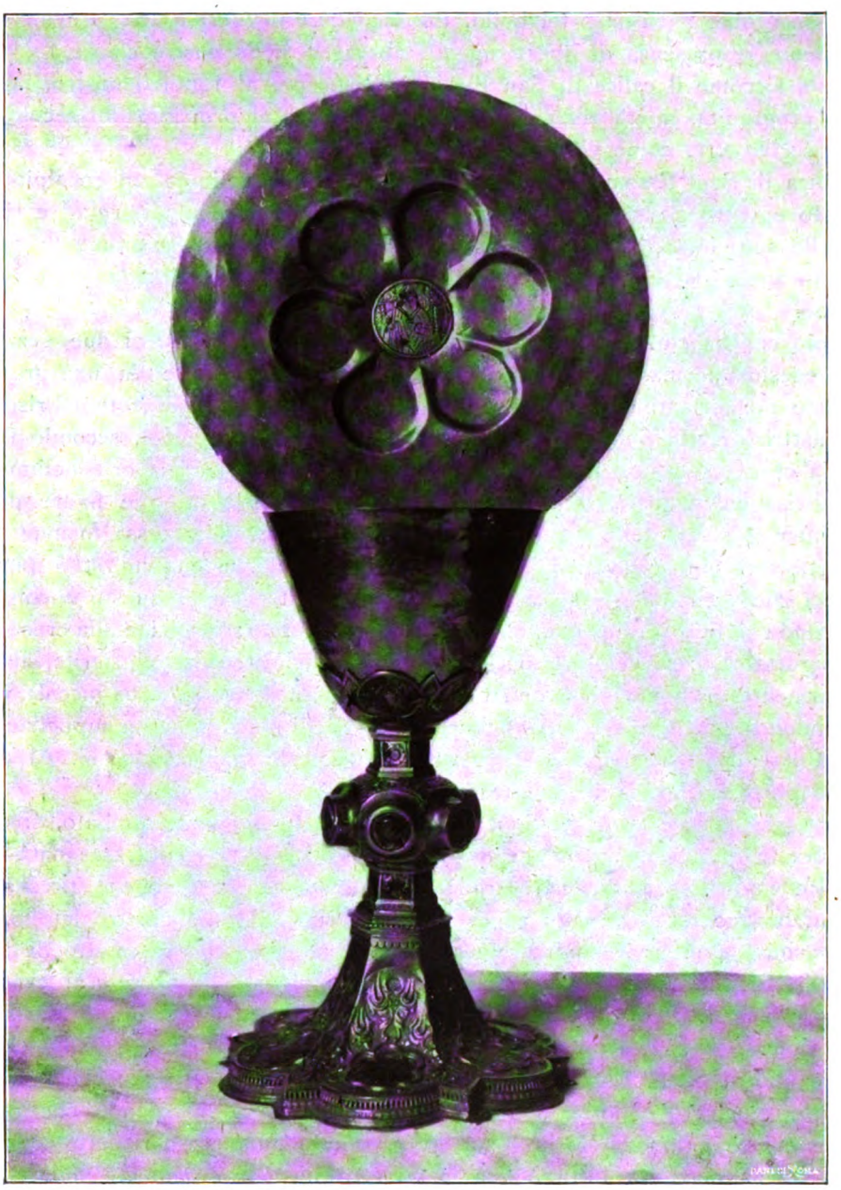
Una guida più utile, per quanto non sicurissima, si potrà avere in una nota marginale del foglio 4° del martirologio membranaceo della Basilica, in cui con carattere che il Caperna crede appartenere al secolo XIV[2] si legge: « tali die tenemur facere anniversarium pro anima dnae Mariae de Cacciatibus et aliorum mortuorum suorum ex eo quod ipsa dña Maria dedit Ecclesiae nostrae S. Erasmi libros XX den. sen. pro emptione calicis pro cappella Cacciatium, qui calix est deauratus e smaltatus e pulcer ». Se questo cenno si riferisce al cimelio da noi esaminato, come sembra assai probabile non solo per questi brevi cenni, ma anche perchè l'iscrizione, che per solito in questi oggetti si riferisce al Cristo o alla Eucaristia, qui invece ricorda la Madonna che è il nome della supposta donatrice, questo calice sarebbe stato offerto da Maria de' Caccianti per la cappella della propria famiglia. Ora noi sappiamo[3] che un Pietro de Caccianti fu abate di quella basilica dal 3 novembre 1357 all'8 gennaio 1381 e, congetturando che quindi questi fu il probabile fondatore della cappella, possiamo concludere che l'oggetto di cui abbiamo parlato debba riferirsi alla fine del secolo XIV o tutt'al più al principio del secolo XV. Al secolo XIV lo riferisce di fatti il Melani,[4] dandone per altro, come si è detto, una non esatta descrizione.

Di più il nostro calice presenta grande analogia col calice sulmonese della chiesa di San

[1] *Memorie storiche* cit., pag. 22, nota.
[2] Luogo cit., pag. 22.
[3] Luogo cit.
[4] Op. cit., pag. 439.

Digitized by Google

Pietro in San Pietro Avellana, già illustrato dal Piccirilli.[1] I due argenti presentano la stessa sottocoppa a lobi acuti e rotondi entro i quali trovano posto le ali di angioli o di figure volatili; ambedue hanno il fusto esagonale limitato da cornicette a dentellature rotonde; il piede poi di questi due vasi si presenta con la stessa forma e con la medesima decorazione:



Calice della chiesa di Sant' Erasmo
(Fot. Franchi de' Cavalieri).

la costola della foglia che ne adorna i vari campi è adattata agli spigoli e negli spazi liberi tra questo fogliame trovano posto medaglioni a sei lobi; la parte inferiore del piede è in ambedue questi cimeli decorata da una sottilissima sfinestratura. Tali son dunque i punti di contatto che i due argenti sembrano usciti dalla stessa mano: l'unica variante è nei medaglioni

[1] *L'Arte* di A. Venturi, 1909, anno XII, pag. 73.

Digitized by Google

del nodo che nel nostro calice sono rotondi, mentre in quello sulmonese sono cuoriformi. Sicchè indubbiamente noi ci troviamo di fronte ad un oggetto di scuola sulmonese.[1] La mancanza del bollo SVL nel nostro cimelio, che invece s'incontra in quello di San Pietro Avellana e in quasi tutti gli oggetti di oreficeria sulmonese, non indebolisce la mia congettura, poichè anche in seguito incontreremo una croce espressamente dichiarata dall'iscrizione per sulmonese e mancante anch'essa del bollo. La vicinanza di Veroli alla provincia di Aquila spiega facilmente la presenza di questi oggetti abruzzesi nelle nostre chiese.

In ultimo, siccome il calice di San Pietro è posteriore al 1406, il nostro, la cui tecnica è molto più progredita, dovrà anch'esso riferirsi piuttosto al principio del secolo XV, anzichè alla fine del secolo XIV, come vorrebbe il Melani.

La basilica di Sant'Erasmo conserva inoltre tra le sue reliquie un encolpio di bronzo: benchè questo oggetto sia già stato descritto dal cardinale Stefano Borgia[2] e ricordato dal Caperna[3] nelle sue citate memorie storiche e benchè per la parte puramente epigrafica sia stato riportato anche dal cardinale A. Mai[4] pure merita qui una maggiore e più completa considerazione.

L'encolpio che ha cm. 9 di altezza e cm. 8 di larghezza risulta di due pezzi di bronzo fuso della medesima forma che, uniti fra loro nella parte superiore da una grossolana cerniera, venivano poi fermati nella inferiore per mezzo d'un laccio passante nel riscontro di tre anelli. Le quattro braccia della croce quasi della medesima lunghezza, secondo il tipo caratteristico della croce greca, presentano le estremità tondeggianti e gli orli delimitati da una treccia semplicissima la quale contorna pure i vari campi riservati alle figure dei santi. Le masse e le linee generali delle diverse figure sono ottenute nella stessa fusione del metallo, mentre i particolari sono ricavati col lavoro del bulino col quale sono stati pure graffiti i caratteri greci che occupano gli spazi liberi. La parte anteriore di questo encolpio presenta il Cristo secondo il tipo ideale, comunemente detto bizantino; fisso cioè alla croce con quattro chiodi è raffigurato ancora vivo, gli occhi aperti, senza le tradizionali ferite, il capo senza corona leggermente inchinato e circondato dal nimbo crucigero, la barba piccola, i capelli lunghissimi scendono sulle spalle e sulle braccia; ha i piedi poggiati su un suppedaneo e i lombi coperti da un perizoma che, annodato sul davanti, gli scende fino ai ginocchi. Al di sopra del capo, il titolo porta l'abbreviatura usuale IC XC.

Tre immagini coronano questa figura centrale: in alto un santo nimbato, di cui si scorge la mano destra in atto benedicente quasi appoggiata ad un libro contrassegnato dalla croce. Ai lati del Redentore, secondo l'iconografia più comune, questo cimelio presenta a destra Maria con un braccio levato in alto ad esprimere il suo dolore, dall'altro lato San Giovanni recante nella sinistra un libro contrassegnato anch'esso dalla croce e in atto di levare al viso in segno di mestizia la destra. Due palme sorgono ai piedi della croce e si levano in alto ai lati di Cristo. Nella faccia posteriore l'encolpio porta nel centro la figura di Maria che, vestita d'una lunga tunica fermata alla cintola, ha il capo coperto da un lungo pallio che le scende sulle spalle e fino ai piedi. Essa stringe con la sinistra al seno il figlio che ha il capo coronato del nimbo crucigero e porta in una mano qualche cosa di rotondo che ricorda l'universo. Anche questa figura di Maria è sorretta, secondo un pietoso rispetto comune nell'arte bizantina, da un suppedaneo. Intorno alla figura centrale e propriamente sulle estremità laterali e in quella superiore della croce sono rilevati i busti di tre santi circondati dal nimbo e vestiti della clamide fermata sulla spalla destra: le medesime linee si ripetono per tutti e tre e la modesta fantasia dell'artista si sbizzarrisce solo nelle acconciature dei capelli stranamente e variamente ottenute. Accanto al capo di questi santi e negli spazi rimasti liberi ai lati

[1] Il prof. Piccirilli in una sua cortesissima lettera approvò interamente la mia congettura.

[2] *De Cruce Vaticana*, Romae, MDCCLXXIX, pagine 45-46.

[3] *Memorie storiche*... pag. 36.

[4] *Scriptorum Veterum nova collectio*, tomo V, pag. 9, n. 5.

Digitized by Google

della figura centrale si leggono alcune lettere greche che stranamente aggruppate non furono precisate dai sopra accennati studiosi.

Questa croce conserva ancora nella parte superiore un anello per laccio o catena che chiaramente ci conferma trattarsi di un vero e proprio encolpio o croce pettorale. Secondo quanto afferma il Borgia,[1] questo pregevole cimelio sarebbe stato ritrovato nella stessa chiesa di Sant' Erasmo — *ibidem inventam contrectavimus* — dall'abate D. Luca Pellegrini poco prima dell'autunno del 1778, in cui quell'autore si trattenne in Veroli.

L'oggetto da me preso in esame è dunque un esemplare di quelle croci reliquiarie che, lungo quasi tutto il medioevo, vennero senza distinzione di grado[2] usate dai cristiani e che per



Encolpio della chiesa di Sant'Erasmo (dritto)
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

essere portate al di sopra dei vestiti sul petto furono dette encolpi.[3] Esso è indubbiamente prodotto d'arte bizantina non solo per i caratteri greci che si leggono intorno alle raffigurazioni, ma per la stessa forma generale che si accosta con le sue braccia equilatere al tipo caratteristico della croce greca, per la posa delle immagini le quali — come vedremo — trovano tutte riscontro con altri monumenti bizantini e per la scelta dei santi medesimi che ne decorano le facce. Essa è fusa in bronzo forse per un certo senso di virtuosa povertà del suo antico possessore o perchè destinata come altre a fregiare nel sepolcro il petto di qualche

[1] Op. cit., pag. XLVI.

[2] DE ROSSI, *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1863. pag. 31; ROHAULT DE FLEURY, *La Messe, Croix pectorales*, vol. VIII, pag. 209-213.

[3] « Crucem cum praetioso ligno vel cum reliquiis sanctorum ante pectus portare suspensam ad collum hoc est quod vocant eucolpium ». Anastasio Bibliot. ad acta Sinodi VIII.

Digitized by Google

illustre personaggio: qualunque possa essere stata la ragione di ciò, mi piace notare che non poche altre si trovano fuse nello stesso metallo: di bronzo, per esempio, è quella illustrata dal Borgia [1] e ritrovata in Sant'Alessio all'Aventino, dello stesso metallo un'altra rinvenuta in Corfù [2] ed in bronzo è pure fuso l'encolpio ricordato dal Bugati.[3] L'encolpio di Sant'Erasmo presenta inoltre le estremità delle braccia tondeggianti con due rilievi laterali, che sembrano accennare e preannunziare il trilobo: le braccia della stessa croce si slargano leggermente verso le estremità. Questa forma di croce, che pur ricorre in altri esemplari, come nella croce smaltata nel duomo di Gaeta [4] ed in un encolpio di bronzo del Museo Vaticano, deve considerarsi come una trasformazione di quel tipo che — secondo quanto il De Gruneisen ha eruditamente dimostrato [5] — deriva direttamente dalla croce collocata da Costantino nella parte settentrionale del Foro di Costantinopoli, a ricordo del segno di vittoria da lui visto nel cielo.

I quattro globi con cui terminava la croce costantiniana, quasi a dimostrare il dominio di Cristo su tutte le parti del mondo, dopo essersi trasformati in quattro dischi ornamentali contenenti decorazioni floreali come nella stauroteca del Tesoro di San Giovanni in Laterano [6] e nella lamina sbalzata di Saint-Dénis nel Museo del Louvre,[7] mutati poi in quattro fiori polipetali come nel rovescio del trittico d'Harbaville [8] dànno finalmente luogo a quattro medaglioni, nei quali assai bene trovano posto i testimoni del dramma del Calvario.

Le braccia della croce, che nel prototipo costantiniano si slargavano verso le estremità a coda di uccello, presentavano inoltre agli angoli esterni due ingrossamenti rotondi, i quali non solo si trovano nei monumenti bizantini ora ricordati, ma sono anche raffigurati in monumenti più antichi, come ad esempio nella cappella dei 40 Martiri in Roma (secolo VI) e in Santa Maria Antiqua (secoli VIII e IX).[9] Essi che — secondo il De Gruneisen — rappresentano le grappe entro cui scorrevano le catenine che sorreggevano la croce, come tuttora lo vediamo sulle cupole delle chiese russe, mutato il loro ufficio, si riscontrano nell'encolpio di Veroli, come nelle croci bizantine ricordate, a scopo puramente decorativo; ma la loro presenza in questi encolpi mi sembra sommamente importante, perchè, da questi medesimi elementi mutati di proporzione, si sviluppò certamente la forma del trilobo, che, sotto l'influsso dell'arte gotica, trionfò poi nelle croci astili dei secoli seguenti.

L'immagine del Cristo risponde al tipo ideale ancora vivo secondo le rappresentazioni antecedenti al secolo XIII; ai lati della croce sono — secondo la comune iconografia — le immagini di Maria, identificata dalle sigle Μ-Ρ ΘΥ, e di Giovanni indicata dalla iscrizione ΙΩΑΝΝΑ; non più però impassibili innanzi al dramma divino secondo le raffigurazioni più antiche [10] e secondo il concetto di Sant'Ambrogio,[11] ma l'uno e l'altra alzano le braccia e le mani al viso in atto di dolore tutto umano, con una movenza così efficace ad esprimere una commossa, ma pur dignitosamente contenuta intensità di sentimento da esser poi lungamente seguita in simili raffigurazioni da pittori e da orafi, come pur vedremo in altre croci del nostro Tesoro. Quella posa così efficace sembra derivare dalla scultura funeraria classica, greca specialmente, ove quell'atteggiamento si ripete con leggiere modificazioni. Senza che io ricordi

---

[1] *De Cruce Veliterna*, pag. CXXXIII.

[2] SCANDELLA, *Considerazioni sopra un encolpio eneo rinvenuto in Corfù.*

[3] *Memorie storiche di San Celso*, pag. 175-180.

[4] SCHLUMBERGER, *Epopée byzantine*, pag 532-533; VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. II, pag. 948; MUÑOZ, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata.*

[5] *Bollettino della Società filologica romana*, 1905, n. VIII, pag. 19.

[6] DE NICOLA, *Bollettino d'arte del Ministero della P. I.*, 1909, n. 1.

[7] DE NICOLA, *Ibidem.*

[8] VENTURI, *Storia dell'arte*, vol. II, pag. 587; MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, vol. I (Ivoires), pag. 100.

[9] DE GRUNEISEN, luogo citato.

[10] Vedi la *Croce Veliterna*; BORGIA, *De Cruce Velit.*, pag. XLII e XLIII.

[11] « Stabat ante crucem Mater et, fugientibus viris, stabat intrepida » (*De institutione virginis ad Eusebium*, cap. VII). « Stabat Sancta Maria iuxta crucem Filii et spectabat virgo sui unigeniti passionem. Stantem lego, flentem non lego ». (*In obitu Valentiniani Iunioris Augusti*).

Digitized by Google

qui le molte stele funerarie ove questo motivo ritorna, ricorderò solo il celebre sarcofago delle dolenti di Costantinopoli, nel quale s'incontrano squisite variazioni del medesimo tema.

Al di sopra del Cristo crocifisso il santo in atto benedicente è identificato dalla parola NIKAA le cui lettere si succedono in senso verticale a sinistra del capo del Redentore; indubbiamente esso è San Nicola, arcivescovo di Mira: il posto importante che occupa nella nostra croce è spiegato dalla popolarità del Santo, il cui corpo è tuttora conservato in Bari: la posa della mano in atto benedicente ben si addice alla sua dignità episcopale;[1] infine lo stesso santo compare in molti altri monumenti dell'arte bizantina nella medesima posa della mano benedicente appoggiata al libro sostenuto dalla sinistra: così nel celebre trittico di avorio di



Encolpio della chiesa di Sant'Erasmo rovescio)
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

Harbaville del Museo del Louvre[2] é nel medesimo atteggiamento nella stauroteca di Gran, dove è indicato dal nome NIKOAAOC. Sicchè mi sembra di dover mettere da parte l'ipotesi affacciata dal Borgia e seguìta poi dal Mai di leggere NIKA, che unito all'abbreviatura del titolo IC XC, dovrebbe significare I[HCOY]C X[PI·TO]C NIKA (Iesus Christus vincit). La quale espressione si trova — è vero — in altri encolpi,[3] come in quello già ricordato proveniente da Corfù, ma sempre indipendentemente dal titolo. Di più poi i sopra ricordati illustratori tralasciarono una lettera che è parte di questa iscrizione e lasciarono senza nome questo santo, mentre non ne mancano le altre figure del nostro encolpio.

Su questa medesima faccia vanno inoltre notate le due palme che sorgono dalla base

[1] Vedi BORGIA, *De Cruce Velit.*, pag. LIV.

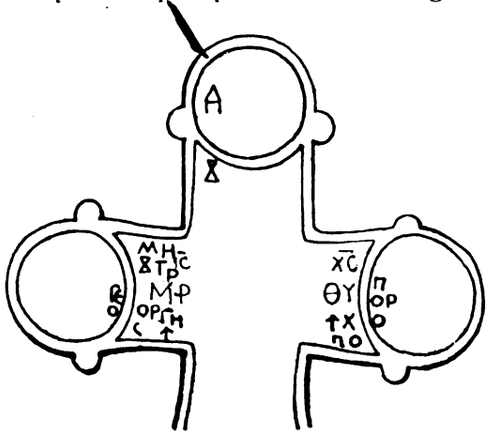
[2] VENTURI, *Storia dell'arte*, luogo cit.

[3] La stessa espressione si leggeva anche in due colonne di Costantinopoli (MAI, op. cit., pag. 7 e 8).

Digitized by Google

della croce e si elevano ai lati del Cristo; mentre qui hanno una parte decorativa poco importante; esse pure vanno ricollegate ad una significativa decorazione delle staurotèche bizantine e risalgono anch'esse al tipo della croce costantiniana illustrata dal De Gruneisen. Queste palme che sorgevano alla base della croce e che staccandosi da essa si piegavano in alto quasi ad abbracciarla sono il ricordo della vittoria di Costantino su Massenzio. In processo di tempo esse degenerarono in forme stilizzate [1] e si trasformarono variamente alcune volte raggiungendo le estremità dell'asse trasversale come nelle celebri porte di bronzo fatte fare dall'abate Desiderio per la badia di Monte Cassino, [2] altre volte ripiegandosi su sè medesime in modo di aspirale offrono la base alle figure di Maria e di Giovanni ai lati della croce. La treccia semplicissima che incornicia la croce e ne delimita i vari campi è decorazione non rara in produzioni di oreficeria bizantina; essa ricorre come decorazione della teca di Pasquale I rinvenuta nel Sancta Sanctorum, [3] s'incontra pure in una capsella di argento (sec. V o VI) ritrovata in quello stesso Tesoro [4] ed in una capsella africana illustrata dal De Rossi. [5]

La faccia posteriore della croce porta nel centro la figura della Vergine, mentre la più antica iconografia di queste croci presenta più spesso la Deesis, la glorificazione cioè dell'Uomo-



Dio. Nè la Vergine è qui rappresentata, come in altri encolpi meno recenti nella posa tradizionale dell'orante a braccia aperte [6] ed a capo scoperto, ma qui è raffigurata nelle linee caratteristiche della ἅγια Θεότοκος stringente al seno il Figlio e velata da un pallio che dal capo, dove secondo un vezzo preferito dagli artisti bizantini, è segnato da una crocetta, [7] le scende per le spalle. Anche questa figura di Maria trova riscontri con altri monumenti bizantini e specialmente con la placca, anch'essa di bronzo, proveniente dalla basilica di Torcello ed ora al Kensington Museum, che il Diehl [8] attribuisce al secolo XI o XII; la rispondenza fra queste due rappresentazioni della Vergine è perfetta anche nei particolari del vestito, oltre che nelle linee generali.

I tre Santi raffigurati nei tre estremi della croce sono identificati dalla clamide per tre Santi militari e sono propriamente i tre Santi guerrieri Demetrio, Giorgio e Procopio che s'incontrano generalmente insieme in non pochi monumenti dell'arte bizantina e che, specialmente dopo la lotta iconoclasta, furono raffigurati spesso insieme con Teodoro nella loro veste

[1] DE NICOLA, *Bollettino d'arte del Ministero della P. I.*, num. cit.

[2] VENTURI, *Storia dell'arte*, vol. II, pag. 561 e 654; DIEHL, op. cit., pag. 632.

[3] GRISAR, *Il «Sancta Sanctorum» ed il suo tesoro sacro*, pag. 123, fig. 35.

[4] GRISAR, *Ibidem*, pag. 147, fig. 43.

[5] DE ROSSI, *Bull. d'arch. crist.*, 1887, pag. 119.

[6] Vedi l'encolpio di Corfù già ricordato, collocato fra l'VIII e il IX secolo ed un altro in ROHAULT DE FLEURY, op. cit. pag. 211.

[7] Nella citata teca d'argento della croce gemmata di Pasquale I (sec. IX) non solo la Vergine, ma anche le pie donne portano sul capo questo segno. GRISAR, *Ibidem*, pag. 131.

[8] DIEHL, op. cit., pag. 639.

Digitized by Google

militare, muniti delle armi e della croce come simboli e campioni della fede vittoriosa.[1] Tutti e tre i nostri Santi figurano difatti nella loro veste militare accanto alle immagini degli Apostoli e dei Taumaturghi nel citato trittico di Harbaville e nelle sue derivazioni del Museo Vaticano[2] e della Biblioteca Casanatense.[3] Ma ciò che mi piace di notare di più è che Santi militari figurano anche in un altro encolpio, cioè nella croce d'oro smaltata del Duomo di Gaeta,[4] croce che lo Schlumberger crede del secolo XI. Anche in questo encolpio nella faccia posteriore intorno alla figura centrale di Maria son raffigurati i busti di tre Santi caratterizzati dalla clamide ed identificati dalle iscrizioni ΘΕΟΔΩΡΟ, ΓΕΩΡΓΩ e ΔΗΜΗΤΡ. Nella nostra croce i tre santi sono identificati da iscrizioni che però portano i nomi abbreviati e con lettere disordinatamente disposte nell'angustia dello spazio. In ciascun medaglione, accanto alla testa del Santo, si legge la prima parte del suo nome: nel medaglione in alto si trova la sillaba ΔΗ di ΔΗΜΗΤΡΙΟC, in quello a destra di Maria si legge ΓΕΟ del nome ΓΕΩΡΓΙΟC; nel terzo, con un certo disordine nella disposizione delle lettere, si legge ΠΡΟ ed un O della seconda sillaba del nome ΠΡΟΚΟΠΙΟC. Per mancanza di spazio l'artista ha graffito il resto dei tre nomi ai lati della figura centrale insieme alle abbreviature

$$\overline{\text{IC}} \quad \overline{\text{XP}}$$
$$\text{M-P} \quad \Theta\text{Y}$$

che si riferiscono a Maria ed al Figlio, introducendovi per di più, onde riuscire più chiaro, due segni X e ⸸,[5] il primo a modo di chiamata fra la prima parte dei nomi e la seconda, l'altro forse a modo dei trattolini d'unione da noi usati per indicare di tornare a capo nel rigo seguente.

Sicchè, messa da parte la congettura del Borgia e del Mai, che lessero, non sensa un certo riserbo però,[6] i nomi di ΛΕΟ o ΛΕΟΝΤΙΟC e di ΠΟΡΦΥΡΙΟC, lasciando indecifrato il Santo al di sopra del capo della Vergine, credo di dover leggere senza dubbio i nomi ΔΗΜΗΤΡ, ΓΕΟΡΓΗΟC,[7] ΠΡΟΚΟΠΙΟ, abbreviature poco esatte dei nomi dei tre Santi guerrieri, e le due sigle $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, M-P ΘY.

Nell'interno della teca, ottenute nella stessa fusione del metallo, si trovano alcune lettere che sembrano corrispondere al Santo raffigurato all'esterno: si legge difatti ΝΙΚΛΑ dietro la immagine di San Nicola, la sillaba ΔΗΜ unita ad altri segni dietro l'immagine di San Demetrio e lettere incerte e meno decifrabili si trovano pure in corrispondenza delle figure dei Santi Procopio e Giorgio.

Modesta certo doveva essere l'attitudine artistica dell'ignoto autore di questo cimelio, giacchè le varie figure sono graffite con semplicità quasi puerile e ritornano qui — come ho detto — nei loro tipi tradizionali sì da trovar raffronto con molti altri monumenti bizantini. Mentre poi alcuni di questi cimeli portano il nome del loro autore, se non espresso per vanto di maestria almeno entro un'umile forma di devozione rivolta dall'artista verso il Salvatore,[8]

---

[1] DIEHL, *op. cit.*, pag. 459. Vedi anche il mosaico del presbiterio della cattedrale di Cefalù (VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. II, pag. 413) e la facciata di San Marco a Venezia coi Santi Georgius e Dimitrius (VENTURI, *op. cit.*, pagg. 528-530).

[2] MUÑOZ, *op. cit.*, pagg. 104 e 105.

[3] MUÑOZ, *op. cit.*, pag. 106.

[4] SCHLUMBERGER, *Epopée byzantine*, pagg. 532-533. VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. II, pag. 648. MUÑOZ, *op. cit.*, pagg. 156 e 165.

[5] Questi due segni non appartenenti all'alfabeto greco offrirono la maggiore difficoltà al BORGIA che notò: «cum ita novae sint aliquot siglae ut nullum earum vestigium apud eos occurrat qui easdem collegerunt»..., pag. 46, ed il MAI vi accenna con le parole: «siglis incertioribus».

[6] «Quod tamen non nisi dubie proponimus...», BORGIA, *ibidem*.

[7] Con la stessa sostituzione della H alla I si legge il nome ΦΕΟΡΓΗΟC in un encolpio di bronzo del Museo Vaticano Cristiano. MUÑOZ, *op. cit.*, pag. 168.

[8] In un encolpio di argento riportato dal BORGIA (*De Cruce Veliterna*, pag. 153) e ricordato dal MAI (*op. cit.*, pag. 8) si legge: Θεότοκε Βοήθει Ἀναστασίῳ, e sull'encolpio di Gaeta si ha una iscrizione simile: Ο ΚΕ (Κύριε) Βοήθητο δούλος Βασιλ.

Digitized by Google

qui invece il nome dell'autore rimane affatto ignoto, nè sarebbe possibile il congetturarlo neppure. Certo che il raffronto della nostra croce con la placca di Torcello, per quanto riguarda la Vergine, e più che altro la corrispondenza con la croce di Gaeta (secolo XI) analoga al nostro encolpio non solo per la ornamentazione dei Santi militari, ma anche per la stessa sua forma generale con le estremità tondeggianti e le grappe laterali ci fanno attribuire anche il cimelio esaminato al secolo XI. D'altra parte il rinvenimento di questo oggetto in una chiesa benedettina (il convento di Sant'Erasmo fu fondato da San Benedetto medesimo [1]) potrebbe indurci [2] anche a ricollegarlo a quello sviluppo delle arti bizantine già iniziatosi fin dal secolo X nel convento di Monte Cassino, dove nel secolo seguente, per opera dell'abate Desiderio, si costituì una scuola che fu centro d'irradiazione delle arti su una gran parte dell'Italia centrale e meridionale. [3]

Dalla modesta chiesuola di San Leucio deriva una croce processionale d'argento di piccole proporzioni. [4] Alta cm. 36 e larga cm. 27, essa si presenta nella forma, possiam dire, tradizionale con le estremità terminanti in trilobi e risultante in ciascuna faccia di cinque pezzi d'argento lavorati a martello. Nella faccia anteriore v'è rappresentato il Cristo secondo il tipo comunemente detto bizantino: vivo, con gli occhi aperti, il capo eretto, le braccia tese orizzontalmente; qui però i piedi, poggiati sur un suppedaneo, son fermati da un unico chiodo, anzichè, secondo il tipo più antico, da due.

I quattro estremi della croce presentano alcune figure anch'esse lavorate a sbalzo: in alto sul capo del Cristo è raffigurato un angelo ad ali ripiegate con in mano un disco rotondo, la cui posa ricorda molto da vicino l'angelo che si trova nello stesso posto sulla croce santa della badia di Casamari, della quale parleremo in seguito. A destra ed a sinistra della figura centrale, secondo l'iconografia più usuale, si trovano anche qui Maria e Giovanni in atto di pietoso dolore.

L'estremità inferiore di questa croce manca per il nostro studio di ogni interesse essendo stata sostituita in ambedue le facce da un mediocrissimo restauro; il modesto restauratore non ha saputo far altro che riprodurre assai male nel diritto e nel rovescio di questo cimelio la stessa figura di angelo che abbiamo visto sul capo del Cristo. Assai probabilmente invece su questo trilobo, nella faccia anteriore doveva esservi rappresentata qualche cosa che ricordasse la terra o l'uomo (in generale il Calvario o il teschio di Adamo) come si vede in simili lavori di scuole abruzzesi. [5]

Il tergo presenta nel centro l'*Agnus Dei* e nei trilobi gli emblemi dei quattro Evangelisti disposti secondo l'ordine più comune, cioè l'aquila e l'uomo nel braccio dritto della croce per la loro linea prevalentemente verticale, il leone ed il bue, per la loro linea essenzialmente orizzontale, nel braccio trasverso; solo è qui notevole una leggiera modificazione per il bue ed il leone, che per solito [6] si trovano in ordine inverso a quello che presentano su questa croce.

---

[1] MABILLON, *Vita di San Benedetto*, c. IV; TOSTI, *Vita di San Benedetto*.

[2] Assai probabilmente questo encolpio, collocato entro qualche tomba o usato a modo di reliquiario sotto qualche altare, dovette esser ritrovato durante i lavori eseguiti nel secolo XVIII per trasformare ed ingrandire l'antica chiesa romanica di Sant'Erasmo. Certo che esso conserva ancora una piccola parte del laccio di lino che deve ritenersi veramente antico per esser rivestito di anelli del metallo medesimo in cui è fuso il cimelio esaminato. Ora è bene notare che il monastero di Sant'Erasmo era il punto di sosta dei monaci che da Monte Cassino si recassero al protocenobio di Subiaco e viceversa. V. CAPERNA, *Memorie storiche...*, pag. 9.

[3] MICHEL, *Histoire de l'Art*, t. I, pagg. 800 e seg.; VENTURI, *op. cit.*, pagg. 630 e seg.; DIEHL, *op. cit.*, pagg. 670, 672, 683, 684, e con special riguardo alla oreficeria GMELIN, *L'oreficeria medioevale negli Abruzzi*, pag. 11; e BALZANO, *L'Arte abruzzese: Oreficeria*.

[4] Ora per lodevole zelo di mons. Fantozzi, vescovo di Veroli, è entrata a far parte del tesoro della cattedrale.

[5] GMELIN, *L'oreficeria medioevale negli Abruzzi*, pag. 93.

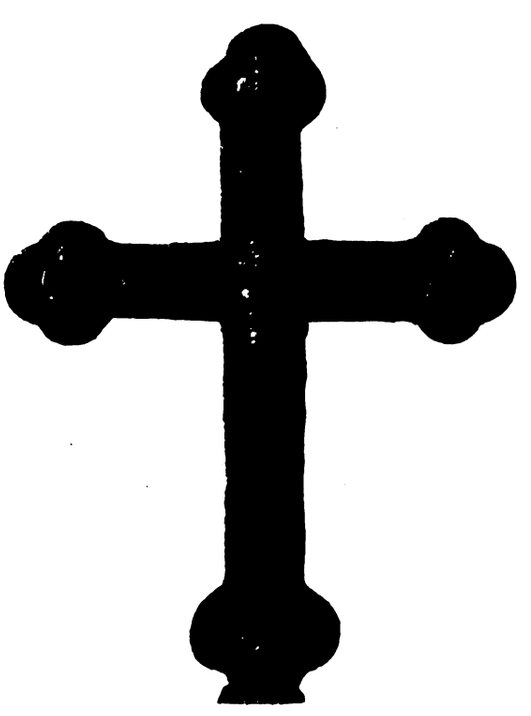
[6] Cfr. SCHNEIDER, *Di una croce processionale argentea in Alatri*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.*, giugno 1910.

Digitized by Google

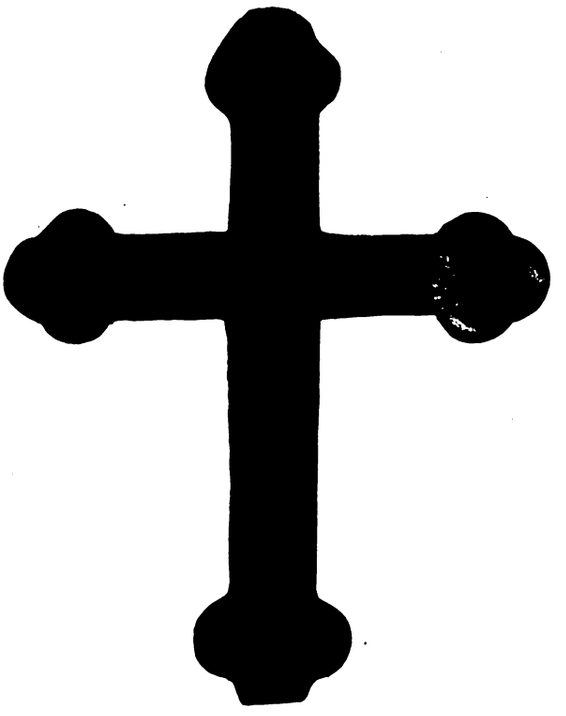
Gli spazi liberi fra gli Evangelisti e la figura centrale sono coperti ed ornati da intrecci di viticci che, sviluppandosi in spire, presentano fiori cruciformi e foglioline d'edera.

La figura dell'Agnello compare assai presto come centro decorativo nel rovescio delle croci,[1] essendo uno dei più antichi simboli della iconografia cristiana: ne è difatti ornata la croce offerta dall'imperatore Giustino alla chiesa di San Pietro, uno degli oggetti più notevoli della basilica Vaticana e che risale al secolo VI.[2]

La ornamentazione di viticci, che qui compare come una innovazione, è invece un vecchio trovato di simili lavori provenienti da Bisanzio: difatti viticci assai simili a quelli della nostra



Croce della chiesa di San Leucio (dritto)
(Fotografia Franchi de' Cavalieri).



Croce della chiesa di San Leucio (rovescio)
(Fotografia Can. Quattro Ciocchi).

croce coprono una stauroteca di San Giovanni in Laterano, da me già ricordata;[3] e fogliami più ricchi, ma che pur ricordano le rigide volute dei viticci, s'incontrano nella stessa croce dell'imperatore Giustino.[4]

Assai facilmente l'oggetto esaminato appartiene al secolo XIV: non manca difatti nelle linee generali della faccia anteriore qualche ricordo della primitiva maniera rozza onde sono ornati simili cimeli del vicino Abruzzo appartenenti a quel secolo. Questa opinione mi pare anche confortata dal fatto che al lavoro a sbalzo è aggiunta qualche parte fusa, come le mani del Cristo, secondo l'uso che cominciò allora appunto a diffondersi, ed il Redentore, pur essendo

[1] Su questo simbolo e sul suo significato si trattiene il già ricordato card. BORGIA nel *De Cruce Veliterna*, pagg. CIII e CIV, e più ancora nel *De Cruce Vaticana*, pagg. 36 e segg.

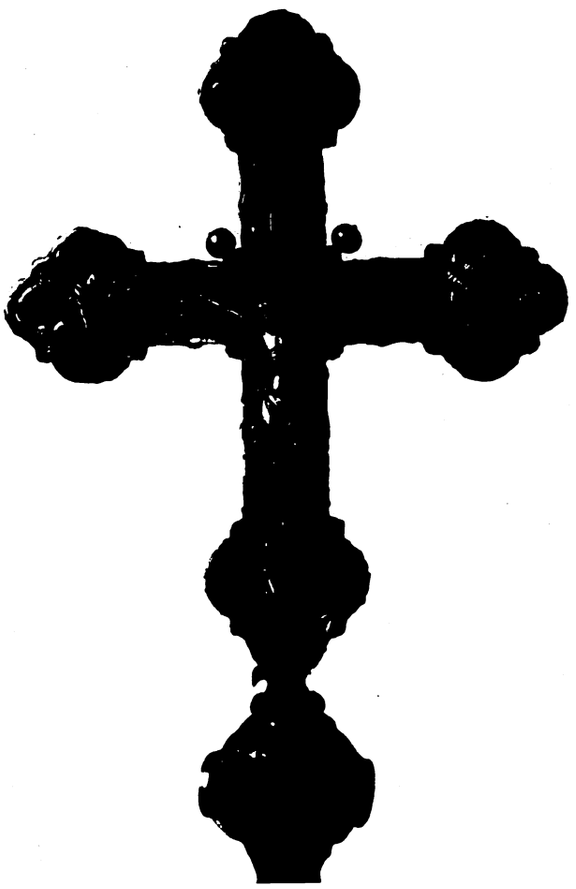
[2] BORGIA, *De Cruce Vaticana*; MELANI, *op. cit.* vol. I, tav. XVII.

[3] DE NICOLA, in *Bollettino d'Arte del Ministero della P. I.*, 1909, n. 1.

[4] La presenza di questi viticci può essere spiegata con le stessa mistica analogia fra l'uva e la Chiesa, derivante da alcuni passi del Vangelo, con la quale vengono spiegati altri simili motivi decorativi che si incontrano su monumenti cristiani. Vedi NIBBY, *Analisi Stor.-Top. della carta dei dintorni di Roma per la decorazione della chiesa di Santa Costanza*; vedi pure MELANI, *op. cit.*, vol. I, pag. 200.

Digitized by Google

rappresentato ancor vivo, presenta i piedi sovrapposti e fermati da un unico chiodo. Non è facile per altro poter affermare da quale scuola possa derivare questo lavoro: se questo cimelio non manca di qualche ricordo di simili lavori dovuti agli argentieri d'Abruzzo, pure non potrebbe affermarsi di scuola abruzzese: il Cristo è troppo rigido, la modellazione è eccessivamente marcata, mentre quelle primitive croci abbruzzesi presentano il Cristo ripiegato sulle gambe, col corpo fortemente reclinato.[1] E poichè non mancano ricordi di oreficeria umbra nella decorazione di viticci e modellature marcate che risentono della maniera di orafi mar-



Croce di Santa Maria de' Franconi
(Fot. Franchi de' Cavalieri).

chigiani, credo poter congetturare che questo lavoro debba attribuirsi ad un mediocre artefice locale, al cui lavoro vari elementi hanno contribuito.

Dalla chiesa di Santa Maria de' Franconi deriva una bella ed armonica croce processionale, sulla quale non mi tratterrò essendo già stata oggetto di un mio piccolo studio.[2] Venuta però a far parte, per un giusto desiderio del nostro vescovo, del tesoro della cattedrale vuole qui essere ricordata.

Anch'essa, nella sua forma tradizionale ad estremità trilobate, presenta nel dritto il Cristo crocifisso in mezzo a quattro figure di Santi collocate negli estremi delle braccia e nel rovescio fra gli emblemi degli Evangelisti porta nel centro l'immagine di Maria e del Figlio sorpresi

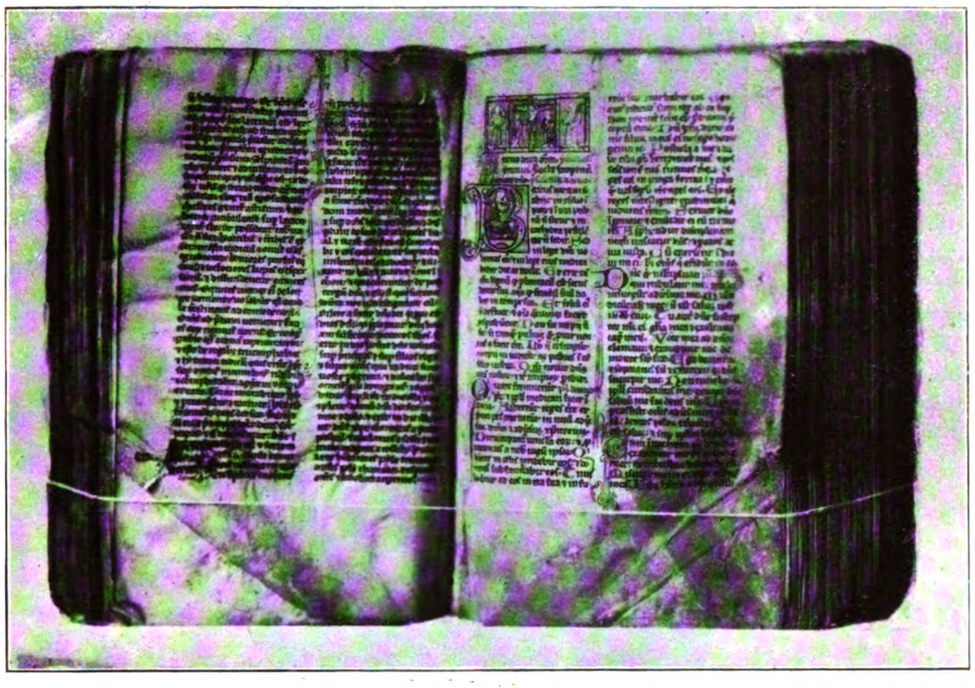
[1] Vedi BALZANO, *L'Arte abruzzese*, Bergamo, 1910, pagg. 70-77.

[2] *Un nuovo artista sulmonese in una croce processionale di Veroli*, in *Ausonia*, anno VI, MCMXI.

Digitized by Google

dall'artista nel grazioso atteggiamento d'uno scherzo materno, giacchè il Bambino sta per carpire un frutto dalla mano che la madre leva in alto. Gli spazi fra questa figura e gli Evangelisti sono occupati da tre medaglioni, uno dei quali ci dice in una iscrizione, data, autore, luogo di provenienza: ANNO · D · MCCCCLIII · MAGISTER · NICOLAVS · AMICI · CICCI · DE · SVLMONA · FECIT · HOC · OPV ·

Tralasciando osservazioni di ordine secondario, ricorderò solo che questo oggetto, rimasto fino a poco sconosciuto anche dopo la Mostra di Chieti, porta il nome di un nuovo *magister* che viene ora ad aggiungersi alla eletta schiera di artisti sulmonesi del secolo XV. Ricorderò inoltre che questa croce, la quale non porta il marchio di controllo SVL, che per solito portano tali lavori sulmonesi, reca invece Santi e Sante che si ricollegano a Veroli e più specialmente alla chiesa di Santa Maria de' Franconi e porta sul nodo uno stemma che ricorda quello della nostra



Breviario di San Ludovico d'Angiò
(Fot. Franchi de' Cavalieri).

cittadina, sicchè questo lavoro, fatto da un artista sulmonese fuori della giurisdizione della sua patria, dovette certo essere eseguito per Veroli. Inoltre l'artista, finora ignoto, appartiene invece a una famiglia già nota agli studiosi dell'arte abruzzese specialmente per il nome di Amico di Antonio di Notar Amico, autore della croce di Sant' Eusanio Forconese.

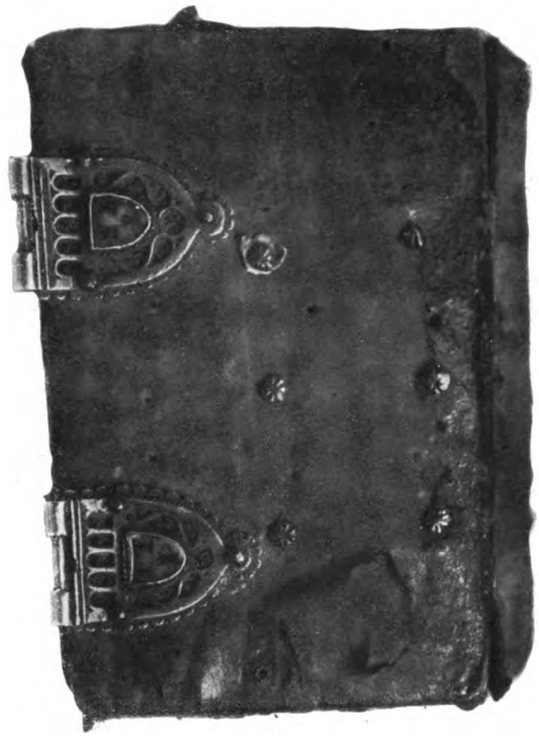
Il tesoro della cattedrale conserva anche un antico breviario membranaceo attribuito a San Luigi d'Angiò e donato al duomo di Veroli dal vescovo mons. Cipriani, secondo quanto afferma il Moroni, [1] o proveniente dalla Certosa di Trisulti in seguito ad avvenimenti di cui daremo cenno, secondo quanto dice il citato manoscritto De Bobus. Nella teca ove è custodito il libro un vecchio frammento di pergamena in caratteri gotici porta questa affermazione:

Hoc vere est breviarium pniu
Sancti Ludovici Archiepiscopi Tolosani
Ordinis minorum, fratris regis Caroli.

[1] *Dizionario cit.*, vol. XCIV, pag. 10.

Digitized by Google

È un piccolo libro delle ore composto da 457 pagine a due colonne ciascuna, vergate in bellissimo ed accuratissimo carattere gotico da due mani, la prima più esatta e più nitida della seconda. Mancano purtroppo qua e là alcune pagine sostituite poi da altre rimaste bianche; il fatto che fra le mancanti si trovino proprio le prime ed il titolo stesso del libro, dà a vedere che siano state tolte proprio quelle che contenevano le lettere miniate. Non rimangono difatti che le sole iniziali a penna eseguite, con colori alternatamente rosso e turchino ed ornate di disegni che scendono lungo i margini del libro, mentre della parte dovuta al pennello del miniatore resta appena un ricordo in qualche isolata maiuscola e nella pagina qui riprodotta. Questa rappresenta a modo di trittico tre quadretti: quello del centro contiene la scena della Crocifissione ed offre il Cristo, secondo il tipo più recente, già morto, senza suppe-



Fermagli del suddetto Breviario
(Fotografia Franchi de' Cavalieri).

daneo e fermato alla croce da tre chiodi; ai lati vi son rappresentati Maria e Giovanni in atto di dolore. Nei due quadretti laterali v'è a destra San Francesco, identificato dal suo abito e dalle tradizionali stimate, a sinistra v'è raffigurato un santo che veste il medesimo abito e ha la palma del martirio. L'iniziale che segue del salmo di David: « Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum », porta nel centro la figura del salmista, coronato il capo, sul suo trono reale, in atto di sonare l'arpa. Manca affatto il nome dell'artista che ha miniato il libro, come pure del copista che lo ha scritto, nomi che potevano essere espressi, come spesso accade, nelle prime pagine, che purtroppo sono andate perdute. Per completare la descrizione di questo libro, aggiungerò che oltre il titolo mancano alcune pagine delle *rubriche*; comincia invece con il calendario mensile, a cui succedono le *lectiones de tempore*; segue poi il *proprium* dei santi con lezioni differenti dalle attuali per ciò che riguarda specialmente la parte biografica; viene in seguito il *comune*, l'ufficio di Maria e si chiude con l'ufficio dei morti, ordine non molto differente da quello dei breviari attuali. Il libro presenta la legatura in cuoio coperto di seta rossa e due fermagli d'argento di tipo gotico contenenti nel mezzo uno stemma che sul fondo bianco reca a smalto rosso tre torri.

Digitized by Google

Il piccolo frammento di pergamena contenente la notizia intorno al libro, possiamo ben dire, è l'autentica di questa reliquia: esso difatti è un vecchio frammento scritto — come ho detto — in caratteri gotici ed una volta applicato sulla copertura del libro come dimostrano alcuni chiodini e la traccia stessa ancora visibile. Certo il libro appartenne a un frate dell'Ordine di San Francesco, come pare confermi la stessa miniatura da noi riportata, la quale accanto alla scena della Crocifissione pone San Francesco ed un altro suo discepolo. Assai facilmente ci troviamo pure di fronte ad un oggetto di provenienza francese, non solo per la affermazione di quella antichissima autentica, ma anche perchè i fermagli che chiudono questo libro ricordano con la loro decorazione di nervature ritorte lo stile gotico francese, detto *flamboyant*. Gli stessi stemmi, i quali non si riferiscono all'arma della famiglia d'Angiò, ricordano invece lo stemma della città di Tolosa, al cui episcopato era preposto San Luigi.

Sicchè assai probabilmente il nostro breviario si riferisce a San Luigi, siccome afferma il ricordato frammento di pergamena,[1] e deve quindi essere attribuito al secolo XIII.

(Continua)

CAMILLO SCACCIA-SCARAFONI.

---

[1] Questo frammento contiene per altro una inesattezza storica affermando che San Luigi era fratello del re Carlo d'Angiò, mentre concordemente i biografi del Santo lo dicono figlio. Vedi BOLLANDISTI, *Acta Sanctorum*, die XIX Augusti; MORONI, *Dizionario cit.*, vol. XL, pag. 119. Mi piace anche ricordare qui che nel testamento fatto dal Santo e riportato appunto dai Bollandisti (pag. 788) si legge fra l'altro: « Item lego fratri Berengario de Boscho familiari meo Bibliam, quam dedit mihi conventus Tholosae », la quale espressione lascia pensare un po' al nostro libro che porta lo stemma di quella città. Dico questo solo come una vaga congettura, perchè oltre il nostro breviario, altri libri son ricordati tra le reliquie del Santo nei citati *Acta Sanctorum* e propriamente una Bibbia lasciata da lui stesso in Siena nel convento di San Francesco ed un breviario conservato in Aracoeli in Roma.

Digitized by Google

UN'OPERA INEDITA
DI AMBROGIO LORENZETTI

Presento ai lettori dell'*Arte* la fotografia d'un quadretto, finora sconosciuto al pubblico, di mano di Ambrogio Lorenzetti (fig. 1). Il quadretto fu comprato a Siena dal sig. Fairfax Murray circa nel 1880. Da Siena il quadro passò a Firenze dove rimase fino all'autunno del 1910, quando fu comprato dal signor Edward W. Forbes, direttore del Fogg Museum of Harvard University, Cambridge, U. S. A. Il signor Forbes l'ha prestato per tempo illimitato al Fogg Museum.

Il quadretto, come si vede, è un pinnacolo, staccato da un pallio di altare, e rappresenta Sant'Agnese. È ammirabilmente conservato. Lo sfondo dorato, leggermente consumato, lascia trasparire il bolo, e ne riceve una certa apparenza di ruggine. Inoltre, qualche pezzettino di gesso è venuto via, ma in generale la conservazione è eccellente. La superficie ha due screpolature, una abbastanza grande, l'altra finissima, tantochè si vede appena con la lente. La pittura è fatta su una tela attaccata ad una tavola, e leggermente coperta di gesso, secondo un metodo che si descrive nel libro del Cennini. Le misure del pinnacolo sono centimetri 40 × 35. Sul dosso si vedono i segni del ferro col quale il pinnacolo era attaccato al pallio d'onde fu tolto. L'esecuzione di quest'opera non è troppo diligente, cosa che si può attribuire al fatto che il quadro fu designato per un pinnacolo da porsi in luogo relativamente di poca importanza, e lontano dall'occhio dello spettatore. La gloria della santa è sgraffita nel gesso con finezza straordinaria. La santa porta un vestito rosso, ricamato in oro, rosso e nero. Ha nelle mani il proprio emblema, coll'agnello e lo stendardo del Cristo trionfante. Sulla testa porta un diadema nero, bianco e rosso.

Che il quadretto sia di mano di Ambrogio Lorenzetti e di nessun altro non c'è da dubitare. Tanto nel tipo raffigurato nella santa quanto nello stile generale è opera caratteristica di lui. La sola cosa che si potrebbe obbiettare all'attribuzione ad Ambrogio è l'esecuzione trascurata di qualche parte, ma quest'obbiezione non ha grande valore perchè Ambrogio ha fatto così anche nei suoi grandi lavori, per esempio in certi particolari dell'*Allegoria* del Palazzo Pubblico a Siena.

Il confronto del nostro quadretto colla figura della *Concordia* nell'*Allegoria* è molto interessante, e conferma l'attribuzione ad Ambrogio. La stessa testa piegata, la stessa linea ondulata dei capelli, il naso ed il ciglio sinistro disegnati con due colpi di pennello quasi diretti, il disegno negligente delle mani, la forma del corpo, il vestito, e specialmente la ricamatura, tutti provano che le due opere sono della stessa mano. Soltanto la figura nell'*Allegoria* è un po' più adiposa e manca una certa aria graziosa di gioventù che si trova nella *Santa Agnese*. Il quadretto del Fogg Museum è forse un'opera un po' più giovanile del maestro. Benchè la *Concordia* s'avvicini alla *Sant'Agnese* più che le altre opere del Lorenzetti, anche questi ricordano in modo da non si sbagliare l'autore del quadretto. Per esempio, nell'*An-*

Digitized by Google

nunciazione, dipinta nell'anno 1364, e adesso nell'Accademia di Belle Arti a Siena, si trovano tante prove dell'identità del nostro autore col grande maestro senese.

Abbiamo da felicitare il direttore del Fogg Museum per la possessione d'un frutto, sia

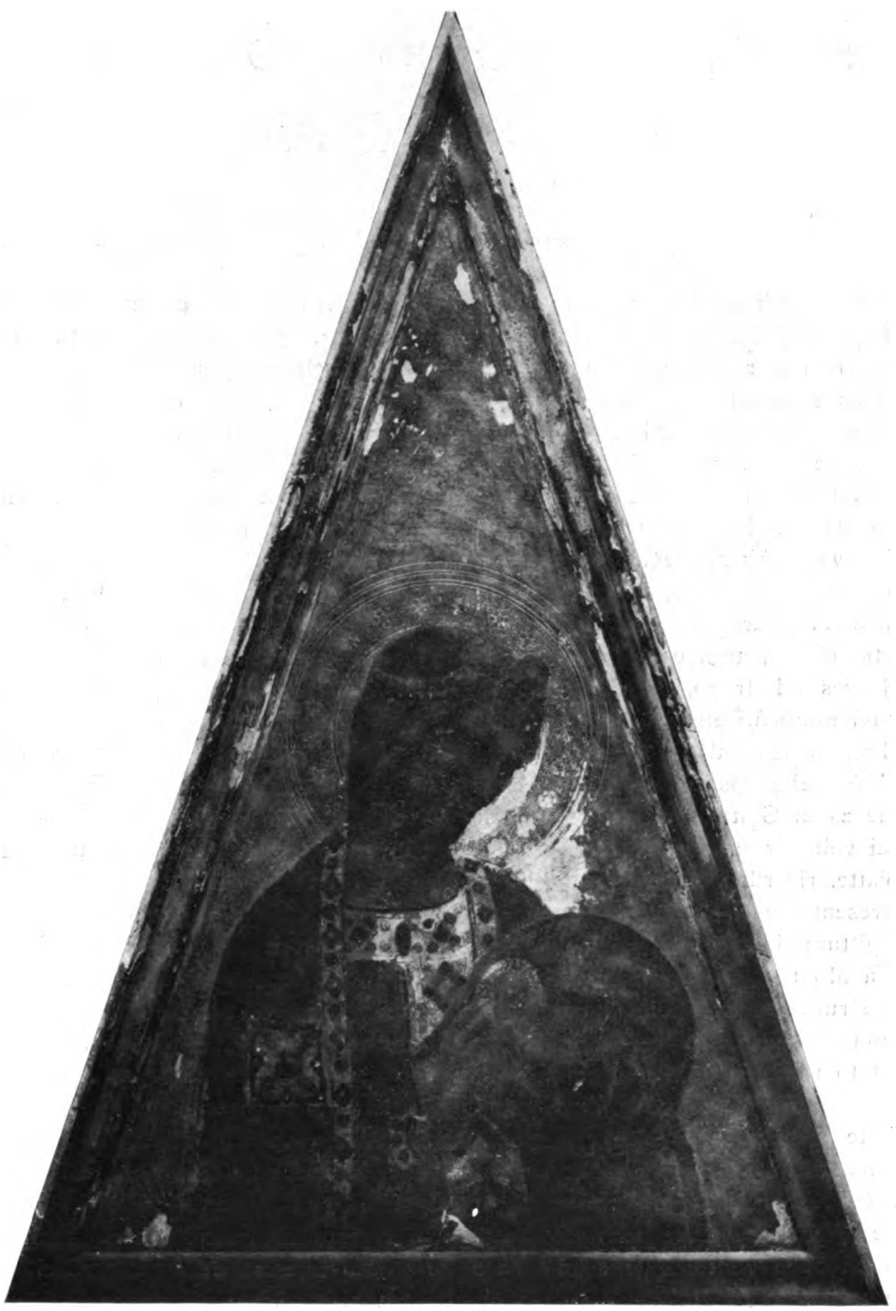


Fig. 1 — Ambrogio Lorenzetti: Sant'Agnese.

pure un frammento, dell'arte splendida senese del trecento. Anche gli studenti dell' Università di Harvard hanno da rallegrarsi dell'occasione di vedere e studiare un'opera autentica di Ambrogio Lorenzetti.

J. H. EDGELL.

Digitized by Google

SPIGOLATURE D'ARTE TOSCANA

La Toscana è centro così ricco d'arte che, non ostante l'attività della critica moderna svoltasi a rintracciare e classificarne la varia e vasta produzione, accade spesso allo studioso d'imbattersi in opere tuttora ignote o non bene determinate, anche se appartengono ai periodi più conosciuti. Di alcune pitture e sculture sparse in luoghi diversi, appartenenti ai secoli XIV e XV che sfuggirono ad un'accurata indagine, intendiamo discorrer qui raggruppandole per ordine cronologico e, quando sarà possibile, per nome di autore. Cominciando dunque dalle pitture, esaminiamo la tavola n. 10 del Museo civico di Pescia, rappresentante la Vergine in trono col Bambino (fig. 1), il quale distende un rotulo dove è scritto in oro a caratteri gotici: *In bonis matris | manet hic sapientia | patris*. I carnati rosei delle guance hanno ombre verdastre che si fanno intense nelle occhiaie; il Putto, coi capelli a grossi riccioli allineati, indossa una leggera tunichetta chiara pendente al verde; la Madonna un rosso vestito che compare di sotto il manto tutto rifatto, tranne nella fodera verde scura, come furono rifatti i bordi con cui terminano le vesti. Il trono, adorno alla cosmatesca, ha lo schienale a cuspide decorata di piccoli gattoni rampanti che spiccano sull'oro del fondo e dal sedile pende un drappo minutissimo a disegno geometrico. All'attribuzione generica che porta il dipinto, di anonimo del XIV secolo,[1] è facile sostituirne una precisa: si tratta infatti di un'opera eseguita sotto la diretta influenza di Giotto, nei primi anni del Trecento ed i caratteri morfologici come la struttura dei volti con gli occhi allungati, il naso diritto e stretto e le mani uniformemente lunghe e piatte, ricordano il maestro così detto della Santa Cecilia dalla sua tavola negli Uffizi n. 20, rappresentante la santa con otto storie della sua vita. Somiglianze evidenti quando si confronti la pittura di Pescia con quella dello stesso soggetto appartenente a quell'artista, di Santa Margherita a Montici, pubblicata dal Suida.[2] In ambedue, la quasi identica posizione della Madonna, la struttura affine delle figure, i semplici nimbi non graffiti; ed è male che nel quadro di Pescia non apparisca più per i restauri, il piegare del manto della Vergine, che forse ci avrebbe fornito un altro utile confronto. Non si può però associare alla nostra tavola il nome dello stesso maestro: il pittore della Santa Cecilia ha una larghezza di forme che lo ravvicinano all'arte romana ed è classicheggiante anche, ad esempio, nella forma del trono a marmie terminato in piano in tutti i suoi lavori (si veda anche nel San Pietro di San Simone a Firenze, fot. Alinari, n. 30903) mai così goticheggiante a cuspidi con gattoni e inferiormente con ornamenti ad arco acuto usati dall'autore del dipinto di Pescia che possiamo dunque considerare un buon giottesco prossimo ma separato dal maestro della Santa Cecilia. Il fare del quale ultimo, ritroviamo anche in una grande tavola cuspidata nei magazzini degli Uffizi segnata col n. 1521. La Vergine, seduta in trono, dà il latte al Bambino; nel fondo stanno quattro santi piccolissimi come i due che si vedono nella citata tavola di Santa Margherita

[1] Stiavelli C., *L'arte in Val di Nievole*, Firenze, Lumachi, 1905, pag. 61.

[2] Suida W., *Einige Florentin. Maler aus der Zeit des Uebergangs vom Duecento im Trecento; II, Der Cäcilienaltar der Uffizien*, in *Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsaml.*, Band XXVI (1905), pag. 98.

Digitized by Google



Fig. 1 — Scuola di Giotto: Madonna col Bambino
Pescia, Museo Civico.

Digitized by Google

a Montici. La sperticata immagine della Madonna ha carattere arcaicheggiante che l'approssima all'arte dei primitivi piuttosto che a quella dei seguaci di Giotto; ma la tecnica e la forma della testa del Bimbo, piccola e sporgente, fanno pensare alle simili nelle scenette della pala di Santa Cecilia, ed è un'opera che va aggiunta al numero di quelle che furono già illustrate come di seguaci del maestro.[1]

* * *

Nella chiesa dei Santi Stefano e Nicolao a Pescia è un'altra tavola (fig. 2) assegnata nelle guide nientemeno che al secolo XV.[2] Sul fondo si distende un tappeto orientale e la Vergine e il Bambino sono adorati da sei angioli inginocchiati che suonano e pregano. Nella pia scena, il Bimbo tarchiato, con la testa grossa, afferra con la sinistra il cardellino e pone la destra entro la veste materna al collo, male ripetendo il pittore un gentile motivo usato dall'Orcagna nella tavola n. 2540 della Galleria di Budapest, già nella collezione Somzée di Bruxelles.[3] La predella a fondo d'oro, è occupata dall'adorazione dei Magi e dall'adorazione dei pastori, limitata questa in un angolo a sinistra e ridotta alle parti essenziali, cioè al Putto sulla mangiatoia fra il bue e l'asino e due villani devoti; quella occupante quasi tutto lo spazio, dove si vede il Bimbo in grembo alla Madre, che benedice il più vecchio dei re inginocchiato mentre gli altri due si avvicinano e da un lato il vecchio Giuseppe dorme. Secondo il concetto di Taddeo Gaddi, furono aggruppate in uno stesso scomparto due scene che rompono l'unità dell'azione, ma l'artista, nascondendo da un lato l'adorazione dei pastori, seppe impedire che l'osservatore se ne accorgesse. I volti, nella tavola e nella predella, modellati con profondità di chiaroscuro, assumono colorito terreo, ma in qualche pulitura ebbero a soffrire e così i biondi capelli che presero tonalità rossicce e il manto della Vergine adorna di una veste rossa a fiori d'oro. Sono evidenti i richiami con la scuola di Andrea Orcagna, specialmente col grande polittico della Galleria Nazionale di Londra, n. 569, proveniente da San Pier Maggiore, con l'Incoronazione della Vergine, per il quale il Siren fa il nome di Jacopo di Cione.[4] Le forme degli angeli hanno una grande analogia, non così le facce tondeggianti che rammentano più da vicino Andrea mentre il colorito ombrato terreo e la ricerca decorativa delle vesti fa ricordare Giovanni da Milano.[5] Ad un'altro seguace dell'Orcagna appartiene una tavola rettangolare figurante l'Annunciazione (fig. 3), che si vede nel coro di Santo Spirito a Prato. Tutto il dipinto è chiarissimo di colorito con toni predominanti di giallo cangiante in rosso, dei quali colori sono il mantello e le ali dell'angelo dalle lunghe mani affilate. Rossa è la sua veste semplicissima e così quella della Vergine, che ha il manto turchino, i capelli biondi, il carnato roseo con ombre ceree. Sul fondo verde risaltano i gialli stalli eseguiti con minuzia e diligenza dal pittore, che presso l'angelo (privo degli attributi che gli son propri) scrisse: *Ave gratia plena;* e sul libro aperto della Madonna: *Ecce ancilla Domini, ecce virgo concipiet...* Nel fondo a

---

[1] FRY R., in *Burlington Magazine*, vol. II, pag. 118 (luglio 1903) e SUIDA, *op. cit.*, pag. 103.

[2] STIAVELLI, *op. cit.*, pag. 10.

[3] La si veda riprodotta dal SUIDA, *Florentinisch Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, tav. II, e in *L'Arte*, anno X (1907), fasc. III.

[4] *Giottino*, Leipzig, 1908, pagg. 76-81.

[5] Noi crediamo che l'influsso di Giovanni da Milano non si sia limitato al solo affresco del chiostro del Carmine, ma abbia avuto una certa importanza nella non ancora bene studiata pittura fiorentina della seconda metà del XIV secolo. Ad esempio, quel modo diligente di ornare le vesti tutto proprio dei senesi, nessuno meglio del pittore milanese, che forse fu a Siena negli anni giovanili, avrebbe potuto propagarlo fra i fiorentini, perchè Andrea da Firenze tolse alla scuola senese il sentimento della bellezza e della composizione e mai si perse in fioriti ed eleganti panneggi, neppure nel polittico di Santo Spirito, l'unica opera in tavola che gli si possa attribuire con buone ragioni. Nei magazzini degli Uffizi si conservano due tavolette rettangolari riunite (numero 4696) figuranti Sant'Agnese e un'altra Santa. Sono molto annerite ma di fine esecuzione e con le vesti lavoratissime ed appartengono ad un orcagnesco che ha rapporti con Giovanni da Milano. Così dicasi di altre opere cui accenna il TOESCA, *La Pittura e la Miniatura in Lombardia*, Milano, Hoepli, 1912, pag. 226-30.

Digitized by Google

sinistra stanno due piccoli santi; nella predella, che ha una maggiore vivacità coloristica, sul fondo turchino, sei storie: la natività, l'adorazione dei Magi, la presentazione al tempio, la disputa fra i dottori, il battesimo e la discesa dello Spirito Santo. Le rappresentazioni, separate l'una dall'altra da due linee graffite, sono eseguite con quello spirito della composizione e la

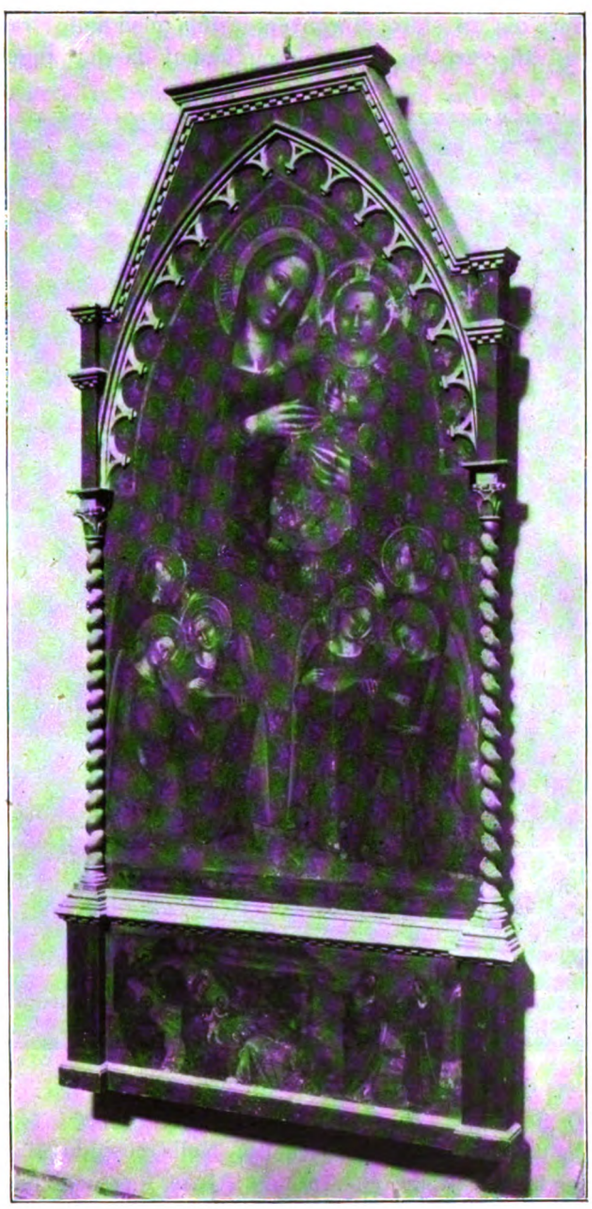


Fig. 2 — Scuola dell'Orcagna: Madonna col Bambino
Pescia, Santi Sisto e Nicolao.

facilità narrativa propria della scuola di Andrea di Cione cui vennero da Andrea da Pontedera: singolarissima è la disputa dei dottori ove Gesù, in cattedra, ha innanzi a sè quattro ascoltatori seduti su sgabelli, mentre altri due fanno simmetria con la Vergine e San Giuseppe che giungono. Anche in questa tavola è facile trovare riscontri con altre opere orcagnesche, ad esempio, con la grande Incoronazione n. 29 agli Uffizi eseguita per la Zecca e pagata ai pittori

Digitized by Google

Simone e Niccolò e a Jacopo di Cini (Cione) che la finì; e con il già citato polittico di Londra, ma imprudente sarebbe fare un nome. Si tratta di un orcagnesco assai tardo, un po' debole di modellato, cui mancano caratteristiche personali evidenti e tali che possano determinarlo.

Nella pieve di Romena in Casentino abbiamo trovata un'opera che mostra somiglianze evidenti con un orcagnesco conosciuto: Giovanni del Biondo. È un trittico di cui manca la parte laterale destra, immune da restauri ma in stato di conservazione miserando: rappresenta la Vergine col vispo Putto intento ad afferrare un uccellino, circondati da due angeli e da S. Paolo e da

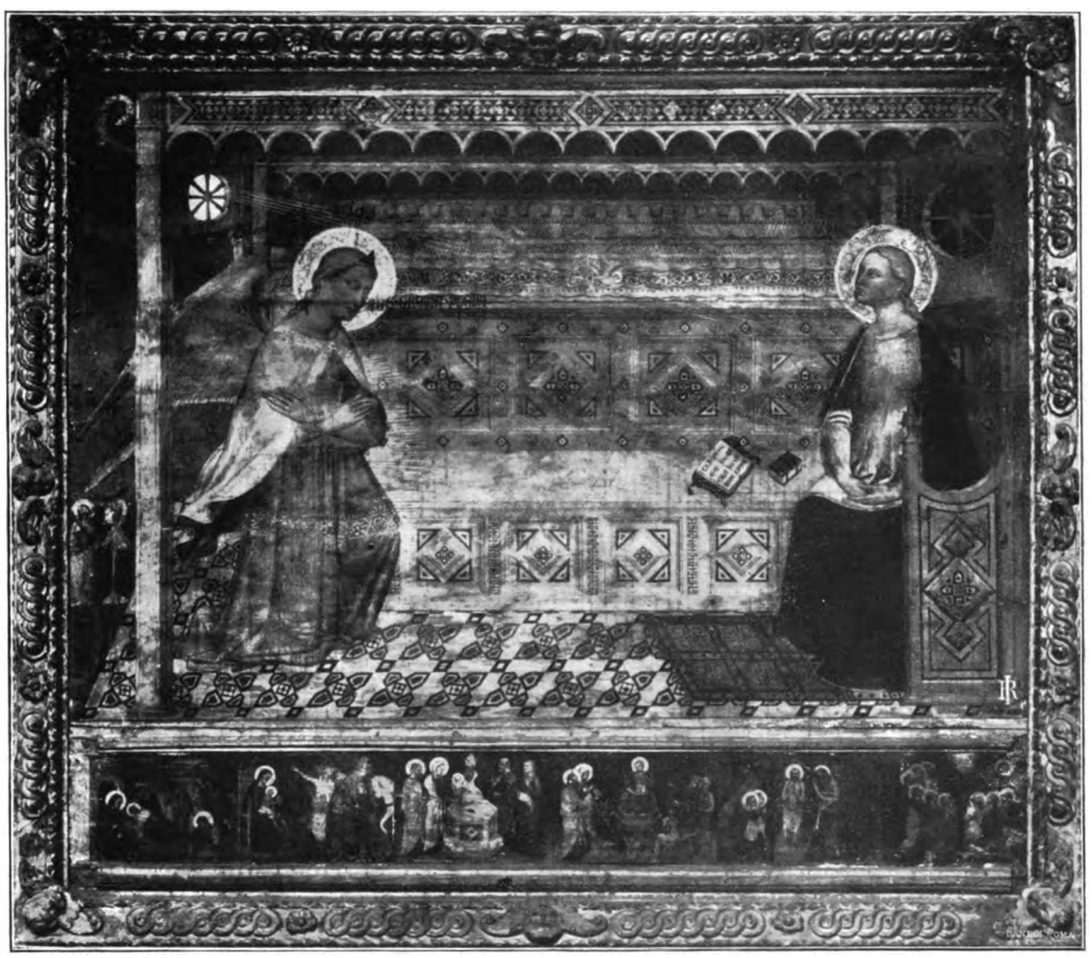


Fig. 3 — Annunciazione. Prato, San Spirito.

S. Pietro che presenta il committente inginocchiato. Nella cuspide si vede l'Eterno; nello sportello rimastoci S. Giovanni Battista, S. Antonio Abate dietro ai quali un Santo vescovo e nella cuspidetta l'angelo annunziante.[1] Notiamo specialmente nel S. Paolo un certo influsso senese non strano in Giovanni del Biondo che in Siena si trova iscritto fra i pittori nel 1398;[2] ma l'esecuzione materiale e piatta e le forme slargate fanno pensare questa tavola, che il pittore mandò nella regione d'onde ebbe origine, in gran parte opera di bottega.

[1] Il Beni, *Guida ill. del Casentino*, Firenze, Bemporad, 3ª ediz., pag. 242, attribuì la tavola ad ignoto e vi lesse in basso le parole: Questa tavola ha fatto fare pievano Jacopo di Mandriole per rimedio: . . . . . anno Domini MCCCLXXXVI, parole ora indecifrabili.

[2] Cfr. Franchi A. in *Riv. d'Arte senese*, III (1907), pag. 4; Gamba C. e Poggi G. in *Riv. d'Arte*, V (1907), pagg. 22 e 26.

Digitized by Google

Altre opere della seconda metà del Trecento ricordiamo qui come scuola dell'Orcagna, sperando che fortunate ricerche vengano a togliere dall'ombra qualcuno di questi ignoti maestri.

Firenze. Uffizi, Magazzini n. 15, piccola tavoletta rappresentante la Vergine seduta su di un cuscino, che allatta il Figlio, e quattro angeli e santi.

Firenze. Ibidem, n. 4576, tavola centinata divisa orizzontalmente in due parti: nella superiore la Strage degl'Innocenti e nell'inferiore l'Adorazione dei Magi.

Firenze. Ibidem, n. 4682, Madonna col Bimbo, due santi e l'Annunciazione, sportelli di un quadro terminato ad arco acuto riuniti.

Firenze. Ibidem, n. 5, polittico incassato in una cornice rettangolare posteriore, rappresentante la Madonna col Putto, seduta su di un cuscino, circondata da otto santi; nelle cuspidi la Incoronazione e quattro profeti. Opera un po' spelata, stridente nelle vesti e rossiccia nei volti.

Prato. Sacrestia della cattedrale, quadretto centinato con la Vergine fra sei santi e sei sante. Sgradevole la figura del putto già grande e stempiato; colorito caldo e qualche reminiscenza nei tipi di Agnolo Gaddi.

Prato. Ibidem, due sportelli cuspidati rappresentanti le mezze figure dei santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista. Assai fini e non tocchi da restauro ma con molte screpolature sul fondo d'oro. Sono vicini all'Annunciazione di Santo Spirito, più sopra illustrata.

Prato. Pinacoteca comunale, n. 9. Piccolo quadretto cuspidato con la Vergine fra due santi e due sante.

* * *

Quei minori artisti che stanno a cavaliere fra il Trecento e il Quattrocento, bene determinati di recente, operarono molto e della loro attività abbiamo trovato anche noi considerevoli orme.

Fra essi, Lorenzo di Niccolò Gerini, è il meno influenzato dalle nuove correnti d'arte che si facevano strada a Firenze nei primi del XV secolo. Educato dal padre suo Niccolò, seguì poi la maniera di Spinello Aretino per ravvicinarsi quindi a Lorenzo Monaco. Fu tecnico accurato, come scrisse il Siren, ma solito a colorire di rosa bruno uniforme nei carnati, le sue figure assumono una freddezza poco simpatica. A lui vennero attribuiti diversi lavori [1] dei quali siamo in grado di aumentare il numero.

Terenzano, presso Firenze, chiesa parrocchiale. Polittico ora scomposto, rappresentante la Vergine col Bambino a mezzo busto fra i santi Martino, Lorenzo, Gregorio Magno e Genoveffa, con la scritta: « Questa tavola a fatta fare Domenico dell'Aveduto per rimedio dell'anima sua e de' suoi discendenti | anni domini MCCCCII del mese di giugno al tempo di ser piero | lorenzo pinsit ». L'opera, appena citata da Crowe e Cavalcaselle, non fu ricordata sin qui da chi considerò il nostro pittore. È sgradevolissima, dai colori vivaci e campagnoli cangianti nelle vesti e carboniosa nei volti.

Firenze. Museo di San Marco, Ospizio, n. 16. Incoronazione della Vergine e in basso quattro angeli musicanti, parte centrale di un trittico assegnato a scuola fiorentina del XIV secolo.

[1] Il SIREN O., in *L'Arte*, 1904, pag. 345 e 1905, pag. 48, pubblicò come di lui una farraginosa nota di lavori appartenenti anche a Mariotto di Nardo ben distinto per opera dello stesso studioso da Lorenzo di Niccolò, in *L'Arte*, 1908, pagg. 178 e seg. Il GIGLIOLI, *Empoli Artistica*, Firenze, Lumachi, 1906, pag. 63, inoltre attribuì giustamente a Lorenzo di Niccolò due parti di un'ancona rappresentanti quattro santi, nella Pinacoteca di Empoli, n. 13; il SIREN, in *Burlington Magazine*, vol. XIV, dic. 1908, pag. 188, con legittimo dubbio una piccola Madonna fra quattro santi della collezione Jarves a Jale University; ed infine il BENI, *Guida illustrata del Casentino*, Firenze, Bemporad, III edizione, pag. 163, un grazioso quadretto (fot. Alinari, n. 8529) d'altare rappresentante la Vergine e quattro santi nell'altar maggiore della chiesa montana di Santa Maria delle Grazie sopra Stia, quadretto che richiama le forme di Niccolò Gerini.

Digitized by Google

Le figure accennano ad assottigliarsi, ed è un lavoro di transizione fra gl'influssi, che il pittore già subiva, di Spinello aretino e quelli di Lorenzo Monaco che si vedranno nel grande polittico assegnato a Lorenzo di Niccolò, nella sacrestia di Santa Croce; opera posteriore quindi al polittico in San Domenico di Cortona, eseguito per San Marco a Firenze (allogato nel 1401) che nella tavola di mezzo mostra lo stesso soggetto, eseguito con forme prossime a Spinello.

Pescia. Museo Civico, n. 8, tavoletta con la Vergine in un trono cuspidato, col Bimbo, vestito di un gonnellino, ritto sulle ginocchia a destra; nella cuspide ad arco mistilineo,[1] l'Eterno e due angeli. I colori sono un po' discordanti e fu spelato il quadro in qualche parte. Vi è evidente la maniera di Lorenzo di Niccolò ed è prossimo al trittico di San Leo-



Fig. 4 — Mariotto di Nardo: Polittico. San Donnino a Villamagna.

nardo in Arcetri.[2] Il grazioso motivo del Bambino che sta in piedi è tolto da Spinello e si vede in affreschi della sua scuola in San Francesco e nella pieve di Arezzo.

Firenze. Magazzini degli Uffizi, numeri 4658, 4660, 4662, 4664, pilastrini appartenenti ad un trittico, ognuno dei quali porta dipinte due figure di santi. Ordinario lavoro della bottega.

Mariotto di Nardo († 1424), anch'egli personalità prolifica di questo periodo ed affine a Lorenzo di Niccolò, lo conosciamo per artista di minor valore ed affrettato. Dopo le molte

[1] La cornice di questa tavola termina a cuspide ma formando una variazione dell'arco accosciato in cui gli archi posti in senso inverso invece di unirsi direttamente, sono separati da una corta linea verticale. Fu chiamato arco mistilineo fiorentino (cfr. M. REYMOND, in *Rivista d'arte,* 1904, pag. 245) e in architettura venne usato a Firenze dapprima nelle porte di Orsammichele; dopo di che, accolto in altri edifizi, ai primi del Quattrocento se ne diffuse l'uso anche nelle cuspidi delle tavole, che è raro, in questo tempo, terminino diversamente. Avanti, era già stato usato nella tavoletta n. 1 attribuita a Bernardo Daddi nella Pinacoteca di Napoli, e nella Deposizione di Giottino agli Uffizi, nè, che noi sappiamo, fu posto in opera in altre ancone durante tutto il XIV secolo.

[2] Somiglianze evidenti con questo lavoro e col trittico della Raccolta Rosenthal a Monaco, pubblicati dal SIREN, in *L'Arte*, 1908, pag. 190, mostra, a giudicare dalla riproduzione, tanto da crederli tutti dello stesso autore, un polittico già della collezione Toscanelli sotto il nome di Spinello Aretino (Planche XXXII dell'Album), che sarebbe utile sapere in quale raccolta si trovi presentemente.

Digitized by Google

notizie d'archivio raccolte dal Gualandi e dal Milanesi [1] su opere perdute, quelle pubblicate dal Giglioli riguardanti i pagamenti a lui fatti nel 1394-95,[2] sull'ancona tuttavia esistente nella pieve montana di San Donnino a Villamagna, hanno servito per ricostruirne la figura. Nel trittico di Villamagna che, non ostante sia già stato elencato e descritto dal Siren, qui si pubblica per la prima volta (fig. 4), si mostra un rigido e materiale seguace di Agnolo Gaddi e coloritore assai dozzinale; si avvicina poi al Gerini, di cui imita il cangiantismo fastidioso delle vesti, che si vede, ad esempio, negli affreschi del Capitolo di San Francesco a Pisa e specialmente quelle tonalità giallo verdastre che a Mariotto rimarranno sempre caratteristiche. La consuetudine e la collaborazione con Lorenzo di Niccolò forse gli fece ricordare in qualche opera Spinello ma si perde ai primi anni del secolo XV, nella imitazione



Fig. 5 — Mariotto di Nardo. Trittico
Oratorio di Fontelucente.

di Lorenzo Monaco, riproducendone i flessuosi panneggi e il movimento che gli fanno perdere l'equilibrio. Negli ultimi tempi cerca di riprendere una certa correttezza e sobrietà, ma le sue forme diventano magre, senza consistenza, vuoti e inespressivi manichini dagli occhi spauriti e spalancati. Il pittore produsse molto e all'elenco [3] delle sue opere aggiungiamo le seguenti nelle quali abbiamo riconosciuta la mano di lui:

[1] GUALANDI *Memorie originali italiane riguardanti le B. A.*, Bologna, Sessi, 1845, pag. 186; MILANESI, in nota al Vasari, t. I, pagg. 610-11 e *Nuovi documenti per la storia dell'Arte toscana*, Firenze, Dotti, 1901, pagg. 78-79.

[2] GIGLIOLI O. H., *Mariotto di Nardo e la sua tavola d'altare per la pieve di Villamagna*, in *Osservat. Fiorentino*, 1906, vol. III della n. s., pag. 67. Ne *L'Arte*, 1908, pag. 187, fu pubblicato erroneamente come trittico di Villamagna quello di Lorenzo di Niccolò rappresentante San Bartolomeo e alcune storie della sua vita, nella Pinacoteca di San Gimignano.

[3] SIREN, in *L'Arte*, 1908, pagg. 179 e segg. Lo stesso pubblicava nel *Burlington Magazine*, vol. XIV (1908-09), pag. 325-26 un pezzo di predella con una storia dei santi Cosma e Damiano nella collezione

Digitized by Google

Firenze. Museo di San Marco, Ospizio, n. 15. La Vergine col Bambino, sospesa in alto secondo il motivo già usato nella seconda metà del Trecento e comunissimo poi; ai suoi piedi Santo Stefano e Santa Reparata inginocchiati. Tavola centinata di colorito cangiante e un po' ridipinta Ricorda Niccolò Gerini, al quale è attribuita, e si approssima per forme, ma è posteriore, al trittico di Villamagna. Il brutto Bambino dal ventre gonfio, sgambettante, prelude a quelli del così detto maestro dal Bambino Vispo.[1]

Firenze. Contorni. Oratorio di Fontelucente in Val di Mugnone. Trittico (fig. 5) rappresentante la Vergine entro una mandorla, portata al cielo dagli angeli mentre dà la cintola a San Tommaso; nello sportello di sinistra, San Regolo vescovo di Fiesole; in quello di destra un santo monaco; nella cuspide centrale, Cristo fra le nuvole circondato da angeli, in atto d'incoronare la Madre. Fu tutta ridorata la cornice ed in parte anche il fondo. Nel resto il dipinto è ben conservato tranne inferiormente, dove si scrosta per l'umidità. Assai diligente di tecnica, ha carnato bronzato nei due santi, terreo nella Vergine e negli angeli. Il Carocci [2] dopo aver detto che proviene dalla chiesa dell'ospedale di San Giovanni Decollato in Pian di Mugnone, afferma essere datato 1398, data che più non si vede. Ad ogni modo le forme atticciate dei santi richiamano Spinello Aretino e Lorenzo di Niccolò.

San Giovanni Valdarno. Pieve. Trittico ora scomposto. La parte mediana è incassata nel secondo altare a destra; i due sportelli appesi in alto sopra la parete d'ingresso. Nella prima è rappresentata la Trinità con la Vergine e la Maddalena inginocchiate (fot. Alinari, n. 8916), di colorito caldo assai fuso, nel piegare dei panni ancora sobrio. La Maddalena si rivede nella posizione simile nella Crocefissione degli affreschi della farmacia di Santa Maria Novella di Firenze con tredici storie della vita di Cristo, assegnate con giustezza dal Siren a Mariotto di Nardo. Negli sportelli sono i Santi Giovanni Evangelisa e Antonio Abate, Giovanni Battista e Jacopo e rispettivamente nelle cuspidi, le mezze figure di Santo Zaccaria e San Giuseppe. Quì le figure tozze, come monche inferiormente, hanno pure colorito caldo, ma le forme sono più deboli. Furono già pubblicate dal Magherini Graziani e attribuite a Spinello.[3]

Braunschweig. Museo. Pilato che si lava le mani. Frammento di predella pubblicato dal Siren [4] sotto il nome di Lorenzo di Niccolò, prossimo di tempo al trittico di San Giovanni Valdarno.

Firenze. Magazzini degli Uffizi, nn. 4712-4715, quattro tavolette rettangolari rappresentanti i Santi Domenico, Francesco, Lorenzo e Giovanni Battista, opere fiacche e restaurate della bottega di Mariotto.

Bicci di Lorenzo (1373-1452), cui il Vasari intese dedicare una Vita chiamandolo col nome del padre Lorenzo di Bicci,[5] è il più prolifico dei suoi contemporanei. Dipinse con straordi-

---

Jarves a Jale University, appartenente al periodo in cui è più ligio a Lorenzo Monaco, periodo cui appartengono tre compassi (con due dottori della Chiesa e Cristo benedicente) ora nella sacrestia dei canonici della cattedrale fiorentina, pubblicati ed a lui dubbiosamente assegnati dal POGGI, *Il duomo di Firenze*, Berlino, Cassirer, 1909, pagg. CX-CXI, doc. 1020-1022; che sono forse quelli descritti dal Richa come provenienti della cappella della Trinità, per la quale Mariotto di Nardo dipinse nel 1404. Nell'Album già citato della collezione Toscanelli di Pisa vediamo riprodotta (planche VI) una tavola con la Vergine, il Bambino, sei angioli e l'Eterno nella cuspide, attribuita ad Agnolo Gaddi. È vicina alla Madonna del Palazzo comunale di Pistoia assegnata a Mariotto (*L'Arte*, 1908, pag. 193), ma anche di quest'opera ignoriamo la sorte.

[1] Fotografia Alinari, n. 1479. Il SIREN, in *L'Arte*, 1908, pag. 193, parla di un quadro come esistente nei magazzini degli Uffizi che corrisponde al nostro e lo dà a Mariotto di Nardo. Può darsi che si tratti dello stesso, non ancora esposto al pubblico.

[2] CAROCCI G., *I dintorni di Firenze*, vol. I, Firenze, Galletti e Cocci, 1906, pag. 124.

[3] *Masaccio*, Firenze, Seeber, 1904, pagg. 90 e 91.

[4] *Dipinti del Trecento in alcuni musei tedeschi di provincia*, in *Rassegna d'Arte*, 1906, pag. 85.

[5] Alle opere attribuitegli dal SIREN, in *L'Arte*, 1904, pag. 345 e 1905, pag. 48, furono aggiunte dal GIGLIOLI, *Empoli Artistica*, Firenze, Lumachi, 1906, pagg. 66 e 134, i frammenti di una tavola eseguita nel 1423, ora alla Pinacoteca di Empoli, n. 18, e un San Nicola da Tolentino nella chiesa di Santo Stefano della stessa città: dal SIREN, in *Rassegna d'Arte*,

Digitized by Google

naria facilità e produsse un'arte piena di una tal quale dolcezza trecentesca ch'era maggiormente gradita — lo mostrano Firenze e le campagne fiorentine piene delle opere di lui — alle



Fig. 6 — Bicci di Lorenzo: Incoronazione della Vergine
Pescia, Biblioteca Capitolare.

masse di quella degli altri pittori più antiquati o più progrediti. Egli muove da Agnolo Gaddi

1906, pag. 86, due sportelli con due santi ognuno del Museo di Braunschweig; dal CAROCCI, *Il Valdarno, da Firenze al mare*, Bergamo, Istit. Ital. d'Arti Grafiche, 1906, pagg. 35 e 38, gli affreschi tornati in luce nell'anno 1891, che decorano la cappella del Battista in San Martino a Gangalandi nei dintorni di Firenze, eseguiti intorno al 1430 come provano documenti conservati nella chiesa; dal POGGI, in *Rivista d'Arte*, 1907, pag. 85, un tabernacoletto con la Vergine e due santi del Museo di Fabriano; dal BENI, *op. cit.*, pag. 172, un trittico della chiesetta di Porciano. Il TOESCA già ne *L'Arte*, 1902, aveva pubblicato, a pag. 322, una tavola con i santi Benedetto e Niccola della Badia di Grottaferrata, assegnandola ad anonimo fiorentino del XV secolo ed è opera evidente di Bicci.

Digitized by Google

e le forme gaddesche si trovano ancora in un'opera della sua maturità: il trittico della chiesetta di Porciano in Casentino rappresentante l'Annunciazione e quattro santi, datato 1412. Poi risente dell'arte di Lorenzo Monaco (chiarissima nella Natività a San Giovannino dei Cavalieri) cui accoppia reminiscenze di quella di Gentile da Fabriano che imita in una Madonna della Galleria di Parma.[1] Di poco variò il suo stile: dipingendo figure a fresco negli anni più tardi, amò il sontuoso e minuto drappeggiare delle vesti (si vedano le immagini dipinte fra il 1439 e il 1440 nelle pareti di fondo delle 15 cappelle del duomo di Firenze[2]) corrette poi ben poco negli scadenti affreschi di San Francesco d'Arezzo che possono considerarsi l'ultima sua opera. In essi allargando le forme, tenta invano di uniformarsi ai nuovi tempi rimanendo un povero ritardario dove poco dopo a continuare la sua opera sarà chiamato Piero della Francesca! Noi ingrossiamo qui di molto il già numeroso elenco delle sue opere.

Cetica (Casentino). Chiesa di Santa Maria, trittico assegnato a scuola fiorentina del secolo XIV[3] rappresentante la Vergine col Bimbo fra San Paolo e San Pietro, San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista e il committente inginocchiato; nella cuspide centrale la Crocefissione e nelle laterali l'Annunciazione; nella predella la natività e quattro fatti dei santi rappresentati. Il colorito è assai armonico tranne nelle storiette; il lieve ondularsi dei corpi e dei personaggi, fa ricordare Lorenzo Monaco, e la Vergine fa pensare a quelle simili di Bicci in Santa Maria del Sasso e nel Museo di Fabriano.

Firenze. Santa Trinita, IV[a] cappella a sinistra. Incoronazione della Vergine e dodici santi con predella spartita in cinque storie della vita della Vergine.

Firenze. Via Santa Monica. Tabernacolo con la Vergine e due santi (1427) attribuito dal Vasari a Lorenzo di Bicci.

Firenze. Sant'Ambrogio, secondo altare a sinistra. Madonna col Bambino e sei santi, trittico prossimo al grazioso quadretto di Bicci all'Accademia, n. 228.

Firenze. Museo di San Marco, Ospizio, n. 1. San Benedetto e un devoto attribuito alla maniera di Bicci con le carni arancione intenso come i santi dei due sportelli nella pinacoteca di Arezzo.

Firenze. Santa Trinita, arco frontale della prima cappella a destra della maggiore. Resti di affreschi rappresentanti Cristo in gloria fra santi e due profeti. È noto per documenti che Bicci nel 1434 finì i dipinti per la cappella del conte Giovanni Compagni.

Firenze. Museo di San Marco, Ospizio, nn. 4 e 7. Parti laterali di un polittico con due santi ognuna, che portano impropriamente la denominazione di maniera di Rossello di Jacopo Franchi. Vicinissime per l'intonazione schiarita delle tinte al trittico di Sant'Ippolito a Bibbiena datato 1434.

Roma. Galleria Doria. Due frammenti di tavola rappresentanti a mezzo busto i santi Cristoforo e Giovanni Battista, Antonio e Jacopo. Quadretti bene conservati.

Pescia. Chiesa di Sant'Antonio Abate. La cappella della tribuna è coperta di affreschi danneggiatissimi e in parte ridipinti rappresentanti sei storie della vita di Sant'Antonio Abate e l'Annunciazione; nelle vele della volta le quattro figure intiere degli evangelisti; nell'estradosso dell'arco frontale due profeti ed angeli, nell'intradosso gli apostoli a mezzo busto. Crowe e Cavalcaselle[4] vi riconobbero la maniera dei Gaddi e dello Spinello. In realtà vi possiamo distinguere due mani, una di Bicci che è il principale esecutore; l'altra, cui appartengono interamente le due storie di Sant'Antonio nella parete di fondo e qualche altra figura nelle rimanenti e una Santa Caterina nel pilastro a sinistra, di un pittore cangiantista seguace di Spinello che usa proporzioni atticciate e fa grosse le teste e tozze le mani. Chi sia questo

---

[1] Cfr. POGGI C., *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo*, in *Rivista d'Arte*, 1907, pag. 85 già cit., e COLASANTI A. *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, pagg. 87 e 143.

[2] POGGI G., *Il Duomo di Firenze*, pagg. CXV e CXVI e documenti 1082-84 e 1086-87.

[3] BENI, *op. cit.*, pag. 251.

[4] *Storia della pittura*, ediz. ital., vol. II, pag. 473. Vedi anche STIAVELLI, *op. cit.*, pag. 22.

Digitized by Google

modesto aiuto non sappiamo, ma i tipi corrispondono, per quello che si può vedere dopo le ridipinture, a quelli di tre storie, in terra verde, della vita di San Benedetto nel chiostro di



Fig. 7 — Giovanni dal Ponte: Madonna e Santi. Pisa, Museo Civico.

San Bernardo ad Arezzo [1] dal Vasari attribuita a Marco di Montepulciano, il quale sarebbe stato collaboratore di Lorenzo di Bicci. Già abbiam detto che il biografo aretino intendeva

[1] Gli altri affreschi sono di una mano prossima a Bicci e a Parri di Spinello.

Digitized by Google

parlare di Bicci e non di Lorenzo e tutte le cose che a quegli appartengono, attribuì erroneamente a questi; può quindi pensarsi che Marco da Montepulciano fosse anche a Pescia aiuto del pittore fiorentino seguendo ancora le forme di Spinello. Circa al tempo di esecuzione, poichè il San Jacopo dipinto nel pilastro a sinistra ha grandi somiglianze coi santi del Duomo di Firenze, si può pensare che gli affreschi siano stati eseguiti verso il quarto decennio del Quattrocento. Nella composizione ripete Bicci i vecchi modelli e nei Funerali di Sant'Antonio imita, con amplificazioni e qualche variante, la scena di quelli di San Benedetto in San Miniato al Monte. Ha interesse locale nella storia della Tentazione del santo una veduta di Pescia nel XV secolo.

Pescia. Biblioteca capitolare. Vi sono raccolti alcuni oggetti d'arte di notevole importanza, fra i quali: un Cristo raffigurato di prospetto con la croce sulla spalla, che versa sangue dal costato e si raccoglie in un calice. Appartiene a Bicci ed è opera scadente e scorretta di disegno. Sono pure di lui i frammenti scomposti di un polittico, di cui rimane la parte laterale destra con tre santi; altri pezzi con santi in più piccole dimensioni, una storia di



Fig. 8 — Giovanni dal Ponte, San Bartolomeo e San Giovanni Evangelista
Firenze, Museo di Santa Maria del Fiore.

Santa Maria Egiziaca e le stimmate di San Francesco. Curiosa è la disposizione delle figure in gruppi di due a due e separate nello stesso scomparto. La parte centrale, un po' danneggiata per scrostature, rappresenta l'Incoronazione della Vergine e due angeli (fig. 6); è un po' materiale di esecuzione. Anche quest'opera crediamo dello stesso periodo degli affreschi di Sant'Antonio; anzi nello sguancio del finestrone di questa chiesa sono piccole figure di santi dalle teste grosse che hanno perfetta corrispondenza con queste ed è da concludersi che fossero l'una e l'altra eseguite da Bicci nello stesso tempo.

Pescia. Chiesa di San Francesco, cappella a destra della maggiore. Transito della Vergine, frammento di affresco che conserva ancora qualcosa di goticizzante nel panneggio e nelle facce contratte, da ravvicinarsi agli affreschi di San Francesco ad Arezzo. Inoltre nel fondo della cappella Cardini, a sinistra entrando in chiesa, è un affresco con quattro santi e due devoti, Giovanni e Antonio Cardini, ridipinti ma non tanto, da non farci riconoscere il Bicci.

Bicci di Lorenzo ebbe fortuna, oltre che nelle numerose commissioni, ancora fra i minori artisti contemporanei e ci capitò spesso di trovare l'influenza del suo stile in cose non sue. Ricordiamo così due sportelli laterali di un trittico nel Museo civico di Pisa, sala V, nn. 40 e 43, rappresentanti tre santi ognuno e nelle cuspidi l'Annunciazione. Ad Empoli, nella Galleria della Collegiata, n. 23, quattro santi un po' ridipinti, di un ritardatario imitatore. A Pescia

Digitized by Google

i danneggiatissimi affreschi della cappella maggiore di San Francesco, riapparsi nella parte superiore, con rappresentazioni della Vergine, ove è imitato Bicci insieme al Gerini; ad Arezzo presso i RR. Spedali, un quadretto terminato ad arco acuto con la Madonna in trono fra due santi; a Loro Ciuffenna (Valdarno superiore), una Annunciazione nella Badia di sopra; all'Accademia fiorentina, un trittico con otto storie della vita della Vergine assegnato alla scuola dell'Angelico, e l'elenco potrebbe facilmente ampliarsi.

Passiamo invece a Giovanni dal Ponte (1376-1437), il maestro fra quelli fin qui considerati primi del Quattrocento, il più importante sia perchè superiore nel sentimento del colore sia perchè seppe ravvicinarsi nella forza d'espressione alle nuove idealità naturalistiche che con Masaccio si erano aperta la via in mezzo alle tradizioni goticheggianti perpetuate da Lorenzo Monaco.



Fig. 9 — Rossello di J. Franchi: Madonna col Bambino. Firenze, Oratorio dei Bini.

Egli muove da Spinello Aretino, di cui segue la tecnica; risente quindi della maniera elegante di Lorenzo Monaco ed infine di Masaccio, procurando la perfezione delle forme e raggiungendo una splendida armonia di colore. Poi si fa più sobrio, più equilibrato, ma perde di vivezza coloristica, di vigoria e di espressione. Si possono in qualche modo ravvicinare, per la traiettoria che seguirono, la personalità di Giovanni dal Ponte e quella miserella di Mariotto di Nardo: nel loro ultimo periodo, ambedue tornano indietro e decadono. Dopo la determinazione di questo pittore fatta dal Toesca[1] e la fine monografia dedicatagli dal Gamba,[2] nuove richerche archivistiche furono fatte e nuove opere gli sono state attribuite.[3] A noi pare di dover fare il nome del maestro di fronte a un grazioso quadretto del Museo Civico di Pisa, sala V, n. 52. Vi si vede sul fondo d'oro la Vergine col Bimbo in collo fra i Santi Cosma e Damiano, Girolamo e Margherita (fig. 7), purtroppo fortemente scurita per verniciature specialmente sul ridipinto manto della Madonna; nel gradino la scritta « *Ave Maria gratia* » e il busto del Redentore di prospetto. Non vi è più la gaiezza delle belle tinte ch'ebbe certo un tempo, ma tuttora vi si possono notare le caratteristiche morfologiche e tecniche del pittore come i capelli ondulati, le sopracciglia marcate alla radice del naso, le lunghe code degli occhi, la forma rotondetta degli orecchi, le mani dalle dita appuntite quasi filiformi, le fluide pieghe, le sfumature rosate dei volti, le luci dei capelli e delle vesti. È un'opericciuola assai fine di espressione, ma trascurata nelle forme, ove si nota

---

[1] *Umili pittori fiorentini*, in *L'Arte*, 1904, pag. 49.

[2] *Giovanni dal Ponte*, in *Rassegna d'Arte*, 1904, pagg. 177 e seg.

[3] HORNE H. P., *G. dal P.*, in *Burlington Magazine*, vol. IX, ag. 1906, n. XII, e *Appendice di documenti su G. dal P.* all'articolo del GAMBA in *Rivista d'Arte*, 1904; GAMBA C., *Ancora di G. dal P.* in *Rivista d'Arte*, anno IV, 1906, nn. 10-12, ove sono pubblicate ed elencate nuove opere del maestro. Inoltre il SIREN negli articoli seguenti: *Dipinti del Trecento*, già citato in *Rassegna d'Arte*, 1906, pag. 52, pubblicò due Santi della Stadelsche Institut di Francoforte; *Tre Madonnine del Fritzwilliam Museum di Cambridge*, in *Rivista d'Arte*, 1905, n. 12, Una graziosa Madonna di tempo avanzato di quella collezione; in *Burlington Magazine*, vol. XIV (1908-09), pag. 325-326, Un pezzo di predella con un fatto di San Giovanni Gualberto. J. P. RICHTER, *The Mond Collection, An Appreciation*, London, Murray, 1910, vol. II, pag. 395, Un frammento di predella con la Decapitazione della Santa, già assegnato a Jacopo da Cosentino. Finalmente l'HORNE, *A Commentary up. Vasaris Life of Jacopo del Casentino*, estratto dalla *Rivista d'Arte*, anno VI, 1909, pag. 22, gli attribuì la figura di Santa Maria Maddalena sul pilastro di Orsanmichele.

Digitized by Google



Fig. 10 — Statua in legno policromia
Arezzo, Cattedrale.

ancora l'infiusso di Lorenzo Monaco, prossima all'ancona del Museo Fitzwilliam di Cambridge. Mentre al periodo più ricco di colore, ben rappresentato fra altro dai quattro santi dell'oratorio di Sant'Ansano a Fiesole, aggiungiamo due figure di apostolo a mezzo busto (fig. 8), poste, come si usò fin dai primi del secolo per tutto il quattrocento, alla tavola nel Museo di Santa Maria del Fiore a Firenze con Santa Caterina tra devoti della famiglia Bischieri, per ridurla da cuspidata, rettangolare.[1] Mirabili sono le due figurette per il bel colorito roseo chiaro luminoso delle vesti.

Di Rossello Jacopo Franchi ben poco è da dire dopo quello che ne scrisse il Siren[2] chiamandolo compagno di Bicci prima che ne fosse noto il nome. Sono riconoscibili le sue figure con le fronti alte e sporgenti e la luminosa e vivace gamma coloristica, un po' stridente, da miniatore; segue Lorenzo Monaco e rimane sempre uguale a se stesso. A Firenze, nell'oratorio dei Bini, abbiamo trovato un lavoro che gli appartiene, non ancora posto fra le sue opere.[3] Nell'altare maggiore, adorno di pitture cinquecentesche, è un quadretto rappresentante la Madonna col Bambino (fig. 9). La Vergine, seduta su di un cuscino secondo il ripetutissimo motivo di Lorenzo Monaco, stringe a sè la sua creatura dal corpo arcuato, in piedi, che prende un lembo della veste materna e con l'altra mano l'abbraccia. La tavoletta è ben conservata, è diligente di esecuzione, ma la deturpano gli *ex voto* che vi posero i fedeli. Danneggiate e ridipinte invece, sono due tavole che mostrano la sua maniera, nel magazzino degli Uffizi, rappresentati San Giovanni Battista e San Francesco (nn. 4698 e 4703).

La personalità nota col nome di Maestro dal Bambino vispo[4] (che non è certo da identificarsi con Piero di Domenico da Montepulciano giudicando dal quadro di lui, la Madonna col Bimbo e quattro Angeli musicanti, nel Metropolitan Museum di New York)[5] risulta composta di opere con le quali presentano analogia le seguenti:

Firenze. Galleria dell'Ospedale degl'Innocenti, nn. 73 e 74. Due sportelli laterali di un trittico a fondo d'oro, dove sono dipinti rispettivamente due Santi inginocchiati: San Giro-

---

[1] La stessa sorte toccò più tardi all'*Annunciazione* di Giovanni dal Ponte nella Badia di Poppiena in Casentino.

[2] *L'Arte,* 1904. pag. 352.

[3] Fry R. in *Burlington Magazine*, vol. II, Juli 1903, pag. 131; Siren, in *L'Arte,* 1904 e 1905; Berenson B., in *Rassegna d'Arte*, 1905, pag. 9; Poggi, in *Rivista d'Arte*, 1905, pag. 24; Gamba, in *Rassegna d'Arte*, 1906, pag. 144. Il Nicolosi ripubblica diverse opere in *Emporium*, vol XXIX, maggio 1909, pagg. 359 e seg. e tenta di attribuire a Rossello un trittico con l'Incoronazione e Santi, in San Lucchese di Poggibonsi, opera di un trecentista della scuola dell'Orcagna, che ha rapporti con Giovanni da Milano; e A. Venturi, *Storia dell'Arte*, vol. VII, pag. 23, n. 2, aggiunge al maestro una Madonna col Bambino in casa Righetti a Roma.

[4] Siren, *L'Arte*, 1904, pag. 349. Lo stesso vuole identificare il pittore con Piero di Domenico da Montepulciano nell'articolo *Florentin. trecento Zeichnungen* in *Jahrb. d. K. P. Kunsts.*, vol. XXVIII, 1906, e unisce all'elenco dato ne *L'Arte* e nel suo volume su *Lorenzo Monaco*, Strassburg, 1905, pag. 175, una Madonna a Filadelfia, presso Mr. Johnson, in *Burlington Magazine*, vol. XIV, pagg. 325-326. Finalmente il Berenson gli assegna con dubbio una Madonna a Washington, presso l'Amm. C. W. Rae, in *Rivista d'Arte,* anno VI, 1909.

[5] Colasanti, *op. cit.*, pag. 90 e 95; e *Buletin of Metrop. Mus. of Art.* New Jork, juni 1908, pagg. 117 e seguenti.

Digitized by Google

lamo col libro e con la penna in mano, accompagnato dal leone; Santa Caterina con la ruota, il libro e la palma e nelle cuspidi l'Angelo e l'Annunciata entro tondi. Finissimi e rappresentativi pezzi con eleganti panneggi e delicati di colorito nel bel rosso laccato della veste di San Girolamo e nel roseo cangiante della figura di Santa Caterina dalle lunghe mani sottili.

Borgo alla Collina (Casentino), Chiesina. Trittico con la Vergine e il putto in trono fra

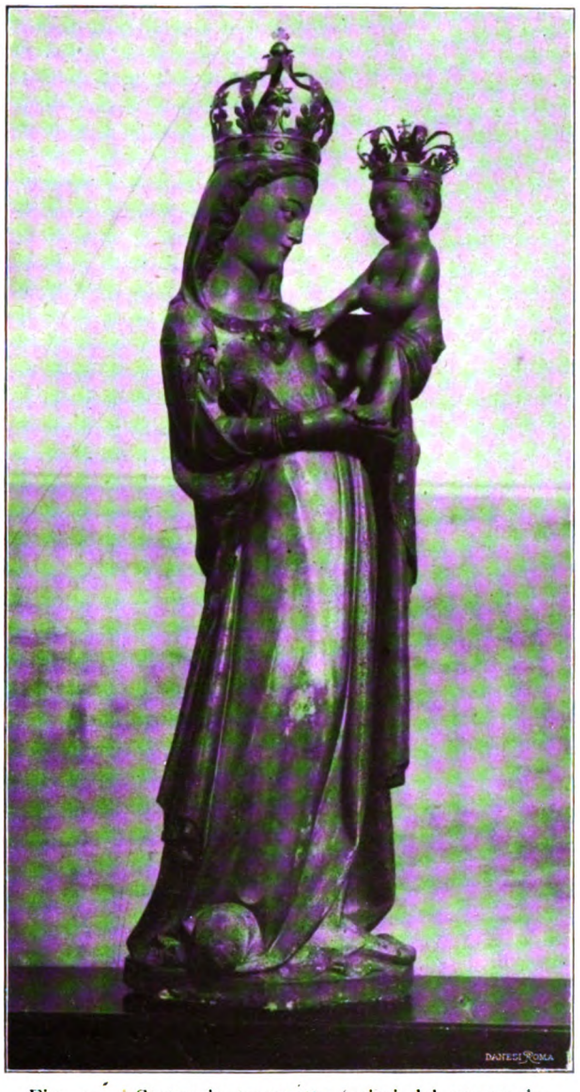


Fig. 11 — Statua in terracotta (primi del XV secolo. Arezzo, San Bernardo.

San Francesco d'Assisi e l'Arcangelo con Tobiolo, San Ludovico di Francia, San Michele e Santa Caterina inginocchiata, cui dà l'anello il vivace bambino; nelle cuspidi tre angeli; nella predella cinque storielle riguardanti i Santi rappresentati. Vi si legge l'iscrizione: « Hoc · opus · istius · capele · fecit · fieri · egrgia · dña · cometissa · helisabeth · de battf · MCCCCXXIII ». Fu molto guasto da ridipinture e spelature e vi si notano ineguaglianze di esecuzione specialmente nella predella, cosicchè non è ardito pensare che vi sia l'opera di un aiuto. È vicinissimo al trittico del Maestro dal Bambino vispo della Galleria Doria a Roma. Il Beni [1] lo pubblicò

[1] *Op. cit.*, pag. 256.

Digitized by Google

come maniera di Parri di Spinello, col quale hanno rapporti veramente le opere del nostro pittore; ma il misero aretino non ebbe seguaci, nè dipingeva con quello stile nel 1423.

Montemignaio (Casentino). Madonna delle Calli. Tavoletta cuspidata con la Vergine a mezzo busto, che tiene con ambe le mani il Bambino irrequieto. È deturpata da doni votivi e fu attribuita a scuola giottesca.[1]

Hanno inoltre rapporti col maestro due sportelli, n. 16, di un trittico nella Galleria della Collegiata ad Empoli, con i Santi Giovanni Battista e Antonio abate, Ivo e Martino vescovo: simpatici dipinti, sobrii nel panneggio, ma assai anneriti; e a Pescia la tavola centinata n. 7 nel Museo, dove, sul fondo d'oro, spicca la Vergine sospesa fra le nubi, che sostiene il bimbo sgambettante, fra Santo Stefano e Santa Reparata (provvisti ognuno di una banderuola con lo stemma dell'arte della lana e del comune di Firenze) e due angeli musicanti.[2] Il manto della Vergine fu ridipinto, ma l'opera è simpatica per la sua vivacità coloristica.

Non vuole infine essere passata senza ricordo una opericciuola graziosa e finissima, prossima più di tutte le precedenti a Lorenzo Monaco. È la tavola n. 1 del Museo pesciatino rappresentante la Vergine seduta a terra su di un cuscino rosso adorno di bordi bianchi, col Bambino sulla sinistra in atto di benedire e con un cartello ove è scritto: « *Ego sum via veritatis* ». Tolta la cornice originale al quadretto ch'era centinato, e adattato ad una cornice rettangolare, lo vediamo in buono stato di conservazione, tranne nel manto della Madonna, annerito e screpolato. L'esecuzione è diligentissima e dei più vaghi colori; il carnato un po' terreo. Si può considerare lavoro di un delicato maestro che discende direttamente dal Monaco camaldolese e forse di quello cui il Siren attribuisce fra altro una graziosa Madonna n. 1123 del Museo di Berlino.

* * *

Dal Quattrocento torniamo alla fine del XIII secolo per considerare la statua in legno che qui riproduciamo (fig. 10) seminascosta sull'altare sotto l'organo vasariano della cattedrale aretina, tanto che sfuggì anche agli illustratori dell'insigne monumento. La Madonna, di qualche poco inferiore alla grandezza naturale, seduta sopra un guanciale, su di uno sgabello, conserva la primitiva policromia nella veste turchina, nel manto dorato e nel volto che è col tempo un po' scurito. Pare intenta a presentare con la mano destra qualche cosa ai fedeli e sorregge il Bimbo sgambettante, vestito d'una tunica d'oro, che benedice con la destra (la mano fu danneggiata) e tiene una mela con la sinistra. Le forme si mostrano ancora romaniche e rozze (specialmente la piccola e lunga testa del putto), trattate grossolanamente nei dettagli e sono caratteristiche le lunghe, rigide pieghe longitudinali ed oblique, molte delle quali trattate di maniera senza un logica ragione. Solo inferiormente appena si piegano rompendo la loro rigidità, ciò che fa assegnare agli ultimi anni del '200 la scultura così primitiva da far pensare alla prima impressione che appartenga ad un periodo anteriore.

Sono di circa questo periodo le cinque statue della Deposizione nel duomo di Volterra, potenti per forza plastica e per mirabile raffinatezza,[3] e le altre cinque dello stesso soggetto nella cattedrale di Tivoli[4] grossolane e impacciate nei movimenti, dalle pieghe legnose e diritte; con le une e le altre ha rapporti la statua aretina, quantunque si mostri di gran lunga inferiore a quelle di Volterra e superiore a quelle di Tivoli. Ricorda il Vasari che Margaritone fu scultore e accenna a un Deposto di Croce esistente nella pieve; il gruppo ora è scomparso, ma ce lo possiamo immaginare rozzo, di forme allungate proprio come la Madonna del Duomo che è giusto togliere dalla dimenticanza come rappresentativa della scultura locale in legno di quella fine di secolo, proprio quando il buon Margaritone, che come scultore non conosciamo, usava le stesse forme nei suoi noti ritratti di San Francesco. Scultura decaduta e antiquata

[1] BENI, *op. cit.*, pag. 272.

[2] Fu pubblicata dallo STIAVELLI, *op. cit*, pag. 59.

[3] VENTURI A., *Storia dell'Arte*, vol. IV, pag. 864, e RICCI C., *Volterra*, Bergamo, 1905, pag. 107.

[4] ROSSI A., *Tivoli*, Bergamo, 1909, pagg. 108 e 132.

Digitized by Google

che si riallaccia alle tradizioni regionali, ciò che mostra la Madonna del Museo di Berlino,[1] scolpita nel 1199 dal presbitero Martino per la cattedrale di San Sepolcro, allora abbazia benedettina. In questa, come nell'altra Madonna di Alatri,[2] diversa è la posizione delle figure, diverso il panneggio che sembra derivato dalla scultura in avorio, ma pare che i lineamenti dei volti, con gli occhi spalancati, il naso diritto, la bocca tagliata dalla quale sporge il



Fig. 12 — Arte francese del XV secolo: Sant'Orsola
Castiglione Fiorentino, Conservatorio.

ricurvo labbro inferiore, siano state ereditate dal più tardo e poco esperto artefice aretino che scolpiva la statua della Vergine per la sua cattedrale.

Sempre ad Arezzo, nella chiesa di San Bernardo, in un tabernacolo del primo altare a sinistra, si vede una statuetta in terracotta, a base esagona, con la Vergine (fig. 11) in piedi,

[1] BODE W., *Die Madonnenstatue des Presbiter Martinus*, ecc., in *Jahrbuch der Königl.*, ecc., 1888, pagine 197 e seg.

[2] FOGOLARI G., *Sculture in legno del secolo XII*, in *L'Arte*, 1903, pag. 48.

Digitized by Google

che, tenendo in collo il Bambino, sposta lievemente a destra la persona, secondo il caratteristico movimento che si ritrova negli avori francesi e nelle opere di Giovanni pisano e dei seguaci di lui. È elegante e ritmica l'ondulata curva del corpo, il drappeggiare del manto ripreso a destra sotto il braccio della Madonna, diligente e raffinata l'esecuzione, tuttora in parte conservata la originaria policromia.[1] Le carni sono di tinta rosea delicata, i capelli d'oro, la veste bianca in origine, ora grigiastra, turchino il manto e intorno intorno agli abiti ricorre un'orlatura, fortunatamente rimasta, limitata da liste dorate e tempestata di pietre. La squisitezza con cui tutto è eseguito, dai capelli ondulati finissimi alle lunghe e affilate mani, al naturale svolgere delle pieghe, ai più minuti particolari, e l'espressivo sguardo della Vergine, ci fanno pensare d'esser di fronte ad un finissimo esempio d'arte che ha riscontro con quella francese dei primi del Quattrocento, della quale ben si spiega l'influsso perchè la chiesa di San Bernardo fu monastero dell'Ordine olivetano e qualche anonimo monaco può avervi lasciato questo singolare esempio di scultura.

Senza dubbio francese è un singolare oggetto di oreficeria gelosamente custodito in Castiglion Fiorentino e appartenente al Conservatorio di Santa Chiara: il busto argenteo di Sant'Orsola (fig. 12), grande un po' meno del naturale, con il volto colorito diligentemente, la veste dorata e sulla base, sostenuta da mostri alati, una fascia con figure di santi, entro archetti trilobi, alberelli e stemmi eseguiti a smalto. Già il Mancini[2] lo pubblicò assegnandolo al declinare del xv secolo senz'altro aggiungere. A noi pare opera di poco posteriore alla metà del '400, che conserva ancora nella corona e nelle vesti una assai fine decorazione gotica, la quale, insieme al modo di trattare i capelli ed il volto e alla fattura delle figurette smaltate dagli eleganti e sontuosi drappeggi, ci convincono nel restituire all'arte francese il reliquario, chi sa per quali ragioni eseguito per il Conservatorio di Santa Chiara del paesello toscano.

E terminiamo queste nostre note col discorrere di una scultura in terracotta conservata alla Villa Vivarelli nelle vicinanze di Arezzo. Il Vasari nella vita di Niccolò di Piero, scrisse che quest'artista fece « nella chiesa di Sant'Antonio lo stesso Santo... di rilievo e di terracotta, ed un altro Santo a sedere sopra la porta dello Spedale di detto luogo »;[3] e il Milanesi[4] dichiarava che le due sculture erano in buono stato al loro luogo di origine, dove non avendole noi trovate, le credemmo emigrate o distrutte.[5] Invece la statua che riproduciamo (fig. 13) è una delle due ricordate dal Vasari, quella che stava sopra la porta dell'Ospedale di Sant'Antonio e fu donata da un Granduca di Toscana alla nobile famiglia aretina dei Vivarelli,[6] che la faceva trasportare alla Villa del Vignale insieme al tabernacolo originario, goticheggiante con arco polilobo e pinnacoli e gattoni rampanti nella cupside, scolpiti di pietra serena. Le orribili dipinture ch'ebbe a subire il Sant'Antonio, ci permettono tuttavia di studiarlo e, in primo luogo, rispetto all'attribuzione del Vasari, che ebbe così poco chiara la figura del Lamberti da assegnargli la scultura di Bernardo Rossellino nella facciata del palazzetto della Fraternita dei Laici. Ma questa volta l'attribuzione ci pare fondata, chè le forme della statua in questione, trovano riscontro con altre due opere certamente del maestro: il San Luca del Museo Nazionale di Firenze e il San Marco della cattedrale nella stessa città. Si notano le medesime facce ampiamente sviluppate sulla fronte, le barbe a ricci ondulati che si spartiscono in gruppi ben distinti, i capelli arricciolati e in mezzo alla testa calva un ciuffo eseguito nello stesso modo. Solo i panneggi non appaiono così gotici come nel San Luca, nè così illogici e materiali come nel

[1] La statuetta, alta poco più di un metro, è ben tenuta; solo manca alla Vergine e al Bimbo parte del pollice destro rifatti in gesso e furono aggiunte le orribili corone che si vedono nella riproduzione.

[2] MANCINI G., *Cortona*, ecc., Bergamo, 1909, pagine 148 e 149.

[3] *Le Vite*, tomo II, pag. 137.

[4] *Le Vite*, tomo II, pag. 137, nota 3.

[5] *Letture Vasariane*, II, Arezzo, Gli Amici dei Monumenti, 1910, pag. 23.

[6] Ciò resulta, come ci veniva assicurato gentilmente, da documenti esistenti presso la famiglia Vivarelli. La statua alta m. 1.33, compresa la base, non fu esente da restauri, alcuni dei quali nascosti dalla sfacciata ridipintura; ma è evidente ad es. che fu rifatto l'orecchio destro.

Digitized by Google

malcomposto San Marco. Il Sant'Antonio siede solennemente sopra un guanciale in una specie di *sella* classica, cui è appoggiato con buon effetto decorativo un drappo; le pieghe del saio un po' trite scendono giù con grande naturalezza e nulla hanno di manierato e di goffo. A dare al volto un carattere forte, ma nello stesso tempo burbero e irascibile, si valse lo scultore di un'asimmetria facciale assai efficace rialzando sull'occhio sinistro la curva del sopracciglio. La nobile esecuzione, dunque, e la finezza tecnica di certi particolari, può lasciare un po' dubitosi quand'anche si tenga conto che siamo di fronte ad una statua di terracotta e non di marmo come le due di Firenze, la materialità delle quali contrasta per accogliere sicuramente l'attribuzione al Lamberti. Ammesso però che il Vasari abbia detto giusto, non può assegnarsi la nostra scultura ad un periodo anteriore alle due succitate, perchè il volgere dei panni e l'abilità tecnica fanno pensare ad un maestro, non solo già esperto della sua arte. ma già inoltrato nel Quattrocento che cerca in qualche modo di ravvicinarsi all' ispirazione classica e riesce a trovare una certa grandezza morale, incitato a ciò dai giovani scultori, specialmente da Donatello, da cui pare che abbia preso come esemplare il San Giovanni Evangelista del Duomo fiorentino. Quindi ad un tempo assai posteriore al 1416 (in cui fu compiuto il San Luca) dovremmo assegnare il Sant'Antonio, il quale verrebbe così a rivelarci un nuovo periodo, il più tardo, di Niccolò di Piero a noi noto negli ultimi suoi tempi — secondo le notizie archivistiche — soltanto come architetto e come decoratore, a Venezia e a Bologna.

MARIO SALMI.



Fig. 13 — Niccolò di Piero (?): Sant'Antonio
Arezzo, Villa Vivarelli.

Digitized by Google

NOTIZIE E DOCUMENTI
SU ANTICHI ARTISTI ARETINI

NELLO studiare le principali opere di pittura che sono in Arezzo, mi convinsi che le loro numerose inesatte attribuzioni, dipendevano dal sistema dei passati studiosi d'arte aretini, che si limitavano a prestar fede assoluta al Vasari, e ad assegnare le opere incerte ai pittori più conosciuti.

Per esempio, tutte le pitture degli ultimi del dugento e dei primi del trecento venivano attribuite a Margaritone, come quelle della seconda metà di questo secolo erano credute di Spinello, al quale le guide di Arezzo assegnavano perfino pitture dei primi del cinquecento.[1]

E così, via via, per le pitture del quattrocento non si facevano che i nomi di Parri Spinelli e del Della Gatta, e nel cinquecento si arrivò ad attribuire al Vasari le opere dei suoi scolari più modesti,[2] come se in quelle diverse epoche non fossero esistiti che quei soli e maggiori artisti.

Perciò mi sono proposto, per facilitare a me e ad altri la critica sulle pitture della mia città, di rintracciare il maggior numero possibile di documenti, riguardanti non solo gli artisti aretini più noti, ma anche quelli del tutto sconosciuti alla critica.

* * *

I documenti hanno già rivelato che nella fine del dugento e nel principio del secolo successivo, oltre a Margaritone, Arezzo aveva Montano, pittore famigliare di re Roberto di Napoli,[3] autore della Madonna della chiesa di Montevergine di quella città, e l'artista Ristoro, di cui però non si conosce alcuna opera certa.[4]

Ma essendo stati bruciati sui primi del trecento, per ordine del vescovo Tarlati, signore di Arezzo, tutti gli archivi di questa città, resta molto difficile sapere le notizie degli artisti aretini che fiorirono nel XIII secolo.

Anche su Margaritone si conosceva la sola notizia che ci dà un rogito del 1262 « *actum in Claustro Sancti Michelis coram Margarito pictore filio quondam Magnani* ».[5]

Il Milanesi, riportando il parere del Lanzi[6] — che dice che per molti indizi si deve ritenere Margaritone nato molti anni avanti Cimabue — basandosi su quel documento, conclude che « Margaritone dev'esser morto avanti l'anno 1299, perchè nel ruolo degli appartenenti alla Fraternita di Arezzo il suo nome non si trova ».

---

[1] Vedi, per esempio, PASQUI, *Guida di Arezzo*, pag. 102; FALCIAI M., *Arezzo*, pag. 85.

[2] DEL VITA, *Di un quadro attribuito al Vasari e del suo vero autore*, in *Rassegna bibliografica*, 1912, n. 1-3, Ascoli-Piceno.

[3] V. per bibliografia, VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, pag. 631.

[4] DEL VITA, *La Vita di Margaritone*, Arezzo, 1910.

[5] MILANESI, *Le opere del Vasari*, lib. I, pag. 359.

[6] LANZI, *Storia pittorica*, I, pag. 11.

Digitized by Google

Poi mette avanti la congettura che nella prima edizione delle *Vite,* lo stampatore sia incorso in un errore posponendo alcune lettere nella data della morte di Margaritone. Così questa, secondo il Milanesi, anzichè nel MCCCXIII sarebbe avvenuta nel MCCXCIII.

Però le supposizioni del Milanesi non hanno nessuna base, perchè è inutile fare ipotesi sulla data, stampata sulla prima edizione, della quale il Vasari mostrò di non esser sicuro, omettendola nella seconda ristampa della sua opera.

Inoltre dimostrai già [1] che è nulla la prova portata dal Milanesi, basata sull'assenza del nome di Margaritone dai registri della Fraternita, perchè essi sono frammentari e non rimontano solamente al 1299.

Perciò fino ad ora non si aveva il più leggero indizio che ci potesse indicare, anche approssimativamente, la data della morte di Margaritone, la cui conoscenza è indispensabile per poter emettere un giudizio serio ed esatto sull'arte di Margaritone.

Scartabellando il libro I di allogazioni di case dell'Ospedale del Ponte di Arezzo, trovai a carte 17 questo ricordo: « *MCCCXV Ancho una chasa la quale fo de Guido da petrognano e*(n) *lo borgho del maestro Margarito e*(n) *la quale sta el figliuolo de Tofano* ».

Il maestro Margarito nominato in questo documento, è probabilmente il pittore ed architetto Margaritone.

Da tale ricordo apparirebbe che Margarito nel 1315 era tuttora vivo, perchè altrimenti il camarlingo avrebbe scritto « del fu maestro Margarito »; e solo la supposizione di una dimenticanza del camarlingo può far ritener manchevole questo documento. A contrastarne però l'importanza starebbero le pitture di quel Maestro, che a giudicare dalla tecnica a dallo stile si dovrebbero assegnare alla seconda metà del secolo tredicesimo.

Però questa non è una ragione bastante per fare ritenere nullo quel ricordo, perchè, per esempio, è cosa comune il vedere pitture di artisti retrogradi che sembrano di un'epoca molto anteriore a quella in cui vennero realmente eseguite.

Anche l'altro documento del 1262 combinerebbe poco con quello del 1315, ammenochè non si debba prestar fede alla notizia vasariana riguardante la grande vecchiezza del pittore aretino, confermata dall'Orlandi,[2] che dice avvenuta la morte di lui nel 1317 nell'età di 77 anni (egli non porta però nessuna prova a conferma di ciò) e dal ricordo dell'Inventario dell'Ospedale del Ponte di Arezzo.

Se però, prudentemente, si può credere con dubbio che questo documento riguardi il Maestro, pure ho creduto bene di riportarlo.

* * *

I *Registri dei morti* della Fraternita dei Laici — dove io pure ho trovato molte notizie su artisti aretini del quattro o cinquecento — sono una fonte inesauribile di documenti, e presentemente, esaminando quelli più antichi, ho potuto rinvenire gli atti di morte di vari pittori aretini.

A c. 26 del libro I di questi registri se ne trova uno che dice:

« MCCCLXXXVIII. *Giovanni dopintore c*(ontrad)*ia de fuoro* [3] *sepellito al Vescovado adi 26 de fe*(bb)*raio* ».

A prima vista credetti che questo atto di morte fosse quello del pittore Giovanni Tossicani, di cui il Vasari — dicendolo aretino — cita alcune opere nella *Vita del Giottino.*

Ma il Milanesi [4] corregge il suo nome in *Toschani,* e mette in dubbio ch'egli sia d'Arezzo, dicendo che le memorie che restano di lui lo farebbero credere fiorentino. E quindi [5] ci fa

---

[1] DEL VITA, *op. cit.*, pag. 47.

[2] ORLANDI, *Abbecedario pittorico*, a c. 277, Bologna, MDCCIV.

[3] Il quartiere di tramontana di Arezzo prendeva nome dall'antico foro.

[4] MILANESI, *op. cit.*, lib. I, pag. 629, n. 2.

[5] MILANESI, *op. cit.*, lib. I, pag. 629, n. 5.

Digitized by Google

sapere che nel vecchio libro della compagnia dei pittori il suo nome si trova registrato così: « *Giovanni di Francescho dipintore Toschani.* MCCCCXXIIII », e dice ch'egli morì a 2 di maggio 1403 [1] e fu seppellito in Santa Maria del Fiore.

Ed il Milanesi cita alcune sue opere che si conoscono dalla sua portata al Catasto del 1430 e 1433. (Quartiere S. Giovanni Gonfalone Drago).

Dopo queste notizie è da escludersi che l'atto di morte da me rinvenuto sia quello del Toscani, pittore che forse il Vasari confuse con qualcheduno degli artisti del medesimo nome che lavoravano in Arezzo nei secoli XIV e XV.

Probabilmente l'artista, a cui si riferisce quell'atto, è quell'*Iohannes Ture* cittadino aretino — il cui nome compare con la qualifica di « Sindaco e procuratore della compagnia della Nunziata » in un documento del libro *A* di questa compagnia, riportato dal Grazzini [2] — il cui figliuolo Lorentino di Giovanni di Tura pittore di Arezzo, è nominato e qualificato egli pure come pittore nei rogiti di Ser Bartolommeo di Ser Taviano. [3]

In quest'epoca molti altri pittori fiorivano in Arezzo, e parecchi ne sono rammentati in preziosi manoscritti dei primi del secolo passato, intitolati: *Notizie sugli uomini illustri aretini* [4] compilati dal marchese Antonio Albergotti.

Nel vol. V di essi, a c. 59, si ha notizia di un altro pittore di nome Giovanni, al quale potrebbe riferirsi l'atto di morte da me riportato. Ecco la notizia:

« Giovanni di Bono di Arezzo pittore viveva nel 1357. Stava di casa nel borgo degli Albergotti come dalle Pergamene di Fraternita del mio registro a c. 21 ».

Quindi in quei manoscritti compaiono diversi nomi di artisti aretini del trecento e del principio del quattrocento.

Nel vol. IV, a c. 908:

« Altro Lorentino di Petruccio d'Arezzo era pittore nell'anno 1414, come resulta dal nostro Cronista (?) essendo uno dei componenti il Consiglio Generale del mezziere di S. Maria ».

A c. 914:

« Angelo di maestro Guiduccio professava la pittura nell'anno 1353, come pure era pittore Angelo di Goro ambedue aretini. Sono rammentati da Ser Guidone [5] di Rodolfo nel protocollo dell'anno 1353 e 1354 esistente nell'archivio di Murello oggi riunito al Seminario aretino ».

A c. 972:

« Molti pittori fiorirono nel secolo XIV. Non abbiamo le opere che il tempo ha del tutto consunte, ma i loro nomi si leggono sparsi nei protocolli di Ser Guidone (di Rodolfo) Notaro aretino che qui riportiamo: Bartolomeo di Meo nell'anno 1338 a c. 172, Angiolo Gori [6] cittadino aretino nel 1358 a c. 225, Giacomo di Landino nel 1357 a c. 39, [7] Giovanni di Vanni una volta [8] di Buono da Firenze nel 1357 a c. 227, Andrea di Neri nel 1360 a c. 310, Angelo di Guiduccio [9] nel 1354 a c. 366, Stagio di Andrea nel 1390 a c. 509, Rigo di Luca nel 1396 [10] a c. 508, Angelo di maestro Guidone nel 1357 a c. 22, e Manduccio di Guganel (?) nel 1358 a c. 193, Lorenzo di Giovanni cittadino aretino nel 1409 a cc. 82, 91 ». Quest'ultimo potrebbe identificarsi con Lorentino di Giovanni di Tura che abbiamo nominato poco sopra.

---

[1] Qui certo vi è sbaglio di stampa.

[2] *Lettere critico-storiche* scritte da un aretino ad un suo amico, Firenze, MDCCLX.

[3] I brani di questi rogiti riguardanti quel pittore furono riportati da H. P. HORNE in *Rivista d'Arte,* anno 1909.

[4] Questi manoscritti sono oggi nella biblioteca del dott. don Luigi Funghini di Arezzo che non solo permise, ma facilitò gentilmente le mie ricerche.

[5] Tutti gli scrittori di storia aretina stranamente chiamavano questo notaro Guidone, mentre il vero nome è Guido.

[6] Rammentato nel ricordo precedente.

[7] Probabilmente questi è Jacopo di Landino di cui si parla nel seguito di questo articolo.

[8] Qui lo scrivente ha tradotto alla lettera l'avverbio *olim*.

[9] Nominato nel ricordo precedente.

[10] Questo pittore probabilmente è quel Rigo aretino che insieme a Giovanni d'Arezzo (anche questo può essere uno di quegli artisti di questo nome rammentati sopra) dipinse nel sec. XIV in Avignone. Cfr. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana.* Vol. VII, parte I, pag. 128.

Digitized by Google

E nel vol. V, a c. 374:

« Andrea di Neri pittore aretino che abitava nel popolo di S. Andrea, dipinse le ultime quattro vôlte minori laterali della chiesa cattedrale nell'anno 1341 insieme a Balduccio di Cecco d'Arezzo del popolo di S. Maria in Gradi ed ebbero per pagamento ventisei fiorini d'oro essendoli stati somministrati dagli operai della fabbrica *armaturas factas et totum azzurrum et grossum et sutile quod erat necesse* ».[1]

L'obbligazione fu stipulata da Ser Guidone di Ridolfo registrata nel suo protocollo esistente oggi nel Seminario aretino, n. 14, a pag. 89.[2]

Nulla si può dire sul valore artistico di questi pittori, perchè non se ne conoscono con sicurezza le opere, ma probabilmente, nella loro maggioranza, lavorarono nelle chiese delle nostre campagne che contengono numerose pitture che, se non raggiungano forme d'arte bella e perfetta, sono molto interessanti per il misticismo che le anima e per le loro linee semplici, che ricordano forme d'arte più antiche.

Le indicazioni dell'Albergotti sono però incomplete e un po' confuse, e non permettono un sicuro riscontro di quei documenti. Però abbiamo creduto opportuno riportare le sue notizie, essendo tratte certamente dai documenti, e potendo esser utili nel caso di ulteriori e più completi rinvenimenti.

Tornando ai Registri dei morti di Fraternita, nel vol. I vi trovai a c. 14:

Marzo 1375.

La Chaterina serochia di Iacopo dipintore s(epulta) *al Vescovado.*

A c. 33, 1380, 1° d'agosto.

La figliuola di Jacopo dipintore s(epulta) *al Vescovado.*

Ed a c. 10 del lib. IV:

Jachopo dipintore sepellito a s(a)*nc*(t)*a maria in grado a di detto* (15 di luglio 1403) *non avemo chovelle.*[3]

Non è difficile stabilire che sia questo Jacopo dipintore dopo i recenti studî su Jacopo da Casentino;[4] anzi questi tre documenti confermano l'ipotesi dell'Horne, cioè che vi sieno stati due artisti trecenteschi chiamati Jacopo, dei quali il Vasari probabilmente fece una persona sola.

L'uno, Jacopo da Casentino, contemporaneo di Bernardo Daddi, lavorò generalmente in Firenze, l'altro, Jacopo di Landino, contemporaneo di Spinello, operò in Arezzo nella seconda metà del XIV secolo.

I tre documenti da me trovati certo riguardano Jacopo di Landino, pittore aretino il cui nome compare sovente sui rogiti di Ser Bartolomeo di Ser Taviano, riportati dall'Horne nel suo articolo già citato.

Sempre nel lib. IV dei registri dei morti della Fraternita a c. 37 si trova quest'altro atto di morte:

Angniolo di Giovanni depentore sepellito al vescovado a dì 8 di febbraio (1406) *no*(n avemmo) *chovelle.*

Io credo però che la qualifica di pittore debba attribuirsi al nome Giovanni, perchè non solo per documenti non si conosce alcun'artista aretino di quell'epoca chiamato Angiolo, ma un Giovanni pittore compare in quel tempo in vari ricordi.

Infatti, a c. 13 nel lib. VII di quei registri si trova fra i rettori di Fraternita un *Iohannes Angeli pictor* (1434) e nel lib. V delle allogazioni di Fraternita, sempre fra i rettori, è *Giovanni d'Agniolo di Balduccio depi*(n)*tore.*[5]

---

[1] Anche questi pittori sono rammentati nel ricordo che precede.

[2] Questo documento fu citato dal Vagnoni, in due *lezioni* da lui tenute nel 1836 nella sala dell'Accademia Petrarca di Arezzo e fu riprodotto dall'originale dai fratelli PASQUI nel loro volume: *La cattedrale di Arezzo e i suoi monumenti*, a pag. 171.

[3] La voce *chiuvelle* è usata ancora nelle campagne aretine e significa nessuno o niente, perciò queste tre ultime parole vogliono dire « non avemmo niente ».

[4] V. HORNE, *op. cit.*

[5] L'anno è cancellato, ma probabilmente è il 1442.

Digitized by Google

Anche nel manoscritto già citato dall'Albergotti vi sono due note su quest'artista:

Nel lib. IV, a c. 912:

« Giovanni di Angiolo di Arezzo pittore fiorì nel secolo XIV. La sua famiglia era Guelfa. Risiedè nel Consiglio dei 60. L'anno 1418, come da registro a c. 174 ».

Questa notizia è data con lievi varianti anche a c. 937 dello stesso volume ed in questa aggiunta è citato il lib. VI, pag. 174, del Comune di Arezzo.

Inoltre, a c. 952 del tomo V è detto:

« Giovanni di Angelo pittore fiorì nel principio del XV secolo. Leggesi nel libro delle Riformazioni del Comune di Arezzo segnato di lettera *D* a c. 690, che fu uno dei deputati a sopraintendere nell'anno 1416 alla riattazione del Bagno del Bagnoro per copioso ritrovamento delle acque tanto salubri agli aridi, stroppi, paralitici, ed altri infermi dove si cooperarono volontariamente con persone vari cittadini. Nel 1430 fu uno dei Conservatori del Catasto secondo la nuova riforma ».

E nel libro dei già citati Registri dei morti a cc. 13 e 37 (1463) fra i rettori vi è un *Nicholaus Johannis pictoris*, che dev'essere figliuolo di quell'artista che ebbe sepoltura nella cattedrale, come lo attesta la seguente iscrizione scolpita sulla parete esterna di essa:

« *Sepulchrum Gallete et Iohannis Angeli Balducii pictoris et suo*(rum) ».

Sempre a c. 83 del vol. IV di quei registri vi è l'atto di morte di Spinello aretino che riporto qui essendo inedito, per quanto sia stato citato dal Milanesi.[2]

« *Spinello de...* (lacuna) *depentore sepellito a morello*[1] *a di 14 di marzo* (1410) *avemone fiorin* (cassato) *p*(er) *lo panno e p*(er) *lo schagiale g* (grossi?) *otto ebbeli andrea di marcho* (cha)*marlengo* ».

Nel lib. VIII poi, a c. 2:

« Die undecima de mense Julii 1457. *d*(omi)*na Gori* (sic) *uxor oli*(m) *Laurentini andree pictoris sepulta ad sa*(nctus) *d*(o)*minicus* ».

Ed a c. 3:

« *Die vigesima dictus mensis Julii MCCCCLVII. Nicolaus Laurentini Andree sepultus ad San*(ctus) *dominicus* ».

« *Tisa* (o Lisa) *Laurentini Andree sepulta in s*(ancto) *dominicho* ».

A c. 19 dello stesso libro vi è poi il ricordo seguente in cui compare il nome del pittore Parri di Spinello.

« *Die XXV de mensis Januarii* (1459) *Jacoba guasparris pictoris sepulta in s*(ancto) *pietro piccolo* ».

ALESSANDRO DEL VITA.

---

[1] MILANESI, *op. cit.*, vol. I, pag. 693, nota 3.

[2] S'intende la chiesa di Murello.

Le indicazioni tratte dai manoscritti Albergotti, ora in possesso dal sig. Funghini, non corrispondono completamente agli originali dell'archivio di Murello ed è da augurarsi che il Del Vita trovi la corrispondenza per dare valore alle sue ricerche.

(Nota della Direzione).

Digitized by Google

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Storia dell'arte in generale, Documenti, ecc.

24. CAVALCASELLE (G. B.) AND CROWE (I. A.). *A History of painting in North Italy*, Edited by Tancred Borenius, vol. I, II e III (London, Murray, 1912).

Era arduo di ammodernare l'opera di Cavalcaselle e Crowe, specialmente in questa parte della storia della pittura nell'Italia settentrionale. Il Borenius vi si è messo attorno con preparazione sicura e profonda, con la piena notizia di quanto è stato scritto, delle opinioni che si sono avvicendate da poi che il Cavalcaselle pubblicò il suo libro. Ha reso omaggio allo storico italiano con rendere oggi consultabili i suoi studi sulla storia della pittura dell'Alta Italia. Anche le illustrazioni di cui è stata arricchita la nuova edizione ne accrescono l'importanza. (*a. v.*).

25. GATTI (F.) e PELLATI (F.). *Annuario bibliografico di archeologia e di storia dell'arte per l'Italia*. Anno I. — Roma, Loescher, 1913. L. 10.

Gli AA. nella prefazione ci dicono di volere, in qualche modo, dare agli studiosi d'arte e di archeologia un facile strumento di ricerca bibliografica, per quanto è possibile in questo incessante moltiplicarsi di pubblicazioni d'ogni genere sia in forma monografica che sotto forma di articoli di Riviste.

Lo spoglio dai periodici è stato laborioso, poichè per esso furono esaminate trecentosettantotto pubblicazioni periodiche sì italiane che estere. Di qui si può comprendere l'importanza di questo Annuario, dove per ora dagli AA. si pubblica solo quanto si riferisce all'annata 1911, con promessa, a breve scadenza, di un altro volume per l'annata 1912. Si nota per il metodo con cui fu condotto l'Annuario che le indicazioni bibliografiche furono date in ordine alfabetico di autore, completandole poi con un indice sistematico per materia e soggetto; e che fu lasciato da parte ogni giudizio sul valore degli scritti elencati, ed ogni sunto di essi. (*a. s.*).

26. GRAHAM (I. C.) and DERBISHIRE (E. M.). *S. Gimignano of Val d'Elsa in Tuscany*. — Rome, Loescher, 1910, pag. 229.

È un diligente riassunto della storia e un'accurata descrizione delle opere d'arte di San Gimignano da parte di osservatori attenti che riproducono in disegno molti particolari decorativi degli edifizi più notevoli e in fotografia i più notevoli monumenti scultorei e pittorici: alcuni dei quali tuttora inediti. I capitoli VI e VIII contengono il contributo di nuove notizie d'archivio (trascritte per esteso in appendice), le quali riguardano la costruzione del Palazzo del Comune e qualche pittore che lavorò a San Gimignano negli ultimi del '200 e nei primi del '300. Sono molto discutibili però le conclusioni da esse tratte; nè, ad esempio, mi pare dimostrata l'importanza che gli AA. vogliono assegnare a Memmo, padre di Lippo; nè che possa convenirsi che i dodici apostoli del Giudizio Finale, nella Collegiata, possano appartenere ai primi del XIV secolo, mentre erano sin qui attribuiti a Taddeo di Bartolo.

Ricordiamo che di Vincenzo Tamagni, cui si accenna molto fuggevolmente e incertamente in questo libro, esiste un quadro firmato nella Pinacoteca di San Paolo a Roma, che servirà certo a chiarire la confusa figura del pittore di San Gimignano. (*m. s.*).

27. *La Santa*. — Bologna, Tip. Alfonso Garagnani, 1912.

Per commemorare il secondo centenario della Canonizzazione di Caterina de' Vigri, si è raccolta in ricco volume una serie di studi che ne lumeggiano le veramente rare qualità. Noteremo fra gli scritti che più specialmente riguardano l'arte, quelli del P. Nùnez, di Aldo Foratti, di Alberto Bacchi della Lega, di Alfonso Rubbiani. (*g. f.*).

28. LUZIO (ALESSANDRO), *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28*. (Milano, Cogliati, 1913, pag. 324).

L'A. ha prodigato una ricchezza straordinaria di documenti in questo libro che si dovrà sempre consultare da chiunque tratti direttamente o indirettamente dei tesori artistici di Casa Gonzaga. Non vi è solo una gran profusione di documenti nuovi ed importanti, ma vi è di più: l'interpretazione dell'uomo pratico del suo archivio, che vive come famigliare nel mondo storico-artistico da lui penetrato. Le interpretazioni ad esempio rivelatrici sulla data di nascita dell'Allegri, detto il Correggio, trasformeranno gli studi sull'educazione artistica del pittore delle grazie. Davanti a una mensa ammanita così splendidamente non osiamo quasi osservare che qualche applicazione dei documenti alle opere d'arte non è troppo persuasiva: ma per certo i documenti

Digitized by Google

forniti dall'autore permetteranno allo storico dell'arte di trarre un gran profitto. (*a. v.*)

29. LEMONNIER (HENRY), *L'art français au temps de Louis XIV (1661-1690)*. — Paris, Hachette, 1911. L. 3.50.

L'A. tratta, con competenza, dell'arte in Francia negli anni più caratteristici del regno di Luigi XIV. Per noi questo periodo ha importanza per le complesse questioni inerenti alle indubbie influenze italiane sugli artisti francesi di quel tempo, siano essi pittori od architetti. L'A. esclude da questi influssi italiani quelli emananti dall'antichità in genere, che allora veniva confusa con l'Italia, e restringe l'opera della nostra Rinascenza, che se fu, egli dice, in origine italiana, al secolo XVII era di dominio europeo: in conclusione è solo, o quasi, l'influsso del Bernini per l'architettura e dei Carracci per la pittura che bisogna, conclude l'A. studiare. In quegli anni fu fondata in Roma l'Accademia Francese, e per gli accademici Raffaello e Michelangelo divennero gli dei insuperabili: mentre per l'Accademia d'architettura, a Parigi, i principii di Vitruvio erano studiati e messi a paragone di quelli del Vignola, del Palladio o dello Scamozzi.

Ogni bellezza d'arte era allora sottomessa alle teorie di autorità.

Il Lemonnier racconta e descrive: Ed è interessante vedere come l'amore del Re e della Corte per il fasto grandioso abbia permesso la manifestazione di non poche personalità artistiche, non ostante le molte pastoie accademiche, e la costruzione di opere che saranno la base di ogni evoluzione artistica posteriore nel sec. XVIII. (*a s.*).

30. PIRRI (PIETRO), *La chiesa collegiata di Santa Maria in Visso*. — Rocca San Casciano, L. Cappelli, 1912.

Questa illustrazione storico-artistica, che l'A. si è proposto sulla base dei documenti archivistici locali, della chiesa di Santa Maria di Visso, è stata condotta con criterî lodevoli. La chiesa attuale risale agli inizi del sec. XIV, tra il 1324 ed il 1332, quando essa sostituì un più antico oratorio, che vi rimase poi incorporato come cripta. Il tempio ha un grande portale trecentesco, in una facciata laterale, affine stilisticamente ad una pila dell'acqua santa nell'interno, e ad un fonte battesimale: tutti con colonnine tortili ed a spire avvicendate, capitelli misti, viticci e foglie d'acanto, maschere sugli angoli. Dai pilastri esterni del portale escono a mezzo corpo due leoni, e sappiamo pure che quattro leoni erano a base delle colonne dell'antica tribuna dell'altar maggiore, ora non più esistente. La chiesa racchiude tuttora cose interessanti: alcuni affreschi umbro marchigiani del sec. XIV-XV frammentari, nell'antica chiesa *in catacumbis*; un coro intagliato del sec. XV; un'ancona con pitture, intagli, e tabernacolo di Gaspare e Camillo Angelucci da Mevale (sec. XVI); un affresco attribuito allo Spagna (già nella chiesa di Sant'Agostino); una croce processionale d'argento dorato nello stile di Nicola da Guardiegrele a cui è data; un altra croce astile di Giulio Danti Perugino; diversi pezzi di orificeria ecclesiastica eseguiti in vari tempi dal sec. XIII al sec. XVII, ecc. (*a. s.*).

31. THIEME (ULRICH). *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Vol. VII (*Gutan-Delattre*). (Leipzig, Seemann, 1913, pag. 597).

Ha veduto ora la luce l'ottavo volume, a breve distanza dagli altri, tutti condotti con una cura stragrande, tale da rendere quest'opera indispensabile ad ogni studioso. Vi sono articoli, veramente monografici, preziosi per sobrietà di metodo e per la bibliografia completa che vi è aggiunta. Il dizionario che il Mayer iniziò tanti anni fa e che pareva d'impossibile attuazione è ora in via di riceverla grazie all'attività indefessa di Ulrich Thieme, alla sua forza d'organizzazione, al suo entusiasmo per il grandiosissimo intento. (*a. v.*).

32. THODE (HENRY), *Michelangelo und das Ende der Renaissance*. III. Band. (2. Abteilungen). *Der Künstler und seine Werke*. mit. 179 Abbildungen. — Berlin, Grote. 1912.

L'autore ha impostato il problema dell'arte michelangiolesca sull'altro, che lo tocca incidentalmente, ma non lo può assorbire nè dominare, delle relazioni del genio alla cultura del suo tempo e del passato. Questo punto di riguardo, che non è precisamente il più atto ad intendere l'artista particolare che si ha di fronte, gli fa credere che spiegare Michelangelo sia portar luce su tutta la serie delle questioni fondamentali dell'arte cristiana.

Così egli è costretto ad aggiungere ai valori artistici, non volendo trascurarli, uno di quegli immancabili simbolismi che sono il massimo sforzo per i critici migliori, che tuttavia esitano a limitarsi alla pura critica dello stile. Il simbolismo è questo: la scultura nella sua essenza può esprimere soltanto il principio pagano, la pittura il cristiano, infine l'una il mitico e l'altra il mistico « Il mito antico e lo stile plastico » sono, secondo il T. inseparabili; è però da osservare che quando sorse quello plastico il mito era ancora in gran parte di carattere mistico; per ciò il simbolismo risulta arbitrario. Così, ancora secondo il T., « la mistica cristiana e la Pittura » sono relative come cause ed effetto, e in base a questo pre-concetto segue una lunga disamina del vario valore sempre però essenzialmente pittorico dei soggetti cristiani. Questa analisi è però resa vana dal fatto che l'arte, come tale, cioè come figurativa, non si svolge su tracce di soggetto, ma sempre su necessità sue, intrinseche, formali, lineari, spaziali, ecc.; si svolge insomma seguendo una trama di idee puramente artistiche.

Tuttavia il T. segue per dimostrare che la preminenza della plastica nel medio evo fu il risultato di concessioni mitiche, e allegorica, e che la preminenza della pittura nel Rinascimento si accompagnò a una penetrazione del mitico col mistico. E qui è da notare che il Thode aggiunge un secondo simbolismo che vorrebbe far coincidere la scultura con lo stile, la pittura col naturalismo· Il naturalismo naturalmente della pittura nordica. Ma poichè il naturalismo non è arte, è meglio tenerci a quella pittura che è stile e perciò non si può disgiungere dalla scultura.

Così, giunto a Michelangiolo, T. dimostra che il suo platonismo di tendenza plastica (curioso! quel platonismo che

Digitized by Google

aveva tante stigmate di misticismo da sconfinare facilmente nel plotinismo, e proprio nel Rinascimento!) doveva fatalmente cozzare col suo senso cristiano di tendenza pittorica e che perciò, volendo egli attenersi alla scultura per esprimere il Cristianesimo, doveva trovarsi costretto o ad un compromesso o a dichiararsi vinto.

È bene però ripetere che l'arte (e Michelangelo era un artista) non si preoccupa di esprimere contenuti etico-religiosi, ma semplicemente contenuti (forme) artistici. Il Cristianesimo, il Paganesimo, come tali, restano automaticamente esclusi dal campo artistico. V'è tutt'al più la possibilità di fortunate coincidenze di valori formali e di valori etici-religiosi. Fu questa possibilità appunto che fece dire a Berenson (ma con quanta maggior sottilità e ritenutezza) che è da dubitare se il cristianesimo possa trovare incarnazione effettiva nell'arte figurativa, e come debba ad ogni modo esser *suggerito* con mezzi di linea e di spazialità piuttosto che con elementi positivamente plastici e formali. (A sienese Painter of the Franciscan Legend).

Ma il Thode non giunge a questa distinzione perchè non supera il concetto di naturalismo. La stessa concomitanza di elementi non fusi si riscontra naturalmente anche nella critica che il T. esercita nelle singole opere perchè i caratteri di critica artistica, formale, assunti da varie parti (Wölfflin, Hildebrand, Berenson) non potrebbero mai combaciare con quelli che li accompagnano, di indirizzo critico psicologico-storico.

Anche nelle parti di critica formale, ove sono pure analisi sottili e riescite, sono troppo accentrati i caratteri di dissezione geometrica che parecchi critici di Germania hanno assunto sì dal Wölfflin, ma con singolare miscomprensione, perchè li vanno applicando con monotonia anche a quelle opere (come per l'appunto molte di Michelangiolo) che non comportano siffatta critica esattamente metrica.

È naturalmente che dipartendosi dai principî suesposti la storia di Michelangiolo sia già in gran parte costruita *a priori*, e non sia, naturalmente la realtà mutevole e scabra di una vita e dell'attività individuale del singolo artista Buonarroti, ma la prestabilita dialettica della storia di Buonarroti. Ora è notorio che la storia non ha dialettica, « la historia farà da sè ».

Ne segue che, per quell'impossibilità organica della scultura dimostrata dal T., Michelangelo è spinto o verso soggetti plastici di per sè (l'antico); o a ricreare misticamente anche la religione cristiana (ed ecco la precostruzione, tanto è vero che la Pietà di San Pietro e la Madonna di Bruges sono per il Thode opere classiche); o ad amalgamare il cristiano e l'antico nella allegoria del sepolcro di Julio; o a trattare i soggetti quasi mitici di cui abbonda il Vecchio Testamento di fronte al Nuovo (vôlta d. Sistina); o a creare il mito cosmico dei sepolcri medicei; o, infine, sopraffatto dal senso religioso degli ultimi anni, ad abbandonarsi al o stile pittorico delle ultime opere: Pietà Rondanini, Pietà del Duomo di Firenze, disegni per V. Colonna, ecc.

L'ampia costruzione dei volumi del T. si rispecchia anche nell'esame delle singole creazioni dell'artista, che è condotto fino ai minimi particolari sia storici che stilistici. Tuttavia sarebbe stato soprattutto desiderabile come uno sfrondamento delle vegetazioni parassitarie, un ripristino insomma dell'artista, quale è stato ad esempio compiuto da poco per un altro grande: Giorgione. Ma forse il T. non mirava a ciò. Egli appare infatti di ricezione assai più benigna che qualsiasi altro critico insigne michelangiolesco. Appare spesso come voglia anzi lasciare in sospeso le questioni che sorgono intorno ad alcune opere.

Tende ad attribuire a M. il bassorilievo d'Apollo e Marsia (barone Liphart, Ratshof), gli dà addirittura l'Apollo ed il San Giovannino di Berlino, in parte l'Adone di Firenze, prende in considerazione persino l'Eros di Torino pur non accettando la dimostrazione del Lange Di Michelangelo sono anche, secondo il T., un Crocefisso di Santo Spirito, che sarebbe quello citato dalle fonti e ch'egli ha ritrovato seguendo le indicazioni del Richa, e le statue per l'altare Piccolomini a Siena, le quali sarebbero state compiute in due epoche diverse. Per la questione del cartone della Guerra di Pisa segue l'opinione che dà, giustamente, valore capitale alla Grisaille di Hockham, per la discussione del monumento di Papa Giulio si appoggia sul disegno di Beckerath a Berlino che Berenson non ritiene di Michelangiolo. Fra le pitture dà a Michelangelo ambedue le opere che portano il suo nome nella Galleria Nazionale di Londra.

Anche il T. riconosce di M. in San Domenico di Bologna il San Procolo e ci vede l'autoritratto dell'artista diciannovenne.

Lunghissima analisi è dedicata alla Sistina, con copiosi riferimenti biblici e minute analisi stilistiche spesso veramente notevoli.

Segue nella seconda parte analisi dei sepolcri medicei, che, per quanto apparentemente complessa, presenta una interpretazione in fondo chiara e perspicua dell'allegoria sepolcrale; interpretazione fondata in parte sulle parole dello stesso Michelangelo sovra un foglio in casa Buonarroti. L'A. crede che l'allegoria non abbia alcun carattere politico, platonico, o religioso, ma raffiguri il lamento del tempo (le parti del giorno) sovra gli eroi morti. I Fiumi che erano nel progetto di Michelangelo avrebbero rappresentato la dominazione terrena, cui gli eroi sono stati sottratti. Nello stato attuale della cappella egli riscontra, quanto allo stile, un contrasto ineliminabile tra l'architettura e la scultura.

Un lungo capitolo è dedicato agli schizzi fatti da Michelangelo per Sebastiano dal Piombo, nelle opere del quale il T. è molto incline a rintracciare pensieri michelangioleschi. La stessa benignità si dimostra nell'esame ch'egli concede alle derivazioni ch'egli chiama copie da M. come « Venere e Amore » del Museo di Napoli, « Il Silenzio » e la « Leda » di Dresda.

Un capitolo a parte serve al Cristo della Minerva per cui il T. prova un'ammirazione illimitata.

La minuziosa disamina soggettistica del Giudizio Finale tende a dimostrare che l'ispirazione non è stata dantesca ma essenzialmente biblica. L'A. scende tuttavia, come del resto la maggior parte dei critici, a riconoscimenti particolari quasi inverosimili.

Digitized by Google

Anche per i disegni è molto incline ad accogliere le attribuzioni michelangiolesche, e a restituirgli le antiche che gli furon tolte, come quelle, ad esempio, del cosiddetto c nte di Canossa e della cosiddetta marchesa di Pescara al Br. M. assegnati giustamente al Bacchiacca. Giustamente ad ogni modo gli restituisce il disegno di M. c. B. in casa Buonarroti ch'era stato assegnato al Bugiardini.

Un ottimo capitolo è dedicato a Michelangelo ar hitetto. A parte come finale è trattata l'attività di Michelangelo nella fabbrica di San Pietro, sovratutto nella cupola che, dice il T., a guardarla dal Pincio, al tramonto, appare (anch'essa) come un simbolo della cultura del Rinascimento.

Utilissimo intermezzo quello fornito dall'esame delle idee artistiche di Michelangelo ove son discusse con ampiezz e lucidità, particolari questioni teoretiche e tecniche, e per la prima volta, dopo le inesserziali obbiezioni del Tietze seguito dal Farinelli, è ridata l'importanza che meritano, ai dialoghi del 1528 di Francesco de Hollanda con Michelangelo.

(*r. l.*).

33. VASARI (GIORGIO), *Vita di Baccio Bandinelli*. Con una introduzione, note e bibliografia di Giulio Urbini. — Firenze, Bemporad, 1913. In-16°, pag. 99.

L'introduzione appare troppo breve per la troppo lunga vita vasariana perchè l'A. non discorre, nella sua sintesi, di tutti i lati dell'arte del Bandinelli, ad esempio, di uno dei più simpatici come dei bassorilievi marmorei coi profeti, apostoli, santi e allegorie che adornano la chiusura del coro del duomo di Firenze, cui collaborò anche Giovanni dell'Opera. Ma in compenso le note sono eruditissime ed abbondanti e completa la bibliografia. (*m. s.*).

Architettura — Scultura.

34. BOMBE (WALTER), *Der Palazzo Medici-Riccardi und seine Wiederherstellung*. (*Monatshefte für Kunstwiss.*, Iuni 1912).

L'A. prende occasione dai restauri fatti e da farsi al celebre palazzo eretto da Michelozzo per tracciarne la storia e per illuminarne le origini sulla scorta di alcune miniature pesellinesche dell'Eneide della Biblioteca Riccardiana, per associarsi col Linaker nel voto che il bellissimo monumento venga adattato a sede di un « Museo Mediceo ».

(*g. f.*).

35. COOMARASWAMY (ANANDA B.). VISVAKARMA, *Examples of Indian Archit., sculpture, painting, handicraff. First series: one hundred examples of Indian sculpture*.

Riproduzione perfetta di opere magnifiche. Ma scelta per soggetti poco acconcia alla formazione di un criterio storico anche rudimentale sull'arte indiana, tanto più mancando qualsiasi nota dichiarativa delle illustrazioni. Le quali sono tuttavia abbastanza chiare di per sè per farsi una idea delle relazioni dell'arte indiana con l'arte buddistica cinese-coreana che in una delle sue prime fasi (III-VI sec. d. C) è, come si sa, quasi una diramazione dell'arte buddistica indiana.

(*r. l.*).

36. DA LISCA (ALESSANDRO). *La chiesa dei santi Quirico e Giulitta*. — Verona, Soc. coop. tipogr. 1912.

Dà notizia di una chiesa romanica, in buona parte ricostruita nel secolo XVII, della quale odierni lavori edilizi hanno messo in vista le traccie.

Dopo aver minutamente esposti i dati ora venuti in luce i quali permettono di ricostruire nelle sue linee essenziali la primitiva chiesa romanica l'A. aggiunge alcune notizie relative alle vicende del vecchio edificio e illustra brevemente alcuni frammenti scoperti medioevali e romani.

Di un interessante capitello, verisimilmente attribuibile all'VIII secolo, e che senza dubbio è il pezzo più importante che si sia trovato nello scavo, era forse da desiderare una illustrazione più compiuta e un più preciso lavoro di confronto di quanto il Da Lisca non ci abbia dato in questa sua diligente memoria. (*g. p.*).

37. GUIDI (PIETRO), *Il restauro della loggia e del palazzo papale di Viterbo*. (*Ausonia*, 1912, pag. 117-146).

L'A., dopo avere accennato alla costruzione del palazzo papale (1257-1266) e della loggia (compiuta nel 1267) di Viterbo, insigni monumenti nei quali è un chiaro riflesso dell'arte gotica umbra, ne traccia le non liete vicende storiche fino al recente restauro compiuto a cura del Ministero della P. I. Del restauro dà quindi un'ampia e particolareggiata relazione resa più chiara da disegni e fotografie, relazione che serve di opportuno complemento alla monografia illustrativa di C. Pinzi (*Il palazzo papale di Viterbo nell'arte e nella storia*, Viterbo, 1910). (*m. s.*).

38. MUÑOZ (A.), *Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini*. (Estr. dal n. 62 di *Vita d'Arte*, Siena, Lazzeri, 1913).

In base agli elementi preziosi forniti del diario del soggiorno del B. in Francia, redatto dal signor di Chantelon, elementi che il Fraschetti non usufruì del tutto, e ad altri forniti dal Passeri, stabilisce che la datazione dell'Ap llo e Dafne cade tra il 1622 e il luglio 1623. Stabilisce la parte affatto secondaria che toccò in quell'opera all'aiuto Finelli e segue esaminando gli altri esempi di collaborazione del Finelli col Bernini (probabilmente nelle figure allegoriche presso il Bellarmino, ora perdute, negli angioli del frontespizio dell'altar maggiore di Sant'Agostino, nella Santa Bibiana, ecc.), Opere eseguite dal Finelli per proprio conto sono il busto al card. Bandini (San Silvestro al Quirinale), quello del cardinal Santori (San Giovanni in Laterano), la Santa Cecilia nella basilica di Loreto, parecchie opere in Napoli, e infine ancora a Roma i due monumentini ai coniugi Buonanni in Santa Caterina a Magnanapoli (1648). Il M., in base a convincenti considerazioni stilistiche, attribuisce al Finelli anche un busto di ignoto nel salone dell'abside dei Santi Cosma e Damiano (*r. l.*).

39. PATZAK (BERNHARD), *Die Renaissance- und Barokvilla in Italien. Palast u. Villa in Toscana, Erstes Buch: Die Zeit des Werdens*. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann, 1912.

L'introduzione dedicata alle « Basi costitutive della coltura medievale italiana con particolare riguardo all'architet-

Digitized by Google

tura profana » riprende naturalmente la questione delle relazioni tra oriente ed occidente, che l'A. risolve in un senso di completo predominio dell'oriente fin dai tempi preistorici, come la fonte di coltura principalissima per l'occidente. Esamina la questione in riguardo all'architettura etrusca, romana e dei tempi barbarici medievali, in cui gli Ostrogoti trapiantano in Italia i principî della costruzione del palazzo orientale.

L'argomento particolare è svolto poi in due capitoli, il primo dedicato alla costruzione profana in Toscana nel tempo del dominio germanico, il secondo alla costruzione profana della stessa regione nel tempo dell'influsso meridionale-provenzale.

Nella prima parte l'A. tende a dimostrare che la pianta costitutiva della villa toscana del Rinascimento si svolge non dalla disposizione della villa ellenistico-romana trasmessa alle costruzioni comunali, ma dall'uso di abitazione puramente germanico e della sua pianta di palazzo imperiale svoltasi dall'edificio a sala orientale. La dimostrazione però è basata essenzialmente su fonti letterarie.

Nella seconda parte, che s'inoltra nella discussione fino al Trecento avanzato, il materiale è più copioso, cadendo in quest'epoca la costruzione dei palazzi pubblici e di molte ville. Tuttavia anche qui particolare attenzione è data alle fonti storico-letterarie d'ogni genere, compresi i poeti e i novellieri.

Il testo è seguito da 155 illustrazioni, in buona parte eseguite direttamente dall'autore. (*r. l.*).

40. PROU (M.), *Chancel Carolingien orné d'entrelacs à Schännis de Saint-Gall.* (Extrait des *Mémoires de l'Ac. I. B. L.* — Paris, Klinckieck, rue de Lille, 11, 1912).

Alcuni scavi sistematici nella chiesa parrocchiale di Schoennis, nel cantone svizzero di San Gallo, hanno messo in luce, fra le altre cose, quattro lastre di marmo ornate a rilievo piatto con motivi romani, che probabilmente servivano a separare il coro dalla parte della chiesa occupata dai fedeli.

L'A., dietro l'esame dei motivi usati: i pampini ed i grappoli della vite, i soliti nastri senza fine intrecciati, le foglie ad elica, ecc., vuole stabilire che i suddetti marmi appartengono allo stesso tempo di una croce di marmo della chiesa di Budrio (anno 827) e di un'altra di San Giovanni in Monte (circa l'anno 800) a Bologna. Il paragone viene continuato con altri simili pezzi di marmo di Milano, Como, Ferrara (Voghenza), Cortona, Toscanella, Roma, ecc., e che sono tutti databili dalla fine del sec. VIII alla fine del secolo IX. Conclude che con tutta verosimiglianza questi marmi sono di stile carolingico ed appartennero alla prima chiesa di Schoennis, che servì per un monastero femminile fondato nel primo quarto del sec. IX da Hunfrido conte d'Istria.

(*a. s.*).

41. ROMANI (R.), *La chiesa di Santa Maria a pie' di Chienti da Sisto IV concessa nel 1477 all'ospedale di Camerino.* — Camerino, Tonnarelli, 1912. In-8°, pagine 64.

Amico Ricci menzionò appena, nella sua *Storia dell'architettura*, la chiesa benedettina di Santa Maria a pie' di Chienti (Montecosaro) la quale trova ora nel R. un illustratore diligente se non sempre chiaro e ordinato nell'esporre e felice nei confronti. Si tratta di una di quelle costruzioni rarissime in Italia con la pianta a tre navi in cui le laterali formano un *deambulatorium* nel quale si aprono tre cappelle raggianti. In Santa Maria, per i rifacimenti ch'essa ebbe a subire, i problemi da risolvere sono molti anche nella pianta delle cappelle raggianti, ora semicircolare, ma che — per essere l'abside poligona — pensa l'A. che avessero avuta un tempo analoga forma. Di qui la necessità di un buon restauro a questo monumento il quale può considerarsi datato perchè gli elementi struttivi e decorativi non si oppongono ad accettare come riferentesi all'edifizio attuale l'a. 1125 inciso su di una lapide adorna di croce circoscritta da un cerchio e di simboliche palme e colombe. Inoltre notevoli affreschi giotteschi (datati 1347), aumentano importanza alla chiesa della quale è tracciata, in un capitolo a parte, la storia con minuta erudizione. (*m. s.*).

42. SACCARDO (VITTORIO). *Della sistemazione di Porta Castello.* — Vicenza, settembre 1912.

Il Saccardo richiama l'attenzione dei concittadini sopra una questione di vitale importanza per la piccola e deliziosa cittadina veneta. È questione della quale alcuni anni fa ebbe a occuparsi, per incarico ufficiale, anche l'arch. Giacomo Boni.

Porta Castello di Vicenza, che nella sua parte superiore interessa per l'assieme pittoresco di fortilizio la storia dell'architettura medioevale, ha poi una grandissima importanza per il basamento ciclopico formato di grandi blocchi i quali per strati sporgenti raggiungono nel sottosuolo una profondità di cinque metri circa e posano sopra un poderoso zatterone di quercia rafforzato da palafitte.

Si ritenne un tempo opera romana. Trattasi invece di un rarissimo esempio delle fortificazioni usate nell'alto medioevo da popoli nei quali l'elemento teutonico e l'elemento romano si mischiavano e si sovrapponevano.

La brevissima memoria del Saccardo, trattando della necessaria sistemazione della Porta, propugna appunto l'idea di rispettare religiosamente tutti gli antichi elementi contro la furia ignorante e il rettorismo demagogico degli iconoclasti d'ogni vestigio della grandezza, della sapienza o della passione antica. (*g. p.*).

Pittura.

43. BACCI (PELEO), *La tavola di Battista di Gerio, pittore pisano, nella pieve di Camaiore (1818).* (*Bullettino pisano d'Arte e di Storia*, anno I. 1913, n. 2).

Su Battista figlio di Gerio picchiapietre esiste un documento del 22 gennaio 1418, in cui il pittore dichiara di aver ricevuto 14 fiorini d'oro per la pittura del tetto, cioè del tavolato sottostante al tetto che riparava l'affresco della Vergine sopra la porta d'ingresso, nell'interno del Camposanto di Pisa. E dell'opera modesta di lui rimane il trittico che il B. pubblica, rappresentante la Vergine fra quattro santi, datato e firmato. A giudicare dalla riproduzione, si avvicina nelle forme all'arte di Lorenzo Monaco ed in ispecie a quella di Bicci di Lorenzo. (*m. s.*).

Digitized by Google

44. BOMBE (WALTER), *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio.* (Auf Grund des Nachlas es Adamo Rossi und Eigener Archivalischer Forschungen). — Berlino 1912.

L'A, valendosi dei documenti d'archivio e delle opere pittoriche esistenti in Perugia, delinea lo sviluppo dell'arte umbra dal 1200 al 1500. Si serve largamente del materiale archivistico « edito e inedito » di Adamo Rossi, delle « Carte Marioti », conservate nella biblioteca comunale di Perugia, di documenti copiati dal Milanesi, e di quelli che egli rinvenne nelle lunghe sue ricerche.

Il Bombe inizia il lavoro con un capitolo sulla storia delle corporazioni degli artisti perugini, dandocene minute notizie: studia lo sviluppo della miniatura e della pittura in vetro, che ebbero nell'Umbria una particolare importanza.

Esaminando la pittura del 1200 accenna ai rapporti con la scuola romana e ammette un orientamento affatto nuovo nei pittori umbri del 1300 e di quelli de' primi decenni del 1400, i quali si fecero seguaci servili dell'arte senese; parla di opere che artisti non umbri hanno lasciato a Perugia facendone breve disamina; considera caposcuola della pi tura umbra avanti l'erugino, i maestri: Benedettto Bonfigli, Bartolomeo Caporali e Fiorenzo di Lorenzo e chiude la prima parte dell'opera con la biografia e lo studio dei vari periodi dell'attività artistica del Perugino e Pinturicchio.

La seconda parte, dedicata alla raccolta sistematica dei documenti, ci rende quest'opera veramente utile per lo studio della pittura umbra. (*c. l.*)

45. CAVAZZOCCA MAZZANTI (VITTORIO). *I pittori Badile.* (Estr. *Madonna Verona*, VI, 21, 22).

Una serie di documenti tratti per lo più da archivi veronesi ha messo in grado il Cavazzocca di compiere l'albero genealogico della famiglia artistica dei Badile o Baili intorno al'a quale già il Biadego (1891) e il Gerola (1911) avevano pubblicato notizie. Le notizie del Cavazzocca valgono anche a correggere alcuni dati anagrafici del Bernasconi e dell'*Allgemein lexicon.*

Tredici membri di questa famiglia furon pittori, di pochi tra loro si conoscono opere che non hanno, in genere un grande valore d'arte.

Di Antonio Badile, nella bottega del quale passò qualche tempo Paolo Veronese, il Cavazzocca pubblica molte notizie relative a pitture che in parte esistono ancora in chiese del territorio veronese o presso famiglie patrizie venete.

Due di esse, che erano fino a poco tempo fa, dimenticate dagli studiosi, sono qui indicate e riprodotte per la prima volta. L'una è il *Ritratto di frate Salvo Avanzi* recentemente scoperto dal F golari presso il co. Annibale Thiene di Vicenza, l'altra è una pala con la *Madonna e Santi* esistente nella chiesa di Mazzurega in Valpolicella Quest'ultima era però ricordata, al principio del secolo XVIII dal Lanceni. (*g. p.*).

46. GEROLA (GIUSEPPE), *Le antiche pale di Santa Maria in Organo.* — Bergamo, Ist. It. d'Arti grafiche, 1913.

Notevole è il contributo storico che l'A. reca con questa ricca pubblicazione, ma certo sarebbe stato ben più utile e conveniente che essa si fosse estesa a narrare le vicende di tutta l'interessantissima chiesa veronese. (*g. f.*).

47. LIPPARINI (GIUSEPPE), *Francesco Francia.* — Bergamo, Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1913.

Questa prima monografia italiana dedicata al Francia, vuole essere più che altro un libro di divulgazione; e come tale sarà accolta volentieri dallo studioso che desidera una copiosa raccolta di riproduzioni, illustrate senza troppa pretesa critica, senza apparato di note e di bibliografia, piacevolmente, come si conviene allo scrittore che ha buona fama nel campo delle lettere. (*g. f.*).

48. MURATORI (SANTI), *Il martirio di San Vitale del Barocci.* (Estratto da *Felix Ravenna*, fasc. 6, 1912).

L'ancona cominciata nel 1580 e finita nel 1583 dal Barocci per la chiesa di San Vitale di Ravenna, sta presentemente, per causa della solita rivoluzione francese, alla Brera di Milano. L'opera del pittore fu pagata con 640 ducati d'oro, e la cornice intagliata — opera di Marino Francese — e dorata che la doveva contenere, costò all'incirca 373 ducati. Dall'altare ove fu primitivamente messo, da spostamento a spostamento, finì poi il quadro in sagrestia dove fu inventariato nel 1798 e di dove fu allora tolto per sempre! A proposito di che l'A. fa anzi l'augurio che questa e l'altre opere che con essa stanno alla Brera, provenienti da Ravenna ritornino al natio loco!

Lo studio è condotto direttamente sulle fonti documentarie, ed è perciò ricco di notizie utili intorno alla storia di questo quadro del Barocci. (*a. s.*).

49. MOREAU-VAUTHIER (CH.)-OJETTI (U.), *La pittura.* Con prefazione di G. A. Sartorio. — Bergamo, Arti Grafiche. L. 12.

Lo scopo a cui è diretto questo utile manuale è d'insegnare al pubblico che cosa sia l'arte della pittura, spiegarne i vari processi tecnici dando dei loro pregi e dei loro difetti indicazioni precise; erudire gli amatori ed i collezionisti sul come difendere i quadri dai malanni, che l'opera del tempo e degli uomini può loro infliggere, e come salvarsi dalle falsificazioni. Naturalmente dalla lettura di esso si può avvantaggiare più un pittore di professione che un critico od uno storico d'arte. La storia dei processi tecnici pittorici dell'antichità, o dei bassi tempi come della Rinascenza o del Seicento, è fatta piuttosto brevemente e sulla base di luoghi comuni; invece i processi tecnici della seconda metà del Settecento e dell'Ottocento (compresi anche quelli dei nostri pittori contemporanei) sono studiati a lungo ed anche con precisione. Notevoli, generalmente, sono i capitoli che fanno la descrizione dei processi pittorici (pitture opache, trasparenti, miste); ed i capitoli sulle alterazioni causate alle pitture dai fondi; sulle screpolature delle vernici, e sulle alterazioni chimiche dei colori.

Non mancano naturalmente qua e là imprecisioni che si sarebbero potute evitare: come, ad esempio, attribuendo ai miniatori italiani l'uso generico della pittura a guazzo, il che se è vero in gran parte per il tempo anteriore al Trecento non lo è posteriormente quando i miniatori italiani fanno di solito uso di tempere a base d'uovo e di miele. Così più

Digitized by Google

volte parlando del monaco Teofilo lo si dice del sec. XII, mentre ora i critici più benevoli non lo fanno più antico del secolo XIII, ecc.

Un capitolo molto buono poi è quello che riguarda la conservazione ed i restauri dei dipinti.

In sostanza è un libro pieno di cognizioni utili, di lettura piacevole e che serve allo scopo che l'autore (o gli autori) si sono prefisso. (*a. s.*).

50. SCHMARSOW (AUGUST), *Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino.* — (Abhandlungen der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, vol. XXIX). — Leipzig, Teubner, 1912.

Questi nuovi studî del chiarissimo professore di Lipsia si possono considerare come un erudito commentario a quel libro fondamentale per la conoscenza di Melozzo, che già l'A. pubblicava nel 1886.

La figura di Giusto di Gand, l'Ioos van Wassenhove della moderna critica, benchè voglia apparire stavolta la principale, vi resta nascosta e sagrificata dietro quella gigante di Melozzo da Forlì. Il venerando professore pare non sappia rassegnarsi a togliergli alcune opere, quali le « Arti liberali », e il ritratto di Federigo da Montefeltro e del figliuolo Guidobaldo, cosicchè vede in Giusto, il competitore del suo Melozzo più che l'artista, il quale, dopo le prime opere mediocremente fiamminghe, molto si arrese alle forme trionfanti del grande seguace di Piero della Francesca (*g. f.*).

51. SONNENTHAL (S. v.), *Beiträge zur Bedeutung der Sienesischen Malerei des Quattrocento*, in *Monatshefte f. Kstwiss.* — Maggio 1912.

L'A., da buon cultore dell'arte senese, dopo aver spezzata la solita lancia in favore di Guido e della priorità sui Fiorentini del Trecento, osserva che i Senesi amavano, al pari dei greci, la continuità nell'arte, il lento e organico progresso, e per sfatare quello ch'egli chiama il pregiudizio dell'immobilità dell'arte senese nel sec. XV studia l'attività artistica di Matteo di Giovanni, per poter concludere che egli per impulso proprio espresse il ritmo della figura in moto, forse allacciandosi ai lontani tentativi di Simone Martini (Madonna Stroganoff) e di Lippo Memmi (Annunciazione degli Uffizi). (*g. f.*).

52. VOLL (KARL), *Max Slevogt 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden mit einem Vorwort von Karl Voll.* — München u. Leipzig bei Georg Müller, 1912.

Nel volume è seguìta l'attività dell'artista fino al suo quarantesimo anno d'età, vale a dire dal 1890 fino al 1908. Essa è illustrata da tavole succedentisi in ordine cronologico e definite in una introduzione, nella quale se ne determina la natura come risultante da due elementi costanti: un'osservazione oggettiva e quasi scientificamente pura delle cose e una gioia immediata piena di fantasia, feconda di poesia, davanti all'oggetto. Lo Slevogt è additato dall'A come seguace di tendenze che verso il 1890 signoreggiavano la nuova arte pittorica tedesca e in particolar modo la scuola di Monaco, dalla quale il pittore è uscito.

Dovevasi reagire contro la corrente artistica segnata dal Piloty, la quale a Monaco dominava: discepolo di Wilhelm Diez, lo Slevogt, pur derivando in qualche modo dal Piloty, mostra, considerato separatamente, di esserne, per l'indole propria, agli antipodi.

Lavorando a Monaco, egli risente in un certo momento della sua operosità influssi dell'arte di Böklin. Più svolto incontrasi poi, in un secondo periodo a Berlino, dove, anche per la impressione ricevuta dal Manet e dal Monet, le sue opere acquistano una nuova luminosità, tonalità vaporose e rivelano immediatezza maggiore nella visione coloristica. (*g. g.*).

53. TUA (PAOLO MARIA). *Per un elenco delle opere pittoriche della scuola veronese prima di Paolo.* (Estr. *Madonna Verona* VI, 21, 22, 23).

Attorno ai nomi di molti pittori della scuola veronese si sono man mano venute raggruppando, per via di confronti stilistici e su ipotesi intuitive non sempre sicure, molte opere disperse per le raccolte d'Europa.

Se i gruppi così formati sono abbastanza omogenei, non sempre essi concordano pienamente con le poche pitture, autentiche o per documenti d'archivio o per firme attendibili. Per gli artisti di second'ordine, i quali mancano generalmente di caratteri tipici ben chiari e ben noti è spesso difficile assai valutare l'attendibilità delle attribuzioni più recenti.

Il Tua ha perciò sentita l'opportunità (tendenza che in questo momento va facendosi generale nel campo degli studi storico-artistici) di iniziare per ciascun pittore una severa revisione delle opere che gli sono attribuite notando per ciascuna il grado di attendibilità che merita l'attribuzione. L'elenco che egli propone, che non può certamente dirsi definitivo, raccoglie intorno a tutti i pittori veronesi dal XIV al XVI secolo i dati fondamentali più sicuri e semplifica così grandemente il lavoro di chi si accinga a studiare una folla di artisti o dimenticati o ignoti o rari o falsati da una congerie inestricabile di false attribuzioni. (*g. p.*).

Arti minori.

54. CHINI (MARIO), *Dell'Oreficeria in Aquila durante il Quattrocento e di maestro Giacomo di Paolo da Sulmona.* (Estratto dalla *Rivista Abruzzese*, 1913).

Ricerche condotte sul materiale documentario dell'Archivio notarile aquilano e dell'antico Archivio del Comune, hanno dato modo all'A. di scriverci notizie precise ed interessanti sulla vita di molti orefici dell'Aquila della seconda metà del Quattrocento. Pochissime, e queste disperse o sconosciute, sono le opere di essi: poichè le argenterie ecclesiastiche ed anche private, staccate e rifuse, fecero le spese del taglione che gli Spagnuoli imposero all'Aquila nel 1529, andando così distrutta la maggior parte dell'opera di questi artisti cittadini. I quali dipesero in gran parte dalle forme delle botteghe sulmonesi, e di Nicola da Guardiagrele, che anzi lasciò traccia di sè ed influì sull'arte della città fino nel sec. XVI. Una croce astile che Nicolò doveva fare per San Biagio, e che non finì a causa della morte sua avvenuta nel 1462, fu poi terminata da Antonio di Renzo di Sassa da solo e

Digitized by Google

non insieme a Giovanni di maestro Zuzio di S. Vittorino, secondo che era stato stabilito per contratto. Questo maestro Giovanni prese a fare una croce processionale per San Martino di Picenza nel 1471 ed aveva per soci un Mastro Antonio di Matteo ed un figlio Onofrio che fu pure orefice. Appartenne alla vita politica del paese, e non è impossibile la sua identificazione con quel maestro Giovanni dell'Aquila che avrebbe lavorato per Niccolò V. Purchè non si tratti di un altro orefice aquilano, ricordato dagli atti notarili, Giovanni di Giacomo di Palluca, artista stimato da' suoi concittadini, che già nel 1458 s'impegnava di fare per Santa Maria del Poggio una croce d'argento e d'oro. Ebbe per socio un Angelo di Curtillo di Sant'Anza.

Altri artisti ricordati nei documenti sono: Ruzio di Giovanni di Sant'Anza, Battista di Matteo di Paganica, Benedetto da Lucoli, Francesco di Bagno ed un Valerio orefice.

Maggior importanza di tutti questi ebbe Giacomo di Paolo da Sulmona, detto anche Giacomo dalla Torre per una casa che possedeva in tale località. Il padre Paolo è forse l'autore di un tabernacolo firmato, appartenente alla casa Massimi di Roma e che fu esposto ad Orvieto nel 1896. Figlio di maestro Giacomo di Paolo è quel Silvestro di Giacomo da Sulmona conosciuto col nome dell'Ariscola.

Un'opera sicura di maestro Giacomo, secondo i documenti rintracciati dall'autore, è la cassa d'argento contenente le reliquie di San Franco nella chiesa d'Assergi, che l'artista tuttavia non finì, per la morte avvenuta tra il 1480 ed il 1481, e che non fu in realtà se non parzialmente terminata molto più tardi. Secondo l'A. quest'opera deve considerarsi come uno dei più notevoli lavori di orificeria che il Rinascimento abbia lasciata in Abruzzo.

(*a. s.*).

55. SCACCIA SCARAFONI (CAMILLO), *Un nuovo artista sulmonese in una croce processionale di Veroli.* (*Ausonia*, anno VI, pag. 155).

Questo artista sconosciuto nella scuola della orificeria sulmonese, è Nicola di Amico di Cicco, il quale nel 1454 avrebbe fatta una croce processionale già appartenente alla chiesetta romanica di Santa Maria dei Franconi ed ora nel tesoro della Cattedrale di Veroli. L'iscrizione che in caratteri nitidissimi si legge in un piccolo medaglione del *retro* della croce, non porge alcun dubbio sull'autore di essa:

Anno · D · MCCCCLIIII · magister · Nicolaus · Amici · Cicci · de · Sulmona · fecit hoc opus.

Sembra che la famiglia degli Amici sia stata ereditariamente una famiglia di artisti: un Amico di Antonio di Notar Amico è l'autore della croce di Sant'Eusanio Forconese; mentre il Catasto di Sulmona sulla fine del Trecento ci ricorda un maestro Nicola Amico ed un maestro Amico di Nofrio. L'A. dell'articolo si piace anzi di notare a questo proposito punti di contatto fra la croce di Veroli e quella di Sant'Eusanio, che non sono da confondersi con i soliti caratteri comuni a tali oggetti di orificeria abruzzese. La croce, che si presenta nella forma tradizionale, con le estremità trilobate e contornate di pallette di rame — in gran parte perdute — non è immune da restauri. Le due faccie risultano ciascuna da cinque pezzi d'argento battuto: i santi e gli emblemi delle estremità sono pezzi fusi ed applicati sul rilievo a sbalzo. Per la iconografia si nota che da un lato abbiamo il Cristo, rappresentato con gli occhi chiusi ed i piedi l'uno all'altro sovrapposti; nel *retro*, al posto centrale, la Vergine col Bambino. Qua e là in medaglioni ed in altre parti della croce vi sono traccie di smalti, che erano anche nel titolo e nel nimbo del Cristo, secondo l'uso proprio alla scuola sulmonese. (*a. s.*).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

Roma, Tip. dell'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45.

Digitized by Google

L'ACCADEMIA VENEZIANA
DI PITTURA E SCOLTURA DEL SETTECENTO

Le Gallerie dell'Accademia di Venezia conservano ancora un gruppo di pitture fatte ad ornamento della primitiva sede dell'Accademia settecentesca. Gli artisti veneziani, presieduti da Giambattista Tiepolo, avevano ivi, nel 1756, iniziate le loro riunioni, in bella concordia, sotto la protezione paterna del Senato e del Doge. Giova oggi separare dalle altre quelle pitture e rimetterle, mentalmente almeno, al loro posto di origine e riavere così una piccola galleria di dipinti, tutti donati dagli autori e fatti apposta per stare insieme.

La Veneta Pubblica Accademia di pittura, scultura e architettura, eretta definitivamente nel 1756, era stata posta sotto la protezione della Beata Vergine Annunciata e di San Marco. « Lo studio dell'Accademia in tutti li giorni cominciando da San Luca infino al Mercoledì

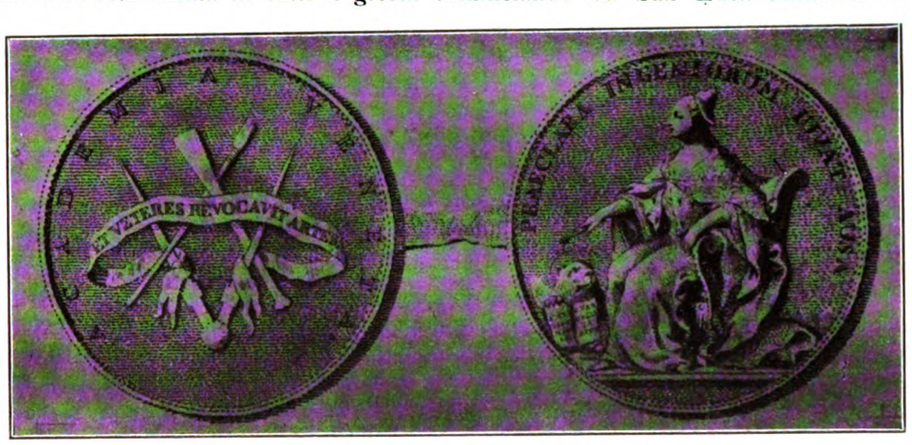


Fig. 1 — Impresa dell'Accademia.

Santo inclusive, sarà, diceva un articolo dello Statuto,[1] di disegnare un uomo ignudo in quella positura che verrà collocato dalli Maestri... ». « La stanza dello studio, prescriveva un altro articolo, sarà ornata con l'Immagine della B. V. Annunziata, e con le Immagini del Protettore San Marco e dell'Evangelista San Luca, Protettor de Pittori, e delli quattro Santi tutelari de' Scultori, di poi con li ritratti de' Serenissimi Dogi e con quei de' Pittori defonti che per la celebrità delle opere loro hanno illustrato la Patria, se questi raccogliere si potranno. In fine, dell'Impresa dell'Accademia col suo motto ricavato dal sigillo, sì che sia uniforme l'impronto » (fig. 1). Le Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia conservano ancora l'*Immagine della Beata*

[1] *Statuto e prescrizioni della pubblica Accademia di pittura, scultura ed architettura instituita nella città di Venezia per decreto dell'Eccellentissimo Senato,* MDCCLXXII. Nella Stamperia Albrizziana. Se ne fece una ristampa con aggiunte nel 1782.

Digitized by Google

Vergine Annunziata protettrice della primitiva Accademia; e se le Immagini di *San Marco* e di *San Luca* sono andate disperse, rimangono però ancora i ritratti dei Dogi che nella seconda metà del settecento avevano continuato a proteggere lo studio.

Dei precedenti storici dell'Accademia veneta, derivata dal Collegio dei pittori, risalendo sino al separarsi di questo dalla vecchia Scuola artigiana, è stato scritto a sufficenza.[1] Una vera e propria Accademia d'arte non si ebbe a Venezia prima del 1756, per quanto molte ragunanze d'artisti e scuole private, o sorte per iniziativa del Collegio, ne assumessero abusivamente il nome;[2] e a più riprese si discutesse e si deliberasse di fondarne una. Nel 1724 lo stesso Senato diede incarico ai Riformatori dello Studio di Padova di trovare il modo di istituire « una ben ordinata Accademia » prendendo lume sì dai pittori che dagli scultori; e i capi dell'una e dell'altra arte, presentarono allora una nobilissima supplica. Ma tutto finì in parole. Solo nel 1749 i pittori ardirono chiedere un luogo centrale che servisse per lo studio, e il 3 marzo del 1750, richiamata l'attenzione dei Riformatori sopra una stanza del Fondaco



Fig. 2 — Frontispizio del libro: Regole per imparare a disegnare i corpi umani, di Jacopo Palma.

della farina a San Marco, l'ottennero con l'appoggio del Magistrato del sale, come « luogo di riduzione dell'Accademia ». Per allestire il nuovo « piccolo ricovero delle belle arti » il Collegio dei pittori diede fondo a tutto il suo avere. Ivi, nel locale a piano terra, aperto sul bacino di San Marco, Giambattista Piazzetta, innamorato del disegnar vivace e pittoresco, fu nei suoi ultimi anni l'amato maestro dei giovani.[3] Sull'esempio delle *Regole per imparare a disegnare i corpi* di Giacomo Palma il giovane (fig. 2),[4] libro che per quasi due secoli era stato si

[1] Vedi: DALL'ACQUA GIUSTI, *L'Accademia e le Gallerie di Venezia*, Relazioni storiche, in *Atti della R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, 1873.

[2] Per le riunioni di artisti e le scuole che a Venezia assunsero il nome di Accademia, vedi: I DE SANDRART, *Accademiae picturae nobilis*, Norimbergae, 1683, pagina 311; VINCENZO CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini*, ecc., Milano, 1827, vol. III, pag. 365; BOTTARI-TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milano, 1827, vol. III, pag. 365.

[3] A. LONGHI, nel *Compendio delle Vite de' Pittori veneziani istorici*, Venezia, 1762, dice che il Piazzetta fu « il primo direttore della pubblica Accademia nel 1750 ».

[4] Incisioni di Giacomo Franco pubblicate nel 1636, vedi in proposito CICOGNA, *Iscrizioni*, vol. V, pagina 432.

Philipp Esengren artista tedesco, che visse a Venezia nei primi decenni del seicento e vi morì, lasciava nel suo testamento del 19 maggio 1631, al pittore Alabardi quattro libri di disegni di mano del Palma e a Matio Pongon libri sei di disegno di sua mano « fatti nell'Accademia », vedi: G. LUDWIG, *Archivialische Beiträge zur G. D. V. M.*, Berlin, 1911, pag. 92.

Digitized by Google

può dire il manuale degli scolari di disegno, il Piazzetta, fattosi maestro, mise assieme quegli *Studi di pittura*, che, raccolti dall'Albrizzi, furono poi incisi dal Pitteri.[1] Sono gustossimi: sian copie dal gesso, o dal nudo, o studi di carattere, riprodotti prima a semplici contorni, poi con perfetta ombreggiatura (figg. 3 e 4).

Mancavano però sempre, a poter degnamente mantenere una scuola, i fondi necessari; e d'altra parte l'Accademia, che, avrebbe dovuto esser composta, a sentire i fautori, solo dal fiore degli artisti riconosciuti valenti e degni di essere scelti ad esempio e a guida della



Fig. 3 — Piazzetta: Studi di pittura incisi dal Pitteri.

gioventù, non poteva andar confusa col Collegio, associazione professionale di quanti esercitavano la pittura.

Tali idee non nascono, è opportuno dirlo, spontanee a Venezia. Quivi i pittori si erano venuti quasi sempre liberamente formando alla bottega di altri pittori, e il Governo non aveva mai largheggiato di protezioni e meno ancora di titoli; ma gli esempi forestieri, e specialmente quelli dell'Accademia di San Luca, dell'Accademia Pontificia di Bologna e della Reale Accademia di belle arti di Francia, si imponevano. Già nel 1718 Sebastiano Ricci era stato fatto socio dell'Accademia di Francia, e aveva dipinto allora la bella allegoria con l'*Accademia che premia il Valore e calpesta l'Ignoranza* (fig. 5),[2] e noti eran per tutto gli onori resi a Parigi,

[1] *Studi di pittura già disegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri pubblicati a spese di Giambattista Albrizzi*, in Venezia, 1760. Noto fra i sottoscrittori alla pubblicazione dell'Albrizzi: Pietro Longhi, Giuseppe Angeli e Giambattista Tiepoletto.

[2] Vedi: *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publié pour la Société de l'Histoire de l'Art Française, ecc., par A. Anatole de Montaiglon. Paris, 1875, vol. IV, pag. 243 e pag. 246.

Avendo il Ricci scritto una lettera in cui chiedeva di essere aggregato all'Accademia, il 20 marzo del 1717 si era dimostrato l'aggradimento di accoglierlo. Il 28 maggio del 1718, essendo arrivato il quadro che egli aveva fatto a Venezia, oggi al Louvre, lo si nominò definitivamente.

Digitized by Google

nel 1720, dall'Accademia a Rosalba Carriera; così lo stesso Sebastiano Ricci aveva molto gradita[1] la nomina a socio, nel 1723, dell'Accademia Clementina di Bologna e altrettanto nel 1727

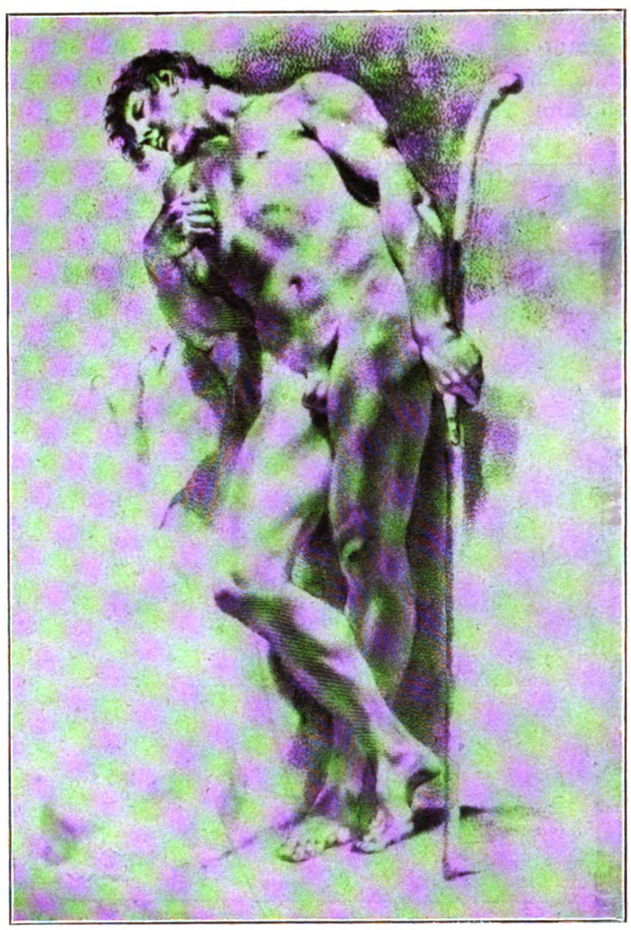


Fig. 4 — Piazzetta: Studi di pittura.

Gian Battista Piazzetta e il Pittoni. Doveva proprio Venezia non avere alcunchè di simile?

[1] Nell'archivio della R. Accademia di Belle Arti di Bologna si conservano ancora le lettere di risposta alla nomina del Ricci e del Piazzetta che non sarà del tutto inutile riferire.

Scrive il Ricci:

« Sig. Mio Sig. e Padr. Coll.mo,

« Se l'Illustre Accademia Clementina de Sig. Pittori Bolognesi mi anno onorato con l'associarmi in sì glorioso Rollo, conosco ben distintamente essere questo un eccesso di sua bontà, non del mio merito. Mi figuro pure che avendo avuto gran parte di nutrimento nella mia gioventù nelle erudite scuole di pittura in Bologna, benchè da me male eseguite e per la stima che sempre io ho avuto de Signori Pittori Bolognesi, abbia dato impulso a medesimi ad onorarmi d'esser registrato nel numero dei tanti oggett degni d'eterna lode e fama. Sia adunque come si voglia, o sua bontà o mia buona sorte, io ne vado così altiero che io faccio più concetto di me stesso di quello abbi mai di me avuto nel corso di mia vita. Pertanto Ella che fedelmente ha seguìto li comandi de suoi signori coaccademici, et à me graziato di un così lieto avviso, divotamente la supplico d'aver la bontà ancora di rappresentare alli Ill.mi Sig. Accademici li più vivi ringraziamenti che un cuore umile e devoto possi contribuire a un tanto eccesso di generosa bontà, assicurarli che terrò eternamente vincolata nel mio cuore una obbligazione che durerammi tutto il resto di mia vita. Prego perciò la bontà di V. S. voler esporre questi miei sentimenti ma con tutte le espressioni possibili a tutta l'Illustre Acca-

Digitized by Google

Ai fomenti della vanità non andava disgiunto in parecchi valenti pittori veneziani un sincero desiderio di farsi maestri della gioventù, in ambiente meno ignobile delle solite botteghe



Fig. 5 — Sebastiano Ricci: Soggetto allegorico allusivo all'Accademia di Francia.

e delle piccole scuole private. Il rifiorire della pittura veneziana alla fine del seicento, era derivato da un intensissimo studio. Se ne era allargato il campo anche fuori dell'ambiente vene-

demia, a ciò conoscono veramente con quanto gradimento io abbia ricevuto un così degno onore compartitomi dalla generosa sua bontà. Non saprei come esprimermi in render a lei le dovute grazie dell'avviso che è degnata a passarmi.

« Ma se mi manca il concetto, non perderò la congiuntura che ora solo mi si porge di esprimermi con la penna quale io desidererei di apparire con l'opere che imutabilmente sarò

« Di lei mio St. Sig. Padrone

« De. et Ob. Serv. Suo

« Sebastiano Ricci ».

E il Piazzetta un po' meno prolissamente:

« Molto Ill. Sig. Sig. et Pat. Coll.,

« Accolgo con somma veneratione e stima grande di V. S. Ill.ma con cui s'è impegnata decorare questa

Digitized by Google

ziano, per addottrinarsi alle altre scuole e specialmente alla bolognese; ma più che tutto, e ne sono esempi i cartoni del Piazzetta e i libri del Tiepolo, si era fatto uno sforzo intenso a ridar nerbo e gusto al disegno con la copia dal nudo. Donde in quei valentissimi l'illusione di poter col consiglio e con l'esempio agevolar la via ai giovani; senza considerare che l'arte è essenzialmente il portato di un fervore individuale, non mai il prodotto di una facile imitazione.

Premuti dunque da tanta viva attesa, finalmente il 6 gennaio (more veneto) 1755, i riformatori dello Studio di Padova statuirono le norme per il buon andamento di una vera e propria Accademia, dandone la direzione ad un presidente e a due consiglieri che con rescritto del 5 febbraio scelsero nelle persone dei più rinomati artisti d'allora: Giambattista Tiepolo come presidente, Giambattista Pittoni, pittore e Giam Maria Morlaiter, scultore, come consiglieri. Questi si ridussero il 13 febbraio 1755 m. v. nel locale concesso già per le scuole del Collegio nel Fondaco della farina di San Marco in Congrega particolare insieme con altri pittori da loro invitati. Furono questi Gaspare Diziani, Francesco Zanchi rappresentanti il Collegio, Francesco Fontebasso, Bortolo Nazzari e Giuseppe Nogari e tutti insieme si accordarono nella nomina di trentasei tra pittori e scultori, essi compresi, per formare l'intero corpo accademico, scegliendo tra i pittori tanto figuristi che ritrattisti, paesisti, ornatisti, architetti prospettici e scultori, allora in maggior rinomanza a Venezia. Diamo qui sotto, nell'ordine in cui sono riportati negli atti, i nomi [1] dei trentasei accademici allora prescelti.

La maggioranza era formata da pittori figuristi, [2] o istorici, come li chiama Alessandro Longhi nel suo Compendio delle vite, sia che come il Tiepolo alternassero ai quadri di caval-

---

mia debole abilità, a tanta particolarità di genio io non posso altro se non che corrisponder con un divoto rendimento di grazie e dove mai fossi valevole per suoi riveriti comandi non sdegni V. S. Ill.ma di honorare il più sincero et interessato impegno che ho di servirla; mentre vivamente desidero anche in tanta distanza di rilevare la stima particolar devozione con cui mi professo sopra chi si sij

« D. V. M. Ill. Obb. Ser.
« Gio. Batta Piazzetta.

« Venezia 25 ottobre 1727 ».

[1] *Presidente*: D° Gio. Batta Tiepolo.
Consiglieri: Pittor D° Gio. Batta Pittoni.
» Scultor D° Gio. Maria Morlaiter.
Pittori: D° Francesco Fontebasso.
» » Bortolo Nazzari.
» » Giuseppe Nogari.
» » Fortunato Pasquetti.
» » Francesco Zanchi.
» » Gaspare Diziani.
» » Gio. Domenico Tiepolo.
» » Domenico Maggiotto.
» » Giuseppe Angeli.
» » Pietro Longhi.
» » Michielangelo Morlaiter.
» » Francesco Zugno.
» » Giacomo Guarana.
» » Giacomo Marieschi.
» » Gaetano Zompin.
» » Antonio Marinetti.
» » Fabio Canal.
» » Tomaso Bugoni.
Pittori: D° Francesco Cappella.
» » Gerolamo Colonna Mengozzi.
» » Antonio Joli.
» » Antonio Visentini.
» » Antonio Guardi.
» » Antonio Zucchi.
» » Giuseppe Camerata.
Scultori: » Antonio Gaj.
» » Zuane Marchiori.
» » Iseppo Bernardi.
» » Francesco Bonazza.
» » Gaetano Susali.
» » Carlo Cattajapiera.
» » Bortolo Modolo.

[2] Le distinzioni tra i diversi generi di pittura si mantenevano allora piuttosto rigidamente, e sempre nelle elezioni si diede anche in seguito la prevalenza ai figuristi, come quelli che più erano necessari a fungere da maestri nella scuola del nudo. Il 20 agosto del 1770 si poneva un'ordinanza con la quale si prescriveva che « si dovesse in avvenire al caso di morte di accademici attuali, sostituire sempre soggetti che ne fossero meritevoli, con l'avvedutezza che venghino sostituiti sudditi nativi e domiciliati in questa Serenissima Dominante e professori della facoltà stessa a quelli venissero a mancare di vita, vale a dire Figuristi a Figuristi, Scultori a Scultori, Architetti prospettici ed ornatisti, Ritrattisti e Paesisti a consimili di tale proprietà col riflesso però di preferire (in competenza della sostituzione delle nominate ultime facoltà) li pittori Figuristi, quando ne apparisse il caso, con l'oggetto che ci siano sempre in maggior copia di questi tanto necessari per lo studio accademico del disegno ».

Digitized by Google

letto e alle pale d'altare le grandi composizioni ad affresco, o come il Pittoni si limitassero alle tele. Parecchi di essi come Francesco Fontebasso, Gaspare Diziani, Domenico Tiepolo, il Maggiotto, l'Angeli, Pietro Longhi, Giacomo Guarana, Jacopo Marieschi, il Marinetti detto Ciozotto, Fabio Canal, Antonio Zanchi, sono, qual più qual meno, abbastanza noti, e avremo occasione di parlarne in seguito. Insisterò su qualcuno poco noto o sconosciuto.

Non saprei indicare a Venezia[1] pitture di qualche importanza di Giambattista Crosato, mentre egli gode bella fama in Piemonte per i fastosi soffitti ad affresco nei palazzi e nelle ville reali.[2] Era rinomato specialmente come quadraturista. « È uno di quei pittori, scrive il Lanzi, che ingannano l'occhio col rilievo e che i sodi finti fan parer veri ». L'opera sua più



Fig. 6 — G. B. Crosato. Il Sacrificio di Ifigenia. Stupinigi.

bella si ammira a Stupinigi nell'anticamera dell'appartamento del Re. Quivi il soffitto raffigura il Sacrificio di Ifigenia in un porto di mare con gran concorso di gente (fig. 6).

Ha una maniera tutta sua, che non imita servilmente il Tiepolo, come han fatto quasi tutti gli altri decoratori veneziani. Morì a quanto si crede nel 1756, l'anno stesso della fondazione dell'Accademia.

Meriterebbe veramente maggior nome Giuseppe Camerata (1762)[3] scolaro del Lazzarini, pittore di effetto e di buon gusto almeno nel suo capolavoro a Sant' Eustachio, col santo cacciatore chino ad adorar la croce fra le corna del cervo.

---

[1] Il Moschini ricorda un suo Padre eterno nel soffitto della Cappella del Sacramento a San Moisè.

I chiaroscuri a palazzo Corniani e la tela dell'Oratorio del crocefisso a Santa Marcuola, pure ricordati dal Moschini, non esistono più.

[2] Si ha ricordo di pagamenti fattigli per lavori nel Palazzo reale di Torino nel 1733. Per altre sue opere in Piemonte, vedi BARTOLI, *Notizia di pitture*, I, pag. 11, 12, 31, 56, 65 e 75.

[3] A. LONGHI ne scrisse la vita nel suo *Compendio* citato.

Digitized by Google

Dimenticato si può dire, oggi, Gaetano Zompini (1778), imitatore di Sebastiano Ricci, non senza qualche tratto di originalità. È suo l'affresco della cupola di San Niccolò dei Tolentini a Venezia ed ha una pala d'altare a San Silvestro e dipinti abbastanza gustosi con storie dell'antico testamento in una saletta della Scuola dei Carmini. Or non è molto è stata portata via da Venezia una serie di tele che foderavano tutta una sala a San Luca, di largo intento decorativo e di vivaci colori: soggetti antichi, tratti da Omero e da Virgilio. Vi si leggeva il nome di *Gaetano Zompin* e la data *1736*. Riproduco qui una di quelle scene (fig. 7), perchè il nome del pittore non sia invano ricordato: rozzo disegnatore, ma vivace nella composizione e nel colorire, riesce nell'insieme talvolta piacevole.[1]

Di Tomaso Bugoni si nota una Sacra Famiglia a San Simeone piccolo e una pittura a San Trovaso; di Francesco Cappella scolaro del Piazzetta (1714 1784), una pala d'altare in



Fig. 7 — Gaetano Zompini: Achille affidato al Centauro.

Santa Maria della Pietà e parecchi dipinti nelle chiese di Bergamo, dove si stabilì ai servigi del conte Giacomo Carrara.

Son nomi e ricordi di minuta erudizione, ingombranti e quasi fastidiosi; se fan perdere di vista i maggiori e veramente degni. Più d'uno che scorra quelli dei trentasei accademici, scelti dal Tiepolo e dai suoi amici, sarà per chiedere chi sia quell'Antonio Guardi che vi è notato, e rimarrà in dubbio di dover leggere invece Francesco Guardi. No; il vivacissimo poeta della tremula bellezza di Venezia dovrà aspettar la vecchiaia, prima di essere preso in considerazione dall'Accademia. Antonio è il suo fratello maggiore.[2] Nessuna delle nostre storie o delle guide lo ricorda come pittore; e io non avrei saputo citare alcuna opera sua, se, anni

[1] Una di quelle tele che rappresenta il Sacrificio di Efigenia consiglia ad attribuire allo Zampini anche il quadro con la stessa scena riprodotto da Pompeo Molmenti nel suo *Tiepolo* a pag. 318 e dato dubitosamente a Marco Ricci.

[2] Era nato nel 1698; aveva quindi quattordici anni più del fratello Francesco. Vedi P. Panizza, *Francesco Guardi*, Trento, 1912, pag. 13.

Digitized by Google

sono, alcune vaghe notizie intorno a un quadro di soggetto sacro, del Guardi, che si diceva esistere in una chiesetta presso Latisana, non mi avessero portato a trovare una pittura interessante solo per la firma: *Gio. Antonio Guardi fecit.* È una pala di piccole dimensioni nell'oratorio privato della Villa Gaspari ex-Mocenigo a San Michele del Tagliemento, che rappresenta il Transito di San Giuseppe (fig. 8); tutta di maniera, con qualche ricordo tiepolesco e del Pittoni, oscura e di brutto colore, irrimediabilmente una povera cosa, rimasta, si direbbe, a giustificare l'oblio di Antonio Guardi pittore, sia pure accademico.[1]



Fig. 8 — Antonio Guardi: La morte di San Giuseppe. Villa Gaspari.

I ritrattisti erano rappresentati fra gli accademici dal Nazzari, dal Nogari e dal Pasquetti, come vedremo.

Non v'erano, si può dire, paesisti, se non vogliamo tener per tali lo Joli e il Visentini, che meglio sarebbero definiti come pittori d'architettura o prospettici. Di ornatisti o quadraturisti, come anche si chiamavano, oltre a Francesco Zanchi v'era Gerolamo Mengozzi Colonna e quest'ultimo, valentissimo collaboratore del Tiepolo agli Scalzi e a Palazzo Labia, valeva certo per molti, ed era appassionatissimo dell'arte.[2]

Se togliamo il Tiepolo, il Pittoni e il Longhi, certo i nuovi pittori accademici non brillavano per originalità; Sebastiano Ricci, il Lazzarini, il Piazzetta e più che tutti vivo e trionfante il Tiepolo, erano i modelli seguiti dagli altri umili maestri; ma l'originalità non è mai stata titolo necessario per essere ammessi alle Accademie.

Gli scultori, in gruppo a parte, portavano nella nuova istituzione uomini di molto valore, per quanto tutti un po' avanti negli anni e ormai sul declinare.

Al principio del settecento la scultura si era riaffermata a Venezia con artisti valentissimi e la loro abilità plastica aveva, io penso, validamente influito a ridar nuova consistenza formale anche alla pittura.

Antonio Corradini da Este, famoso per le sue donne coperte da veli trasparenti, aveva preso nel 1723 l'iniziativa di istituire uno speciale Collegio degli scultori per distinguerli dagli

---

[1] Il suo nome figura di frequente nelle relazioni delle sedute accademiche. Morì nella parrocchia dei SS. Apostoli il 23 gennaio 1760.

[2] Mancando una buona scuola per i giovani pittori, come si disse, nel 1730 Gerolamo Mengozzi Colonna propose di sostenerne una a sue spese e deferente all'autorità del Collegio, gli sottopose uno Statuto in cui prescriveva un completo programma di studi, volendo naturalmente, per amore dell'arte sua, che fosse fatta gran parte all'architettura e alla prospettiva, e che si facesse esperienza di un certo suo trattato scientifico. Infatti egli proponeva di esercitare la gioventù nello studio del nudo; dettare la geometria di Nicolò Tartaglia, l'ottica dello stesso autore, la prospettica di Mons. Daniele Barbaro, la gnonomia di Gerolamo Mengozzi, l'opera sua, che non so se sia stata stampata, l'architettura del Palladio e dello Scamozzi e la comparazione dei precetti architettonici con le leggi dell'ottica. Non sappiamo quale successo abbia avuto la nobile iniziativa, ma il fervore del maestro generoso non dovette essere di lunga durata.

Digitized by Google

scalpellini mestieranti, agevolando così di molto l'unione di tutti gli artisti nell'Accademia.[1] La sua Fede, già nella raccolta Manfrin,[2] aveva suscitato vivo entusiasmo; e il Balestra nel 1717 la lodava in una lettera[3] e il Tiepolo giovane ancora la ritraeva per le stampe;[4] Vienna, Praga e Dresda vantavano monumenti pubblici del Corradini, e a Venezia si ricordava di preferenza l'incarico datogli dal Senato nel 1720 di rifar nuovo e splendido di statue e di intagli il Bucintoro.[5]

Dalla scoltura in legno, esercitata con solida franchezza dai Cadorini, che ci diedero il Brustolon, e coltivata con gusto raffinato a Venezia nell'intaglio dei mobili, derivarono artisti veramente geniali e una tecnica mirabile, se non forse troppo finita e troppo desiderosa di esplicare tutte le sue abilità. Cotesta minuzia preziosa si volle raggiungere anche nei marmi. Ne erano esempio i bassorilievi che adornavano la Cappella del Rosario, oggi ridotti in frantumi, ai quali avevano atteso con vivo entusiasmo verso il 1730, e i Bonazza padovani, padre e figliuoli, compreso quel Francesco che troviamo fra gli accademici della prima nomina, e quel Carlo Tagliapietra pure accademico che vi aveva lavorato col padre Luigi, e Giuseppe Bernardi detto il Torretto che sarà il maestro del Canova, e Gio. Maria Morlaiter che abbiamo già nominato insieme col Tiepolo tra i primi.

Tutti avevano gareggiato nel rendere le scene pittoresche quanto fosse possibile, riuscendo spesso graziosissimi. Il Gai veneziano, nominato per primo tra gli accademici, è tuttora ben noto, non fosse che per i cancelli della Loggetta, ed allora era molto apprezzato dagli stranieri.[6] Ne parleremo più avanti. Qui conviene mettere ancora in evidenza un altro nome: quello di Giovanni Marchiori, perchè fa veramente onore a Venezia e all'Accademia. Buon montanaro di Agordo, egli pure predilige l'intaglio in legno ed è insuperabile di maestria, ad esempio negli stalli presso l'altare della Scuola di San Rocco con tutti i fatti del Santo. Certe figure di tutto tondo, interamente staccate dal piano, sembrano ivi proprio gettate in bronzo e un ritratto del Guardian grande, lavorato a quel modo, è di una evidenza sensazionale. Pure, il Marchiori, già sente il bisogno di un'arte meno agitata e contorta e nelle sue statue ricerca la linea composta, solenne: e sa come nel David (fig. 9) e nella Santa Cecilia della chiesa di San Rocco, e nelle bellissime Sibille di fianco all'altare maggiore degli Scalzi raggiungere espressioni di pura bellezza che sollevano l'abilità dell'esecutore a vera arte.

Passati così rapidamente in rassegna i componenti della nuova istituzione veneziana, seguirò nel mio proposito, che non è tanto di scrivere la storia dell'Accademia, studiando i suoi rapporti spesso difficili col Collegio[7] e la dipendenza dalle magistrature pubbliche e quanto essa fece di bene o di male per l'arte; ma piuttosto di raccogliere i ricordi intorno alle pitture

---

[1] MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, Venezia, 1806, pag. 102.

[2] Vi rimase sino al 1856; poi non so dove sia andata a finire.

[3] M. G. BOTTARI, *Raccolta di lettere pittoriche*, Milano, 1822, vol. II, pag. 123.

[4] Il Tiepolo nelle figure muliebri di alcune sue composizioni giovanili, esageratamente lunghe, sottili e slanciate, mostra di essersi per qualche po' avvicinato all'esempio dello scultore atestino.

[5] Morì il Corradini a Napoli nel 1752 ospite dei Sanseverino.

[6] Charle Gustave Tessin, inviato dalla corte di Svezia, scrivendo di Venezia nel 1736 ricorda il grande Gai, come il solo scultore che valesse la pena di essere nominato un demi Michel Ange, continua egli, mais si fort gate par les Anglois qu'il demande et obtient 80 sequins pour le moindre petite statue. Vedi OSVALD SIREN, *Dessin et tableaux de la Renaissance italienne dans les Collection de Suède*, Stockolm, 1902, pag. 101 e seg.

[7] Il Collegio, unione professionale e di mutuo soccorso dei pittori, rimase in vita sino ai tempi napoleonici e svolse la sua attività parallela a quella dell'Accademia, godendo degli stessi locali, e tenendovi depositato il suo archivio. Pietro Edwards che fu l'ultimo segretario del Collegio, ebbe, quando questo venne soppresso, le carte che ad esso si riferivano e che oggi non si trovano più nell'Archivio dell'Accademia.

Il Moschini esaminò i registri del Collegio, per gentilezza, come egli dice, del sig. Edwards, e ne trasse le indicazioni degli anni durante i quali i singoli artisti vi sono nominati. Insufficiente, ma pur utile fonte per determinare l'età in cui visse ciascun d'essi. Vedi MOSCHINI, *Guida*, Venezia 1815, vol. II, pag. 555.

Digitized by Google

che sono conservate ancora nelle Gallerie, e le piccole vicissitudini dell'ambiente, che ci sono rivelate dai registri e dalle carte nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Da principio, come si disse, era stata concessa solo una stanza a piano terra del Fondaco della farina; di poi se ne ebbero due. Erano ben poca cosa per un'Accademia e meno ancora per una scuola, se si voleva attenersi alle prescrizioni dei Riformatori intorno alle *riduzioni accademiche, all'ordine e divisione degli studi, alla decisione degli esperimenti, alla distribuzione dei premi.* Riusciva del pari irrisorio prescrivere *agli attuali e venturi accademici di procurare ornamenti di pitture e sculture e bassi rilievi per le Camere dell' Istituto ad onore e monumento eterno della regale munificenza e benemerita memoria degli artisti.* Le due stanzette, dato il numero degli accademici e il concorso di giovani studenti, erano strettissime; tuttavia vi si studiava e vi si discuteva. Un suggestivo quadretto di maniera veneziana (fig. 10), attribuito, senza troppo fondamento al Guardi, credo ritragga, benchè prima della nostra vi sieno state tante accademie o scuole, una di quelle riunioni di giovani pittori intenti a copiar dal nudo nella saletta disadorna del Fondaco, dove solo un gesso pende dalla parete. Lo studio del copiar dal nudo era, si vede, fatto con amore e non accademicamente, per dir così, dando cioè al modello pose scultorie con tensioni esagerate di muscoli; ma pittoricamente, stendendo il nudo sul letto e mettendone la carne viva a contrasto col bianco lenzuolo e con coperte rosse e gialle.



Fig. 9 – Giovanni Marchiori: David
Venezia, San Rocco.

Si cercò ben presto di rallegrare l'ambiente con qualche pittura; da poi che era stato fatto precetto negli statuti a ciascun accademico di presentare un suo lavoro al momento dell'elezione o di farlo avere almeno entro due anni dalla nomina. Anzitutto si volle avere il ritratto del Doge vivente; e infatti troviamo negli estratti delle deliberazioni accademiche ricordato [1] che già il 12 ottobre 1756 d'ordine di Gian Battista Tiepolo si provvedeva a collocarvi il ritratto del Doge Francesco Loredan (1752-1762) dipinto dall'accademico Fortunato Pasquetti. [2] Lo abbiamo ancora nelle Gallerie dell'Accademia, attribuito sinora erroneamente ad Alessandro Longhi (fig. 11). [3]

[1] La deliberazione, che è una delle prime del registro, dice:

« De mandato del Spett. Sig. Gio. Batta Tiepolo, Presidente dell'Accademia di Pittura e Scoltura, si comette a lei sig. Francesco Zanchi Cassier e Accademico, che contar le piaccia all' Intagliator della soazza (cornice) per il ritratto del Serenissimo regnante dipinto dal Sig. Fortunato Pasquetti Accademico Ritrattista lire quarantaquattro de piccoli. Data dall'Accademia suddetta li 12 ottobre 1756 ».

[2] Fortunato Pasquetti, nato, a quel che dice il De Boni, verso il 1700, era pittore appena mediocre nelle figure sacre e nelle rappresentazioni storiche, ma si difendeva nei ritratti, allievo per questa parte di Nicolò Cassana, continuatore della vigorosa scuola del Prete Genovese. Visse poco dopo il 1772, e passò gli ultimi anni, come troviamo notato parecchie volte nelle liste per gli inviti alle sedute accademiche, e nel 1768 e nel 1770, ritirato a Portogruaro. Si sa che nel 1741 era stato Direttore dell'Accademia in seno al Collegio, ciò che doveva essergli non piccolo titolo di benemerenza. Un'incisione dell'Orsolini ci dà il ritratto dipinto da lui di Ermolao Barbaro procuratore nel 1750 e un'altra del Camerata quello di Simone Contarini; mentre è noto che il Ravenal incise un suo celebre ritratto di Carlo VI Imperatore.

[3] P. PAOLETTI, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, 1903, n. 477.

Digitized by Google

È un ritratto di poco pregio artistico, ma ci è caro come il primo dei dipinti che adornarono le povere stanzette del Fondaco della farina.

Dopo lunghe trattative[1] gli accademici ottennero di avere una stanza in più, e per non essere molestati dal Fondaco e dall'Officio del formento e da tante rumorose faccende, preferirono di portarsi al primo piano; ed ivi finalmente la Veneta Accademia di pittura e scultura trovò la sua sede nel bell'edificio di stile lombardesco costruito, a quanto si crede, nel 1493,[2] e poi restaurato nel 1584 e di nuovo nel 1717 secondo le epigrafi[3] che vi si vedono ancora infisse (fig. 12). Male possiamo oggi formarci un'idea della bellezza del luogo; perchè tutto quell'insieme di pubblici edifici lungo il bacino di San Marco, aveva allora un aspetto ben diverso. Dove oggi sono i giardinetti reali si stendeva il molo detto *Terra nuova,* uno dei punti di maggior traffico della città. Stavano quivi i pubblici granai nel grande edificio mer-

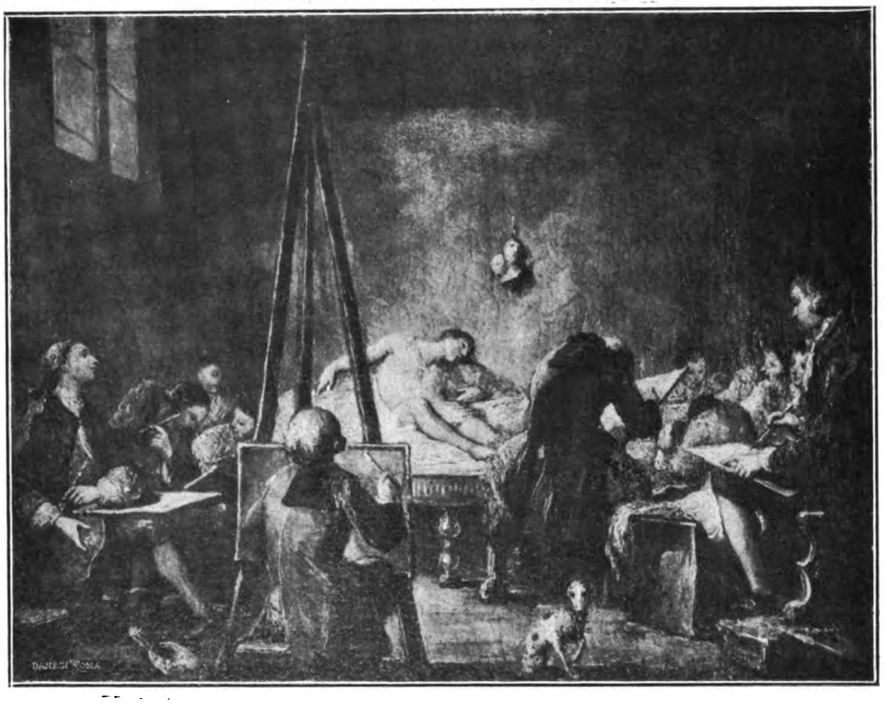


Fig. 10 — Casa Francesco Basilio: Studio del nudo dell'Accademia veneziana. Trieste.

lato col leone di San Marco, scolpito nel 1360. Tutto è stato distrutto e rimutato ai tempi napoleonici. Vi risiedeva anche il Magistrato della Sanità e in un edificio attiguo quello delle Legne.

---

[1] Da principio nell'occasione che il Magistrato del Sale poneva mano a restaurare il pubblico Fondaco e l'Offizio del Formento in San Marco, gli accademici supplicarono che fosse loro concesso di erigere una nuova sala sempre a piano terreno nello spazio libero della corte del Fondaco, tra le due ali della vecchia fabbrica, ciò che poteva anche servire a rafforzare l'insieme dell'edificio. Ottennero il permesso; ma, eseguita la costruzione, i giudici dell'Offizio del Formento intentarono lite, perchè col nuovo muro era stata chiusa una loro porta che dava accesso ad una *altanella*.

Dopo varie trattative, essendosi assunto il Consigliere Gio. Maria Morlaiter di venire ad un componimento; con l'appoggio di persone influenti, si stabilì di cedere all'Offizio del Fontico le stanze a terreno, e si diede in cambio all'Accademia quelle del primo piano, di residenza dello stesso Officio, con tutti i luoghi annessi e contigui, e si venne ad una netta separazione.

[2] G. TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso*, ecc., Venezia, 1885, pag. 38-39.

[3] Sono riportate dal Cicogna nei manoscritti al Correr: Inscrizioni sparse per la città. Accademia antica di pittura oggi Sanità, nn. 316, 317 e 318.

Digitized by Google

Un ponte congiungeva la *Terra nuova* col nostro Fondaco della farina e sotto gli archi, allora aperti, si passava in Calle Valaressa, dove erano le Beccherie di San Marco, e lì presso si apriva ai nobili e alle maschere il Ridotto (fig. 13). All'Accademia si saliva dal porticato per una scala di legno[1] ripida e pericolosa, mentre nei locali a piano terra e nel cortile s'apriva il Fontego che continuava a provvedere al pubblico la farina. I ricorsi presentati ai Riformatori dello studio di Padova contro il capo dei Fontegari perchè faceva molesti cambiamenti nei depositi delle farine e nella vendita, ci rappresentano al vivo le disagiate condizioni in cui si trovava alle volte l'Accademia in un centro di tanto traffico.

A tali molestie altre se ne aggiungevano, per essere i locali dati all'Accademia pur sempre di pubblico dominio. Nella scarsezza di edifici pubblici con tante amministrazioni del Governo,



Fig. 11 — Fortunato Pasquetti:
Doge Francesco Loredan. Venezia, Galleria.

gli accademici non vivevano mai sicuri del tranquillo possesso di casa loro.[2] Ma, dimenticando

[1] In un decreto a stampa del *11 vendemmiatoro anno prima della libertà italiana, 1797,* in cui si dànno norme per la continuazione delle scuole Accademiche sotto il nuovo regime, dettato da Pietro Edwards, così si descrivevano le condizioni di quei locali. « Tanto il Collegio che l'Accademia hanno in tutto tre piccole stanze in opportunissima e tranquilla situazione presso la Piazza Grande nel luogo detto il Fonteghetto. Una di esse serve ristrettamente allo studio del Nudo, ed altre due alle collegiali e accademiche sessioni, ridotte queste due stanze a qualche decenza per opera degli stessi professori che vi fecero offerte di qualche loro lavoro, ed in parte supplirono del proprio agli esborsi occorrenti per la necessaria riduzione. In questi tre locali poi si entra per una indecente e pericolosa scala di tavola che dà pure ingresso sul piano stesso ad una quarta contigua che serviva alle Riduzioni dell'Ex-Magistrato del Fonteghetto ora resa vacua e di nessun uso ».

[2] Ne abbiamo prova in una lettera nelle buste del Magistrato dei Riformatori all'Archivio di Stato scritta l'8 gennaio 1780 dal presidente d'allora Gian Domenico Tiepolo ai Riformatori, domandando protezione perchè in quei giorni erano comparsi improvvisamente all'Accademia gli Eccellentissimi Fiscali e Nodaro de Signori sopra Provveditori alla Giustizia Vecchia, assieme con un proto ed altri inservienti, ed aveano preso le misure tanto della stanza delle riduzioni come di quella dello studio accademico del disegno, come altresì, dice la lettera, dell'antisaletta o camerino ove si accende il fuoco per uso del nudo nelle ore degli studi e avevano detto e lasciato intendere che la prima

Digitized by Google

le piccole molestie dei vicini e dei padroni, attutite dalla tranquillità e dalla bonarietà della vita veneziana, quale stupendo spettacolo da quelle finestre sul Canal Grande, con la Salute e la Dogana da una parte e dall'altra tutto il Bacino di San Marco pieno di navi, e sul molo l'affaccendarsi degli scaricatori e tutta la vita della città. Il giorno di San Luca, 18 ottobre del 1757, riapertosi lo studio, dopo il primo anno di prova, *con infinito piacere*, riferiscono gli atti accademici, si scorse il numero degli *studenti di gran lunga superiore a quello dell'anno passato, contandosene fino a sessantasei tanto veneti che forestieri, con assidua giornaliera applicazione*. Il numero, dicevano, più si sarebbe accresciuto, allorchè si fosse diffusa *la fama della pubblica regia assistenza*, e col mezzo stesso dei progressi degli studenti e con quegli altri modi che si fossero trovati convenevoli e decorosi. Primo di tutti quello *di far risplendere ed illustrare l'Accademia curando la facitura dei quadri che dovevano servire d'ornamento alla stanza delle reduzioni e all'altra contigua da aprirsi al pubblico della Dominante non che degli Esteri che capitar potessero ad ammirare gli effetti della beneficenza dell'Eccellentissimo Senato.*



Fig. 12 — Capitaneria di porto, già Fontego della farina. Venezia.

Alcuni dei pittori accademici, riferisce la stessa scrittura, avevano già compiuti i quadri dei santi titolari prescritti dagli statuti, ed altri si erano posti a dipingere con soggetti arbitrari, ma che facessero bene risaltare il merito degli autori; anzi, già essendone stati consegnati in quei giorni (1° aprile 1757) alcuni, si doveva pensare a *ripartire in disegno la camera maggiore per annicchiarveli con simmetria ed ornatezza.*

Nella seduta dell'Accademia del 16 novembre 1756 presieduta dal Tiepolo si era già deciso che a spese della cassa accademica fossero procacciate le tele coi telai a norma della grandezza dei comparti per ornamento della stanza delle reduzioni e che fossero date ai singoli pittori che avevano preso impegno di dipingerle.[1]

---

stanza e quella dello studio e l'antisaletta dovevano servire per il Magistrato della Giustizia Vecchia, mentre nel camerino avrebbe trovato posto l'Archivio.

[1] Abbiamo anche ricordo delle spese sostenute in quell'occasione: Libro Cassa. Accademia di pittura, ecc. dall'anno 1754, 4 dicembre usque 1784, 18 ottobre. *L. D. M. 1758, 10 marzo.*

« Cassa Contª. D. N. . . . . L. 3502.1

« 1757 f. 14 giugno per spese in un teller e tella imprimida per il quadro della Santissima Nunziada, esseguito dal Consiglier accademico D. Gio Batta Pittoni come per polizza. . . . . L. 23

« Per simile in altre due tele per li quadri si esseguiscono da D. Iseppo Angeli, e... Marinetti detto Chiosoto delli SS. Marco e Luca, Pittori accademici Mand. al n ... . L. 18 ».

Digitized by Google

Per tal modo, quando Gian Battista Tiepolo, presidente dal gennaio 1756, con evidente rincrescimento di tutti, per rispetto alle prescrizioni statutarie, che limitavano a due anni il tempo della presidenza, depose, il 20 agosto 1758, la carica, se ancora non si era potuto dar completamente assetto ai locali, già col ritratto del doge regnante dal Pasquetti, con l'*Annunciata e coi santi protettori*, si era cominciato a ravvivare l'ambiente. Peccato che il grande pittore, che da solo nobilita tutto il settecento veneziano, non abbia contribuito ad opera così bella, donandoci qualche portento del suo pennello. Scorrendo gli atti non troviamo alcun preciso ricordo dell'opera personale del Tiepolo nei maneggi per la costituzione e per l'avviamento primo dell'Accademia; ma è certo che molto si dovette a lui e al suo nome glorioso



Fig. 13 — A. Canal: Veduta del molo di Terra-nuova
con in fondo il Fontego della farina sede dell'Accademia. New-York, Museo metropolitano.

se da parte dei nobili e del Governo l'interessamento per l'Accademia e per l'educazione degli artisti ebbe oltre alle parole e alle promesse contributi più efficaci. Un dipinto del Tiepolo, che ora si trova a Pietroburgo, dove le arti si inchinano davanti ad un trono, a simboleggiare il gran beneficio della regia assistenza, risponde tanto al concetto ampollosamente svolto e ripetuto negli atti e nei ricorsi della prima Accademia, degnati dal Tiepolo della sua firma, da farci credere che egli lo avesse immaginato nel proposito di donarlo.

Al Tiepolo succedette Gian Battista Pittoni, primo dei presidenti eletto dai colleghi. Dopo aver viaggiato in gioventù per le corti d'Europa, egli, che viveva tutto raccolto e in povertà a Venezia, porta nell'ufficio una fervorosa attività. Nella consueta predica agli studenti al principio delle lezioni del 18 ottobre 1758, assume un tono veramente paterno nel raccomandare che nella piccola stanzetta, intorno al modello, tutti avessero a badare quietamente al loro

Digitized by Google

studio; e giunge persino a prescrivere che alcuno non osasse presentarsi all'Accademia in maschera, perchè sarebbe stato immediatamente espulso.

Si sente in cotesto timore delle maschere la vicinanza del Ridotto, e la paura che anche l'Accademia si trasformasse in un allegro convegno. Non doveva essere infatti piccola tentazione per i curiosi e soprattutto per i forestieri, che si dilettavano di pittura, andare a veder la sera, essendo il luogo così centrale, come si studiava all'Accademia; e talvolta le persone erano di tanto riguardo da essere difficile per gli accademici, metterle senz'altro alla porta.[1]

Nell'agosto 1760 il Pittoni[2] aveva ottenuto che si aumentasse il contributo annuo gover-

[1] Così nel 1771 la Presidenza si rivolse al Consiglio dei Dieci per avvisarlo che tratto tratto persone di diverso ceto entravano a vedere gli studi, non che la situazione e l'ornato de' luoghi e intervenivano persone dipendenti da ministeri esteri con nobili forestieri, « come accade appunto » dice la lettera « già poche sere che vi si portò il Segretario del Residente d'Inghilterra, per il che s'incontra pure il ritrovarvisi qualche nobile Patrizio, sia per l'applicazione allo studio per diletto che per ammirare l'unione di esso studio »; e, benchè da ciò non fosse derivato alcun inconveniente, pure la Presidenza credeva utile notificarlo, trattandosi di patrizi e di ministri esteri e loro dipendenti di corte, verso i quali era prudente non agire direttamente.

[2] Una specie di preventivo messo avanti dalla Presidenza nel 1787 ci fa noto come andava speso l'annuo assegno. È perciò interessante pubblicare integralmente il documento anche perchè ci dà notizia degli studi e delle costumanze.

« Disposizioni dell'annuale assegno delli ducati 480 V. C.:

« All'uomo che serve di modello nudo per il corso di mesi sei autunno et inverno di sera, et altri mesi due d'estate, sono mesi otto in tutti a f. 2 al giorno, detratte le domeniche fanno in tutto a ragione di f. 54 al mese . . . . . f. 432

« All'uomo che sostituto si chiama per supplire alla mancanza dell'attuale modello, oltre ponerlo spesse volte in azione per la diversità dei cratteri ad intelligenza dello studio a f. 1 il giorno per mesi otto egualmente sono . . » 216

« Per legna necessarie al riscaldo della stanza del nudo ad oggetto del modello e per la stanza accademica e carbon attesa la maggior o minor rigidezza del verno c. . . . . » 190

« Per oglio onde tener accesa la lampada grande che illumina il modello, oltre all'intorno n. 18 lumi per li studenti e quattro fanali, l'uno grande nell'antisala dello studio due nelle scale, et altro all'imboccatura della calle ogn'anno all'inc. come rilevasi dal conto di Francesco Logna da oglio a S. Moisè. . . . . » 560

« Per candelle cera per illuminare la stanza nobile dell'Accademia sopra il Tavolino ove si trattiene la Presidenza e Maestri di settimana nell'incontro ancora delle Riduzioni solite praticarsi per lo meno ogni 15 giorni come si vede da conto del Dabalà spiciere . . . . . f. 75

« Mancie indispensabili e necessarie alli modelli, uomo del custode et altri . . . . » 46

« Per stampe d'inviti, diplomi accademici, Carta libri per uso dello studio di architettura e Cancelleria . . . . . » 93

« Candelle sevo per uso del Bidello sul Tavolino dell'antisala all'anno c. . . . . » 25

« Spese necessarie diverse ogn'anno all'apertura degli studi per polir le stanze, vetri, terrazi et altro . . . . . » 32

« Onorari et annuali contribuzioni:

« Al Maestro d'architettura s. Francesco Battaglioli duc. 60 . . . . . » 372

« Al Cancellier Giubilato Giuseppe Marco Bardese . . . . . » 372

« All'attuale Ecc. Vincenzo Nodari vita durante del sudetto Bardese cecchini cinque all'anno . . . . . » 110

« Al detto per gratificazione delle feste SS.mo Natale . . . . . » 64

« Al Bidello Gesoni duc. 50. . . . . » 310

« Al detto per mancia ogn'anno . . . » 32

f. 2929

« Alla Presidenza e 4 maestri.

« Quantunque coll'esempio di tutte le Accademie dell'Europa alli Presidente e Socj di esse che impiegati vengono nella direzione dello studio si vedono assegnati stipendj raguardevoli; la nostra fu istituita senza il minimo assegnamento che incoragir in qualche maniera potesse chi deve prestarsi alla direzione dello studio con grave loro incomodo e dispendio specialmente nell'invernale stagione e nell'estate attesa la lontananza di luogo di loro abitazione, dal che rilevandosi che lo studio restava in alcun tempo abbandonato appunto colli riflessi forse delle spese che dovevano incontrare di barca ed altro, fu però reputato indispensabile a scanso di ogni mal vantato pretesto di fissare la tenuissima annuale contribuzione a cadauno degli infrascritti.

« Al Presidente cecchini n° 6 . . . . f. 132

« Alli due Consiglieri cecchini n° 4 per cadauno sono cecchini 8 . . . . . » 176

« Alli 4 Maestri cecchini 5 per cadauno sono

Digitized by Google

nativo per rendere possibile di continuare lo studio del nudo anche nell'estate, altrimenti, dopo la stagione, dirò così ufficiale, da San Luca al Mercoledì santo, i poveri studenti non sapevano più dove ridursi a studiare.

Il bilancio dell'Accademia dovette contenersi sino negli ultimi anni nell'assegno di 480 ducati, coi quali si riusciva appena a provvedere ai molti bisogni; mentre si desiderava sempre di accumulare qualche risparmio per i premi ai migliori alunni. Era perciò necessaria la massima economia.

La buona attività del Pittoni, che molto deve aver giovato a ben regolare l'interna amministrazione, fece sì che dopo la presidenza dal 1758 al 60, i colleghi, avvenuta la morte di Giuseppe Nogari, lo rieleggessero presidente l'11 settembre del 1763, non ancora decorsi interamente i quattro anni di contumacia, che gli statuti volevano per la rielezione. Egli aveva



Fig. 14 — G. B. Pittoni: L'Annunciata. Venezia, Gallerie.

dato anche il buon esempio, donando per il primo il saggio della sua arte, la bella *Annunciazione* che consegnò, come risulta da una nota, nel gennaio 1758. La pittura non ha la vigoria un po' greve delle opere dei suoi primi tempi; tutto l'insieme è più dolce e fuso e le figure immateriali volanti hanno grazia soavissima (fig. 14). Bene dovevano stare a fianco di essa i due *Santi Evangelisti Marco e Luca*, il primo di Giuseppe Angeli, l'altro di Antonio Marinetti, il Chioggiotto, l'uno e l'altro scolari devoti e rigidi continuatori del disegnar vigoroso e del lumeggiar potente del Piazzetta, sdegnosi di tinte dolci e morbide, ma capaci sempre di dare solidità alle forme e vigoria all'espressione. Peccato che siano andati perduti.[1]

---

cecchini 20. . . . . f. 440

« Al Cassiere cecchini 4 . . . . . » 88

« Per la dispensa de Premj al terminare dello studio accademico nella seconda festa di Pasqua a que' giovani che frequentarono lo studio, cioè al primo cecchini 3 al secondo cecchini 2 ed al terzo cecchini uno in tutto . . . . . » 132

« Spese in quella giornata . . . . . » 20

F. 3918

« Questa è la somma totale che ogn'anno esce a mantenimento degli studj accademici ».

[1] Sino al 1827 questi e tanti altri dipinti della vecchia erano conservati, se non esposti, nei locali della nuova Accademia alla Carità; ma, essendo poco graditi si offrirono appunto in quell'anno al Demanio in cambio di altri. Non si sa che sorte abbiano poi avuta, ma si può credere che siano andati distrutti, mentre pur avrebbero bene rappresentato quel gruppo di bravi artisti.

Digitized by Google

Giuseppe Angeli è pittore tutt'altro che spregievole ed ha nella bellissima *Immacolata dei Frari* un dipinto che si leva ben alto su tanti altri del tempo. Visse ottantanove anni, sino nel 1798, e dovette essere uno dei più fervidi e buoni sostenitori della nostra scuola. Lo troviamo fra i quattro maestri scelti primi nel 1756, che dovevano una settimana ogni mese, assumere alternativamente il còmpito di mettere a posto il nudo e di assistere alle lezioni. E dal 1756 in poi, quasi ogni secondo anno, l'Angeli assunse quella carica gravosa. I maestri avevano solo un piccolo compenso che, almeno nei primi tempi, era di lire cento-



Fig. 15 — Domenico Maggiotto. L'Accademia del disegno.
Venezia, Gallerie.

sessanta di piccoli all'anno tra tutti e quattro, *per esser*, come si diceva, *con assiduità intervenuti alle di loro incombenze degli studi con dispendio di barca et incomodo di tempi in risarcimento del loro speso.* È vero che poco avevano da fare, come molti anni dopo osserva criticando Giovanni Edwards, e a molti, che erano vecchi e poveri, anche quel piccolo compenso poteva esser buono.

Il primo ottobre del 1774 i Riformatori Querini, Grimani e Foscarini, compiacendosi del buon andamento degli studi, mettevano in prima linea i meriti che in ciò aveva Giuseppe Angeli, avendo sostenuto le cariche di presidente e di consigliere e ripreso poi sempre l'umile posto di maestro; e a testimoniare ad esso il loro aggradimento, per il profitto degli scolari

Digitized by Google

e la disciplina e la buona amministrazione della cassa, decretavano che gli venisse donata una medaglia d'oro del valore di trenta zecchini. Di più umile condizione il Marinetti fa parlar poco di sè, benchè prenda spesso parte alle adunanze, e non figura maestro che molto tardi nel 1777, nel 1780 e nel 1784. Sappiamo da stampe tratte dai suoi dipinti che sull'esempio

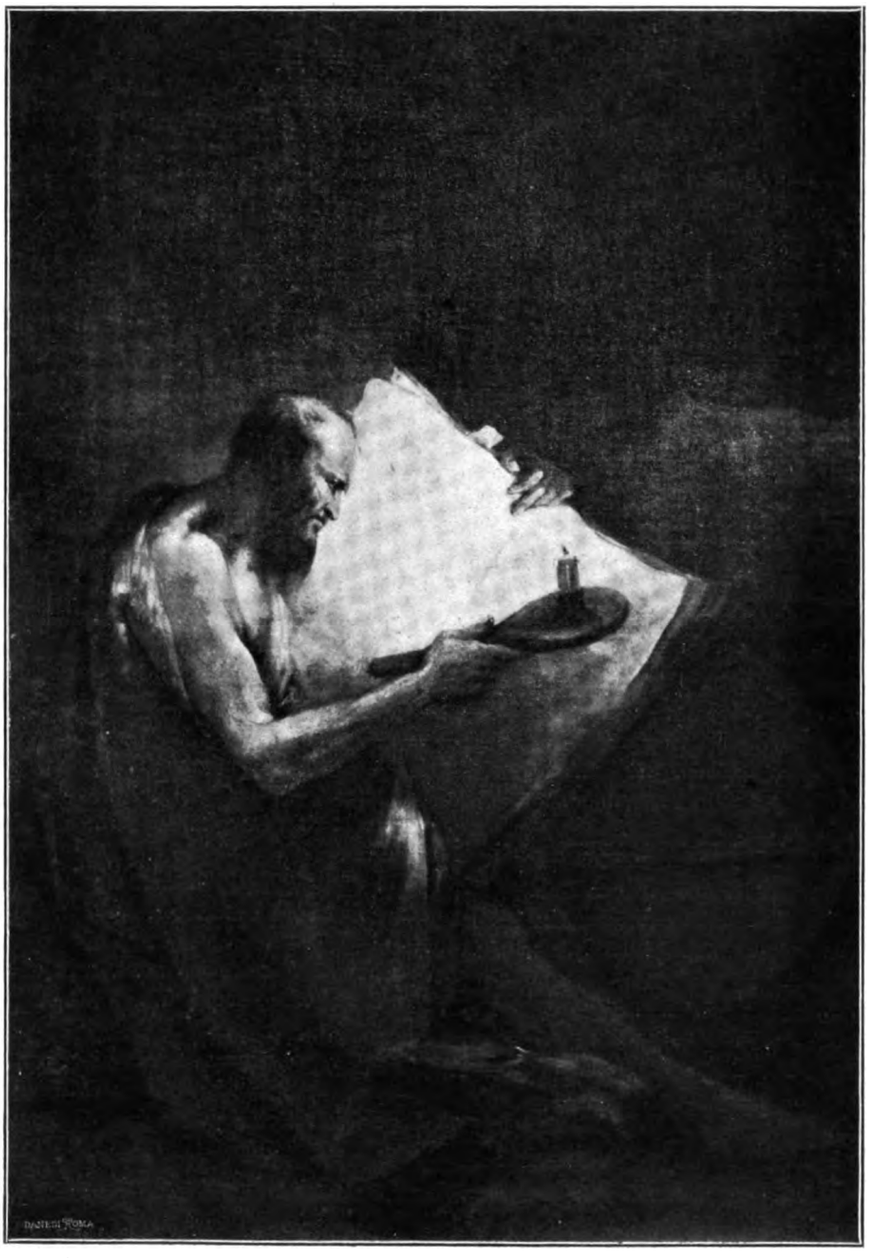


Fig. 16 — Pietro Longhi: Pitagora. Venezia, Gallerie.

del maestro e del Longhi, il Marinetti ritraeva scene di caccia e donne al mercato in quadretti che si potrebbero dire di genere.

Non poco si fecero pregare gli altri accademici prima di decidersi a donare la loro opera. Nel 1762, come risulta da una nota, si mandavano a casa le tele ad alcuni accademici dando loro tempo tre mesi perchè le ritornassero dipinte, lasciando a loro arbitrio la scelta del soggetto purchè però si mettessero d'intesa e fossero esclusi gli argomenti sacri.

Digitized by Google

Si mandano le tele a Gaspare Diziani, a Pietro Longhi, a Jacopo Marieschi, a Domenico Maggiotto e si ricorda che Francesco Zugno già la teneva in casa di misura grande, e che quelle del Longhi e del Marieschi, dovendosi i dipinti far riscontro, erano di egual grandezza. Da un inventario dei dipinti delle due salette accademiche compilato nel 1807, pubblicato qui sotto in nota,[1] sappiamo che Gaspare Diziani aveva dipinto una *Minerva,* Francesco Zugno

[1] « Inventario de quadri esistenti nella R. Accademia delle Belle Arti.

« Nella Sala d'ingresso.

« N° 43 Pezzi delle Loggie Vaticane miniate, con soaza di Platano, con suoi specchi, all'intorno della detta Sala incise dalli Ottaviani e Volpato.

« 1 Ritratto dell'ex Doge Pietro Grimani del pittor Bortolo Nazzari.

« 1 Simile di Francesco Loredan di Fortunato Pasquetti.

« 1 Simile di Marco Foscarini del sudetto.

« 1 Simile di Alvise Mocenigo del sudetto.

« 1 Simile di Paolo Renier di Alessandro Longhi.

« 1 Simile di Lodovico Manin di Vincenzo Guarnieri.

« 4 Ritratti rappresentanti Tiziano Vecellio, Paolo Caliari detto Veronese, Giacomo Tintoretto e Giacomo Bassan di Alessandro Longhi.

« 1 Quadro rappresentante Agar con Ismaele moribondo di Giacomo Mareschi.

« 1 Detto Lot e le figlie di Giuseppe Diziani q. Gasparo.

1 Detto San Girolamo di Gio. Batta Tosolini.

« 1 Detto la captura di Sanson di Giuseppe Gobbis, per concorso.

« 1 Detto simile di Vincenzo Guarana, per concorso.

« 1 Detto la Pittura del Can. Luigi Grespi.

« 2 Statue di Gesso Apollo ed Antinoo.

« 2 Bassirilievi. Puttini.

« 1 Teseo che uccide il Minotauro. Modello del Canova in Gesso sopra la Bussola in detta Sala.

« Nella Sala di Riduzione Accademica.

« N. 1 Quadro rappresentante la SS. Annunziata di Gio. Batta Pittoni.

« 1 Detto L'Evangelista S. Luca di Antonio Marinetti detto il Chiozzotto.

« 1 Detto l'Evangelista S. Marco di Giuseppe Angeli.

« 1 Detto La Maddalena in un bosco di Antonio Diziani, Paesista.

« 1 Detto la Pittura, l'invenzione e il disegno di Pietro Antonio Novelli.

« 1 Detto Prospettiva di architettura di Antonio Canaletto.

« 1 Detto S. Gio. Batta in un bosco di Francesco Zuccarelli Paesista.

« 1 Detto Le tre arti liberali premiate di Michel Angelo Morlaiter.

« 1 Detto la Comunione degli Apostoli di Gio. Domenico Tiepolo q. Gio. Batta.

« 1 Detto La Pittura e Disegno di Francesco Maggiotto.

« 1 Detto Minerva di Gasparo Diziani.

« 1 Detto Samaritana al pozzo di Francesco Zugno.

« 1 Detto Un Bagno ossia Terme di Napoli di Antonio Joli.

« 1 Detto Lo studio di architettura, di Antonio Visentini.

« 1 Detto il Tempo di Tommaso Cassani Bugoni.

« 1 Detto l'Accademia del disegno di Domenico Maggiotto.

« 1 Detto Una fontana di Giuseppe Zaise.

« 1 Detto Architettura prospettica di Pietro Gaspari.

« 1 Detto Simile di Francesco Battaglioli.

« 1 Detto Simile di Giuseppe Moretti.

« 1 Detto sopra la porta. La Pittura di Antonio Zucchi.

« 1 Detto Agnus Dei piccolo di Gio. Batta Tosolini.

« 1 Detto Filosofo di Pietro Longhi.

« 1 Statua di marmo di Carrara del Scultor Antonio Gai rappresenta Diana.

« La Gocciola sopra cui vi è la suddetta statua di Gio. Maria Morlaiter.

« 1 Modello Bassorilievo in cassetta con specchio rappresenta la sepoltura della Madonna del suddetto Morlaiter.

« 4 gocciole di marmo di Rovigno del suddetto Morlaiter.

« 10 Modelli in creta dei Premiati sopra Gocciole di legno.

« 1 Modello sopra bassorilievo in cassetta di creta cotta di Gregorio Morlaiter.

« Nella Stanza.

« in faccia la Porta della Sala di Riduzione Accademica.

« Il Pugilatore sopra perno di legno del celeberrimo scultore Canova.

« 1 Quadro rappresentante l'adorazione dei Re Magi della scuola di Bonifacio. Deperito.

« 1 Detto La Beata Vergine, S. Rocco e S. Gio. Evangelista di Giuseppe Angeli.

« 1 Detto piccolo. La Madonna Addolorata di nessun merito.

« 1 Detto di Francesco II Imperator d'Austria con soaza d'oro di Vincenzo Guarana.

« 1 Detto piccolo rame. S. Pietro martire di M.r Denon.

« 1 Catalogo associati Accademici d'onore in quadro con specchio.

« 1 Catalogo de Professori Collegiati in cornice di noce.

« Nodari ex segretario Accademico.

« Diedo segretario della R. Accademia ».

Digitized by Google

la *Samaritana al pozzo*, Jacopo Marieschi *Agar con Ismaele moribondo*, quadri tutti perduti; ci restano invece ancora l'*Accademia del disegno* di Domenico Maggiotto (fig. 15) e quel che più giova il *Filosofo* di Pietro Longhi.

Il Diziani, bellunese, discepolo di Sebastiano Ricci, pittore di larghezza scenografica, ricco di spirito, ma piuttosto volgare e manierato, era succeduto il 21 settembre 1760 al Pittoni, terzo a tenere la Presidenza, ed era stato rieletto nel 1766, non disdegnando egli pure di far la parte sua come maestro. Morì il Diziani nel 1767. Più giovane di lui Jacopo Marieschi (n. 1711, m. 1794) pittore figurista e di storia, erroneamente confuso con Michele Marieschi,[1] il grande vedutista prospettico e incisore in rame, ottenne la presidenza solo nel 1776; ma



Fig. 17 — Jacopo Guarana: Trionfo dell'Arte
Venezia, Soffitto alla Capitaneria di porto.

era stato maestro già nei primi anni con Francesco Zugno[2] (n. 1709, m. 1787). Domenico Maggiotto, morto vecchio nel 1794, discreto pittore della scuola del Piazzetta, di cui conserva i toni bassi, ma illanguiditi e snervati, era maestro nel 1756 e poi ogni secondo anno successivo. Nel suo dipinto accademico ben conservato, è più accurato del solito e più vivo. Come s'era studiato di trovar soggetto particolarmente conveniente all'Accademia, così lo dipinse quanto meglio poteva.

Ma, lasciando i minori, ci preme di arrivare subito a Pietro Longhi. Non convenivano all'Accademia i suoi soliti graziosissimi quadretti che meglio si gustano in serie; e poi egli

[1] Vedi G. Fogolari, *Michele Marieschi pittore prospettico veneziano*, in *Bollettino d'arte della pubblica istruzione*, 1909, luglio.

[2] È uno dei tanti seguaci del Tiepolo che affrescò molti soffitti, ad esempio quello della Biblioteca degli Armeni a San Lazzaro.

Digitized by Google

voleva dar prova del suo valore nella figura in grande e con qualche parte di nudo; immaginò quindi il *Filosofo*, o il *Pitagora*, come è pur detto [1] dipinto unico di tal genere e forma dell'età sua matura (fig. 16). I Giganti vinti dagli Dei sullo scalone di palazzo Sagredo a Santa Sofia sono del 1734, ed altre opere con grandi figure sono della sua gioventù. Il *Pitagora* si ammira come saggio magistrale di tecnica, con quelle sue ombre leggiere, con quei piani dolcemente degradanti, e rivela nel Longhi il maestro. Si potrebbe dire che egli è anche per l'insegnamento il Parini della pittura veneziana. Era già stato maestro e direttore dell'Accademia del disegno aperta dalla nobilissima famiglia Pisani a San Stefano, per assecondare il genio di un giovane suo rampollo, il N. H. Almarò Pisani, figlio di Almarò II detto Andrea e della N. D. Marina Sagredo. Ma il nobile allievo morì ventenne nel 1765 e l'Accademia



Fig. 18 — Bartolomeo Nazzari: Il doge Pietro Grimani. Venezia, Gallerie.



Fig. 19 — Fortunato Pasquetti: Il doge Marco Foscarini. Venezia, Gallerie.

patrizia non ebbe altro seguito. Della pubblica, Pietro Longhi non tenne invece mai la presidenza, fu solo nel 1778 consigliere insieme col Marieschi; ma dal 1758 fu dei più assidui tra i maestri sino al 1780, vecchio di settantotto anni.

Nel resoconto della seduta accademica del 29 di maggio del 1785, in cui si deliberò di nominare accademico Antonio Bertoldi pittore figurista a completare il numero dei trentasei, si ricorda che era *mancato ai vivi non a molto* [2] *il benemerito valente professore accademico nostro D° Pietro Longhi,* poche parole, ma, significative; non usando gli accademici nei loro atti, o forse vi era perciò un libro a parte, ricordare i decessi degli aggregati e tesserne il necrologio; tanto che non si trova cenno della morte del Tiepolo, nè di altri.

Non meno difficile della raccolta dei dipinti, che procedeva così lenta, era, nella scarsezza dei mezzi, il dare ordine col dovuto decoro ai locali.

[1] Alessandro Longhi ne trasse una stampa che porta il titolo: *Pitagora filosofo, dipinto da Pietro Longhi per l'Accademia di pittura e scultura di Venezia*, dedicato al celebre Giuseppe Nogari, presidente della medesima.

[2] Morì di fatti l'8 maggio del 1785 nella casa a San Pantalon, come fa fede l'atto di morte rinvenuto e pubblicato da Aldo Ravà in appendice alla sua monografia *Pietro Longhi,* Bergamo, 1909.

Digitized by Google

Nel giugno del 1762 si autorizzò il presidente Gasparo Diziani ed il cassiere Francesco Zanchi a spendere sino alla somma di cento ducati per far dipingere il soffitto della camera delle riduzioni. Quell'incarico era stato prima dato a Fabio Canal certamente il migliore frescante tra i seguaci del Tiepolo.

Il Canal, forse già allora malaticcio, non accolse l'invito;[1] e qualche tempo dopo, essendo già stato dipinto tutto il cornicione e avendo lo stesso cassiere Francesco Zanchi, celebre scenografo e buon pittore di quadrature, fatti gli ornati a chiaroscuro e messo l'oro dove andava, si passò l'incarico a Jacopo Guarana (n. 1720, m. 1807) altro prodigo frescante alla tiepolesca.

Nel soffitto della maggior sala dell'Accademia, che ancora rimane al Fonteghetto, egli



Fig. 20 — Alessandro Longhi:
Il doge Alvise Mocenigo. Venezia, Gallerie.



Fig. 21 — Alessandro Longhi:
Il doge Paolo Renier. Venezia, Gallerie.

dipinse due donne in cielo, simboleggianti forse *l'Arte e la Gloria*, tra genietti volanti, mentre due uomini nudi, i *Vizi*, fuggono e precipitano (fig. 17).

Quasi tutti i suoi soffitti ripetono simili motivi tiepoleschi[2] con figure femminili volanti, poste a contrasto di uomini nudi che cadono riversi e contorti, disegnati faticosamente, coloriti di un rosso crudo che appare più violento per il contrasto con le tinte leggiere ed evanescenti delle sue dee. Incerto e scorretto nel disegno, il Guarana, sa talvolta vincere coll'im-

[1] Il 18 ottobre 1763 il cassiere si assunse il carico di insistere presso di lui perchè o si determinasse ad eseguire la pittura secondo l'assunto oppure ponesse in libertà che altri lo supplisse in tale affare.

Sappiamo che il Canal nel 1768 era morto e nel posto rimasto vacante l'Accademia nominava il suo figliuolo Francesco Canal.

[2] Il soffitto deve aver molto sofferto per i restauri. Il libro Cassa già nel 1778 nota ai due di marzo lire « trentadue contate a D° Zuane Trosolin Pittor ornatista per aver restaurato in varie situazioni gli ornati della stanza delle reduzioni, e pitturato due goggiole nell'antisala per riporvi le due statue di gesso ultimamente acquistate » e nel 1779 ai 5 di aprile « lire trenta soldi due contate all'accademico Francesco Zanchi per rimborsi del da lui speso in colori e fattura per rinovar gli ornati nella stanza delle reduzioni guasti e rovinati dalla pioggia penetrata dal soffitto, ecc. ».

Digitized by Google

ponenza della composizione e la buona macchia del colore. Così anni sono un suo grande affresco, tolto dalla sala maggiore del palazzo Grassi, dove lo ricorda il Moschini,[1] trovò per quel suo brio facili lodatori.[2] Lo spirito e il colore vanno nei suoi dipinti ognora più languendo quanto più egli si allontana negli anni dal Tiepolo, dalla fonte viva, donde aveva tratto ogni vigore; di modo che le opere giovanili sono le migliori e vanno poi gradatamente peggiorando; e perchè ebbe vecchiaia lunghissima non è difficile trovarne delle scadenti. L'opera sua più rinomata, l'affresco nella cupola di San Vitale a Ravenna che eseguì nel 1782, scelto dall'Accademia di Bologna, e che oggi mal si tollera fra i portenti dell'architettura, gli procacciò molte lodi[3] ma anche critiche astiose.[4]

Nel 1807 Jacopo Guarana, quasi nonagenario, indirizzava al principe Eugenio Vice Re d'Italia una supplica, in cui ricordati i suoi meriti per la vecchia Accademia e le opere alla Corte di Polonia e a quella di Russia e nel palazzo Pisani, allora già Regio di Strà, chieveva un annuo assegno per passare alla meno peggio gli ultimi giorni.[5]

Francesco Fontebasso aveva dipinto nel 1767 il soffitto della sala contigua a quella delle riunioni, andato perduto, sempre con gli ornamenti e le dorature di Francesco Zanchi. Il Fontebasso (n. nel 1709) che tien del Ricci e del Tiepolo ed ha a Venezia buon numero di tele decorative, nominato maestro già nel primo anno, aveva preso viva parte all'andamento dell'Istituto. Insegnò ancora nel 1758, nel 1763 e nel 1765, fu consigliere nel 1766 e finalmente il 3 luglio del 1768 presidente. Ma ai tre di settembre del 1769 l'Accademia era convocata *per eleggere un presidente che dovesse supplire al rimanente tempo delli due anni prescritti dalla legge, stante la morte seguita dell'ora qu. Spett. D° Francesco Fontebasso fu presidente attuale.* È più credibile che egli morisse a Venezia anzichè in Russia come generalmente si crede.[6] A Pietroburgo era stato chiamato nel 1760[7] per dipingere due imponenti soffitti nel nuovo palazzo d'Inverno e la *Risurrezione di Cristo* nella volta della cappella di Corte. Troviamo infatti ricordo negli atti che *per la lontananza da questa Dominante del Spett. Sig. Francesco Fontebasso essendo consigliere attuale restava mancante di numero la Presidenza* e perciò gli si

---

[1] GIANNANTONIO MOSCHINI, *Della vita e delle opere del pittore Jacopo Guarana, lettera a Bartolomeo Gamba.* (Tom. XXII, *Gior. di Padova,* anno 1808).

[2] Volevano niente meno farlo passare per opera del Tiepolo; mentre, prescindendo anche dalla notizia del Moschini, bastava il confronto coi soffitti del Guarana in Palazzo Ducale e a San Martino e con quelli a Palazzo Rezzonico, e la differenza dagli altri del Tiepolo che ivi pure si ammirano, per mettere ogni ragionevole conoscitore sulla giusta strada.

[3] P. BELGRADO, *Martelliani in lode del Sig. Jacopo Guarana pittore veneziano per le figure da esso egregiamente dipinte nella cupola della basilica di San Vitale di Ravenna l'anno 1782,* Ravenna, 1782.

[4] Nell'Archivio dell'Accademia di Bologna si conservano alcune lettere di contemporanei con giudizi poco benevoli intorno alle pitture del Guarana.

[5] Atti Accademici. Busta Documenti storici dal 1797 in poi.

« Altezza Imperiale e Reale,

« Nell'età presocchè nonagenaria già noto e compatito per le numerose sue opere pubbliche e private nonchè in Venezia pur anche per le Corti di Polonia e di Russia e per il Palazzo ora Regio di Stra, si presenta all'I. A. S. l'ossequioso Giacomo Guarana Veneto, Professore Istorico di pittura, socio di questa R. Accademia. È fino dalla di lui istituzione che prestossi egli sempre nelle principali cariche, che replicatamente funse anche il di lui figlio egualmente socio della R. Accademia, e che colle sue opere al padre fa onore. Sfortunato capo come egli ritrovasi di numerosa famiglia senza mezzi di sostenerla ed appoggiato al favore con cui l'A. I. S. favorisce le scienze e chi le professa, ricorre umilmente alla bontà dell'A. I. S. onde ottenere un annuo assegno pel restante de' suoi giorni ».

(*A tergo*). « A S. A. I. il Principe Eugenio Vice Re d'Italia Principe di Venezia, Arcicancelliere di Stato dell'Impero Francese. Supplica dell'ossequioso Giacomo Guarana socio della R. Accademia di Venezia, Professore Istorico di Pittura, implorando nell'età di anni 87 un annuo assegno sua vita durante (*ut intra*) ».

La supplica è accompagnata da commendatizie datate *Venezia, 10 decembre 1807.*

[6] Vedi ad esempio la notizia biografica che ne dà il BAUDI DI VESME nel suo accuratissimo libro *Le Peintre Graveur Italien,* Milan, 1906, pag. 474.

[7] I. D. FIORILLO, *Kleine Schriften artistischen Inhalts, Gottingen, 1806,* Vol. II. Versuch eine Geschichte des bildenden Kunste in Russland.

Digitized by Google

sostituiva Antonio Visentini. Viaggiavano molto volentieri allora all'estero i nostri pittori veneziani, spingendosi anche molto lontano, ciò che riusciva talvolta dannoso al buon andamento dell'Accademia.

Alcuni artisti, allevati a Venezia e fatti quivi accademici ancora in gioventù, rimanendo poi continuamente lontani, finivano col rendersi quasi estranei all'ambiente nostro. Antonio



Fig. 22 — Alessandro Longhi: La Pittura e il Merito. Venezia, Gallerie.

Zucchi per esempio, nato nel 1726, aveva appreso a disegnare architettura da suo zio Carlo e gli era stato compagno in quegli studi G. B. Piranesi.[1] Aveva avuti maestri il Fontebasso

[1] Così negli atti del 1768 troviamo che si fa lamento della scarsezza dei pittori figuristi da nominare maestri, « a motivo che alcuni signori aggregati accademici figuristi ed anche scultori ritrovansi appresso Estere Corti o in paesi stranieri da dove partir non potevano, se non allorquando terminati avessero i loro lavori, altri erano di continua permanenza fuori della Dominante ma nello Stato, altri di età avanzata ed impotenti di agire ».

Nel 1783 Marco Martinelli, sorgendo a difesa della

Digitized by Google

e l'Amigoni ed avrebbe continuato a svolgere a Venezia la sua arte se due architetti l'Adams inglese ed il Clariseau francese, che viaggiavano l'Italia per copiare i monumenti antichi non lo avessero tolto a compagno, perchè aiutasse colla sua grande facilità di ritrarre a chiaroscuro. Così lo Zucchi uscì da Venezia e rivolse i suoi studi ad altre scuole. Nel 1766 passò da Roma a Londra chiamatovi dall'Adams che gli prometteva fortuna. Infatti vi decorò una vasta galleria per il duca di Northumberland. Vi sposò Angelica Kauffman, e la condusse a Venezia, dove fu festeggiatissima e nominata accademica nel 1776.[1]

Prima però di partire per Londra, nel 1766, aveva mandato da Roma a Venezia un suo dipinto raffigurante la *Pittura* o, come dice un altro indice del 1827, *Lo studente che riceve dalla pittura la tavolozza.*

Dei pittori ritrattisti sinora non abbiamo nominato che il Pasquetti. Il più anziano tra essi, Bartolomeo Nazzari, è forse l'unico pittore degli accademici scelti nel 1756 appartenente alla terraferma. Nato a Bergamo nel 1699 e cresciutovi alla scuola del Ghislandi, lavorava allora probabilmente a Venezia e vi godeva gran nome per i celebri ritratti di re e imperatori e di dogi. Scelto maestro sin dal primo anno, poco potè riuscire utile alla nuova istituzione, perchè, spesso lontano dalla Dominante,[2] già nel 1758 moriva a Milano.

Se non è di sua mano deriva certo da lui il ritratto del Doge Pietro Grimani (1741-1752) primo fautore dell'Accademia (fig. 18).[3] Lo si attribuiva sino ad ora erroneamente a Giuseppe Nogari, altro dei ritrattisti accademici nato a Venezia nel 1690 e mortovi nel 1763, che nelle sue teste di carattere, ripetute le tante e tante volte, non sapendo egli far di meglio,[4] mostra un dipingere minuto, levigato, facilmente riconoscibile.[5]

Nella seduta del 26 agosto 1759 il presidente Gian Battista Pittoni, dopo aver ricordato ai colleghi che nel decorso tempo erano decessi due degli accademici professori Bortolo Nazzari e Gio. Batta. Crosato, proponeva che in loro sostituzione si nominassero accademici Alessandro Longhi e Giorgio Giacoboni, e la proposta sua veniva accolta. Al famoso ritrattista bergamasco si volle far succedere un altro insigne ritrattista, dando giusta soddisfazione a Pietro Longhi di vedere all'Accademia il suo figliuolo, come il Tiepolo, già nella prima

---

scuola veneziana con un vivace libretto intitolato: *Quattro discorsi di Anton chi chiama Bidello dell'Accademia* contro quanto aveva scritto il Reynolds, assai più facile ad imitare che a lodare i grandi pittori veneziani (Venezia, 1783, pag. 117), ricorda i non pochi contemporanei che si erano fatti onore all'estero. « Noto saravvi, egli scrive, che un Pellegrini e un Rizzi impiegarono in vari tempi la loro abilità in Corti. Che i due nostri Battaglioli ed Amigoni furono al servizio di Ferdinando Re Cattolico con soddisfazione grandissima di quel Monarca. Che il nostro Tiepolo poco fa morì al servizio del gran Carlo III Re di Spagna da cui fu colmato di ricchezze e d'onori e dopo essere stato in Franconia a servir quei Principi. Che i due fratelli Gaspari diedero saggio di loro talento in diverse Corti della Germania e furono da quei principi ricompensati ». E in una nota continua: « Dovea soggiungere che del Mengozzi Colonna e del Crosato che furono a servir il Re di Sardegna e del Martinelli che è ora al servigio della gran Caterina Imperatrice di tutte le Russie ».

[1] Vedi Gio. Gherardo de Rossi, *Vita di Angelica Kauffman*, Firenze, 1810.

[2] Nel gennaio del 1757 era a Genova e vi faceva il ritratto del Doge. Bottari, *Lettere sulla pittura*, vol. IV, pag. 122.

[3] « In tal frattempo » cioè dopo i tentativi infruttuosi del 1724, sta scritto nell'informazione sopra la Istituzione dell'Accademia (Atti Accademici. Busta I, 1754-1774, Memoriali e scritture) « il fu serenissimo D. Pietro Grimani di gloriosa e felice memoria, portò efficaci lodevoli incitamenti ad alcuni valenti professori dell'uno e dell'altro genere, ad imprenderne la unione et assistere al di lei incaminamento ».

Il ritratto che porta il n. 472, è dato anche dall'elenco delle pitture che ornavano le sale del Fonteghetto, già riportato in nota, a Bartolomeo Nazzari. Per di più vi è una stampa dell'Orsolini col ritratto dello stesso Doge Pietro Grimani, tratta da pittura del Nazzari, che concorda col quadretto delle Gallerie.

[4] Nella Galleria di Dresda si vedono parecchie delle sue teste. Nella raccolta del Museo civico di Pavia ve n'è una in disegno, assai simile a quelle, data erroneamente al Varster. Vedi: Renato Soriga, *I disegni del Museo civico di Pavia*, Milano, 1912, fig. 3.

[5] Lo svedese Tessin già citato scrive di lui nel 1736: « Nogari, admirable en art, diligent imitant la Nature comme un Flamand; mais si vous voulez des corps pour ses têtes il faut le faire faire par un autre ».

Digitized by Google

nomina, vi aveva fatto porre il suo Gian Domenico. Alessandro Longhi (nato nel 1733, morto nel 1813) non fu da meno del padre nel favorire gli studi e nel donare sue opere. Abbiamo già veduto che Fortunato Pasquetti aveva nel 1756 eseguito il ritratto del Doge Loredan; di poi aveva fatto pur quello del Doge Marco Foscarini (fig. 19) nel breve tempo del suo dogado (1762-1763). Il Longhi[1] ebbe l'incarico di preparare quello di Alvise Mocenigo IV (fig. 20), in modo che, per formato e atteggiamento, concordasse con gli altri della piccola serie.



Fig. 23 – Francesco Maggiotto: La Pittura e il Disegno. Venezia, Gallerie.

Peccato che non sia dipinto con molto impegno, come avrebbe meritato il buon Doge, amico e protettore degli artisti.[2] In seguito Alessandro Longhi, divenuto ormai ritrattista ufficiale

[1] Dice infatti il resoconto della seduta del 28 giugno 1767 « che esibendosi il Sig. Alessandro Longhi Accademico far il ritratto del Serenissimo Regnante, venga allo stesso somministrata la tela e affidandogli il ritratto del Serenissimo Foscari dipinto dal Sig. Fortunato Pasquetti come desidera ». Il ritratto del Loredan n. 477, era sinora attribuito ad Alessandro Longhi e quello del Foscarini n. 473, non meno erroneamente a Giuseppe Nogari.

[2] Nelle memorie autobiografiche di Pietro Antonio Novelli si trova ricordo dell'interesse che il doge Mocenigo prendeva amichevolmente alle opere dei pittori. « Nel 1772 » scrive il Novelli « dipinsi un quadro di figura quanto il naturale per le gallerie dell'augu-

Digitized by Google

dell'Accademia, aggiunse agli altri il ritratto del Doge Paolo Renier (1779-1789) (fig. 21).[1] Completò la serie Vincenzo Guarana; ma di lui ci mancano tanto il ritratto dell'ultimo Doge Lodovico Manin quanto quello di Francesco II imperatore d'Austria, ricordati dall'inventario del 1807.

Come prescriveva lo Statuto, Alessandro Longhi iniziò nel 1770 anche la serie dei ritratti dei pittori illustri; e non è a dire con quanta maggior facilità egli, avendo pubblicati già nel 1762 per le sue vite i ritratti dei pittori contemporanei, avrebbe saputo darci tutta la serie dei veneziani antichi e moderni e con quanto maggior gusto e spirito lo avrebbe fatto dei freddi accademici dell'ottocento, coi loro ritratti sotto gli archetti acuti del gran salone quattrocentesco alle Gallerie. Invece anche le sue quattro tele, ricordate tante volte negli inventari, coi maggiori maestri veneziani, Tiziano, Paolo, Tintoretto e Bassano, andarono perdute. Per fortuna ci rimane ancora il bellissimo quadro donato da Alessandro Longhi all'Accademia come saggio della sua arte. Scelse anch'egli un soggetto del tutto accademico e lo intitolò *la Pittura e il Merito*, come sappiamo della stampa che poi[2] ne trasse. Un poco oscurato dal tempo, rimane pur sempre un dipinto meraviglioso, soprattutto come saggio di tecnica pittorica, tanto pastoso e pur sciolto ne è il colore e fini e delicate le tinte, con bellissimi passaggi e contropposizioni di colori (fig. 22). La fredda e poco chiara allegoria si dimentica per ammirare solo quelle figure così caratteristiche, nuove e spiritose; la donna, col cappello a punta e la simbolica maschera che le pende a lato, graziosa e viva come una bella frequentatrice del Ridotto, e il vecchio poeta incoronato d'alloro, apparizione strana e fantastica. È un quadro accademico che si toglie da tutti gli altri e lo preferisco, per l'invenzione almeno, pur a quello ricordato del Tiepolo, non poco convenzionale; mentre non è da confrontare col già descritto di Domenico Maggiotto (n. 433) e meno ancora con quello di Michelangelo Morlaiter (nato a Venezia nel 1720, morto nel 1806). Rappresenta quest'ultimo *Le tre arti liberali premiate* (n. 425), e finora era falsamente attribuito al Maggiotto, mentre tutti gli inventari lo danno al Morlaiter; ma è così povera cosa da non doversene più a lungo parlare. Francesco Maggiotto figlio di Domenico, nel suo dipinto pure accademico (n. 442) detto *la Pittura e il Disegno* (fig. 23) continua e svolge il soggetto trattato dal padre, senza certo ravvivarlo. Cresciuto all'Accademia ebbe egli, nel 1763, per il primo fra i giovani allievi, il premio del disegno; e rimase affezionato poi sempre alla scuola, e quivi divenne a sua volta maestro e dei più zelanti.

La famiglia Maggiotto conserva ancora un vivace autoritratto di Francesco che si raffigurò in berretta da lavoro[3] fra due suoi scolari; Giuseppe Pedrin e Antonio Florian, l'uno pittore e l'altro scultore. Francesco Hayez giovinetto, nei primi anni dell'ottocento, andrà pure a Venezia, alla sua scuola e ne serberà sempre grato ricordo.[4]

Pietro Antonio Novelli (nato 1729, morto 1804) che col giovane Maggiotto e con Dome-

---

stissima Imperatrice di Moscovia, ove avendo avuto la misura obbligata ed il soggetto in libertà, espressi Creusa in atto di supplicare Enea acciò levi dall'incendio di Troia il padre Anchise, ed è posto a rimpetto ad uno del cavaliere Andrea Battoni di Roma. Terminato ch'io l'ebbi venne a farmi visita il serenissimo doge Luigi Mocenigo; e ricordomi ch'egli mi disse: Me ne consolo, signor Novelli, perchè questo è un quadro che può chiamarsi il patrimonio del pittore ». *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, Padova, 1834, pag. 19-20.

[1] Il libro Cassa nota tra le spese del 1781 al 23 maggio lire 66 contate al Sig. Alessandro Longhi accademico ritrattista per il ritratto del doge regnante, non che lire 2.5 per la tela che gli era stata fornita. « Dovendo » dice infatti un ordine di pagamento di quell'anno, del presidente Giuseppe Angeli « giusto il prescritto delle leggi procurare l'effigie de valenti professori antichi che decorarono la veneta scuola, fra quali contansi li famosi autori Paolo Veronese, Tiziano, Tintoretto e Bassan, fu perciò in relazione al suesposto ordinato che dal Spettabile signor Alessandro Longhi Accademico nostro restino dipinti in tela li sunnominati ritratti e consegnati all'Accademia nostra, per cui dovranno essergli dal cassiere nostro accademico regalati ducati dodici per provvedere li colori per li retratti stessi ».

[2] È dedicata al Console d'Inghilterra, il munifico Giovanni Wdny.

[3] Lo descrive nella sua esauriente memoria ANDREA TESSIER, *Di Francesco Maggiotto pittore veneziano*, in *Archivio Veneto*, Tom. XXIII, P. II, 1882.

[4] Vedi F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Milano, 10 febbraio 1890.

Digitized by Google

nico Fontebasso figlio di Francesco condivide l'onore della nomina agli 8 di maggio del 1768, donò all'Accademia un dipinto con una allegoria ancor più complicata, che porta comunemente il titolo: *La Pittura, l'Invenzione e il Disegno,* segnato *Petrus Antonius Novelli venetus pinxit 1776.*[1] È stato tolto da poco tempo dai locali di deposito e posto con gli altri dipinti a rappresentare quel primo non del tutto infelice accademismo.

Il Novelli, pittore fiacco e pallido, come tutti cotesti minori dell'ultimo settecento, non aveva certo guadagnato in originalità col soggiornare a Bologna e a Roma. Vi era andato ad ispirarsi per il suo capolavoro, l'*Ultima Cena*, del refettorio dei Padri Armeni dell'Isola di San Lazzaro, e aveva dipinto per Casa Borghese e per altre. Disegnava con molta finezza e la



Fig. 24 — Disegno di Pietro Novelli
inciso da Marco Bitteri:
Testata degli Statuti dell'Accademia.

vecchia Accademia aveva avuto da lui quel graziosissimo *Genio delle Belle Arti*, fatto poi caldo e vivo dall'incisione di Marco Pitteri, e posto come antiporta dagli Statuti accademici (fig. 24).[2]

[1] In una lista per gli inviti alla congregazione del 26 luglio 1776 troviamo scritto presso il nome di D° Pietro Antonio Novelli «... portò il di lui quadro da esso nuovamente regolato e riposto a suo nicchio ove prima si ritrovava in questa Accademia». Il Novelli deve averlo fatto prima del 1776 e in quell'anno ritoccato. Forse per vanteria il Novelli nelle sue Memorie autobiografiche vuol far credere di essere stato creato accademico già nel 1754 e di aver allora donato il dipinto con quattro figure come egli scrive, cioè «il Disegno, il Colorito con un Genietto e un Invenzione», *Memorie della vita di Pietro Antonio Novelli scritte da lui medesimo*, Padova, 1834, pag. 18.

[2] «Tra li vari disegni eseguiti dal Sig. Pietro Novelli Pro-Accademico per commissione avuta dal Spett. Sig. Presidente attuale D° Francesco Zuccarelli», leggiamo nel resoconto della seduta 6 dicembre 1772, «prescieltone col parere e consenso dei Signori Consiglieri e Maestri il più opportuno ed adatto da inserirsi per antiporta negli già stampati statuti di questa Accademia viene perciò da ordinarsi da detto Spett. Sig. Presidente che resti lo stesso consegnato al Sig. Marco Pitteri perchè incider debba in rame e tirarne n° 150 stampe. Intanto convenendo riconoscere il sunnominato Prof. Pietro Novelli per l'ingegno suo nell'inventati e valentemente delineati disegni restano col parere e concorso de' Signori Consiglieri e Maestri assegnati allo stesso lire ottanta per sua recognizione, ecc.».

Digitized by Google

In molto onore era tenuta l'arte dell'incisione e gli accademici se ne servivano signorilmente in tutte le loro pubblicazioni.[1] Il Pitteri e il Wagner, ottimi, come si sa, nelle stampe, erano stati per tempo aggregati fra gli accademici di onore, e nel 1787 si era concesso lo stesso titolo a Francesco Bartolozzi, per non poca parte veneziano nella sua educazione.

Così, trasportati a parlare dei dipinti della vecchia Accademia, secondo i vari gruppi in cui si presentano, siamo giunti agli ultimi epigoni del settecento, che videro il secolo nuovo; ma abbiamo lasciato indietro artisti più vecchi e di maggiore importanza; perchè, sebbene i capitoli dello Statuto parlassero chiaro, non pochi trascurarono per anni ed anni di donare il loro saggio e se lo fecero inutilmente richiedere le molte e molte volte.[2]

Nel 1778 il presidente Jacopo Marieschi rivolge di ciò grave lagno ai Riformatori dello studio di Padova[3] e soprattutto fa carico dell'obbligo e dell'inosservanza agli accademici che erano stati nominati il 6 gennaio del 1775, essendosi allora dichiarata a cotesti obbligatoria la condizione di produrre il loro quadro entro il tempo indicato. Segue a detta lettera la nota degli accademici che non avevano esibita l'opera loro ed erano i signori: Gio. Domenico Tiepolo, Pietro Edwards, Agostino Colonna, Costantino Cedini, Gio. Batta Canal, Gio. Batta Mengardi, Giovanni Scagiaro, Giuseppe Diziani, Pietro Visconti. Sono tutti del 1775, tranne Domenico Tiepolo, scelto, come si disse, nella prima nomina del 1756. Egli infatti poteva già vantare allora di aver dipinto e inciso l'opera sua più bella: la bellissima *Via Crucis* di San Polo, poi trasportata ai Frari, e le *Idee pittoresche sulla Fuga di Egitto.*[4]

La rampogna del Marieschi ebbe buon effetto, e Domenico dipinse nello stesso anno per l'Accademia la *Comunione degli Apostoli* (fig. 25).

Una nota del Libro Cassa[5] ci toglie ogni dubbio che la pittura, oggi ancora conservata alle Gallerie, non fosse fatta a bella posta per la saletta delle riduzioni; e perchè il soggetto, contro le raccomandazioni più volte ripetute, è sacro, dobbiamo pensare che, come quello dell'*Annunziazione e dei Santi Patroni Marco e Luca*, avesse uno speciale significato. Chiudendosi il mercoledì santo, non senza solennità, il corso degli studi invernali, iniziato a San Luca, la sacra cerimonia eucaristica era stata dipinta per ricordare quei giorni e il precetto pasquale.

La rappresentazione non è più quella storica dell'ultima cena, ma raffigura il sacramento dell'eucaristia nella consueta forma cattolica, ed è simile molto, nel motivo fondamentale del Cristo comunicante, ad un dipinto di G. Battista Pittoni, che ci è ricordato dalle stampe[6] e al soffittone di Fabio Canal nella chiesa dei SS. Apostoli di Venezia.[7] Dipinto pregevole per il buon intreccio e per il movimento delle figure, per il gusto dei particolari, cotesto del Tiepolo; ma appare fiacco e sordo di colore, se si pensa alla grande luminosità della pittura paterna.

---

[1] Così nel 1774 si pagavano lire settantaquattro a Giacomo Leonardis, un altro dei buoni incisori, per un rame da servire ai biglietti d'invito che si erano stampati in numero di cinquecento probabilmente per la distribuzione dei premi. Peccato che nella raccolta del Correr non si conservi nè questo nè altro saggio dell'eleganza e della signorilità accademica.

[2] Ad esempio troviamo in alcune liste che servivano al bidello dell'Accademia per portare gli inviti alle sedute ripetuto ben due volte un tale lagno e quasi titolo di indegnità per Domenico Fontebasso figlio di Francesco, essendovi presso il suo nome e nel 1770 e nel 1772 scritto « non portò il quadro » e la seconda volta « hanno da dare il quadro » forse perchè aveva avuta la tela e nulla aveva ancora reso.

[3] Atti accademici. Busta I, dal 1754 al 1774. *Memoriali e scritture.*

[4] Dopo la morte del padre (20 marzo 1770) Domenico, divisosi dal fratello, era ritornato a Venezia, e già nella seduta del 1° settembre 1771 era proposto maestro; ma senza riuscire eletto. Il suo nome trova il necessario numero di voti nella seduta del 27 settembre 1772 e nel 1783 venne poi nominato presidente. Lorenzo Tiepolo, l'altro figlio di Gio. Battista, pittore-incisore, rimase in Ispagna e nel nominarlo accademico di onore il 7 settembre 1773, ancora si ricorda che era al servigio di S. M. Cattolica.

[5] Troviamo infatti in detto Libro ai 18 aprile 1778 notato per « Mattio Zais delle tele a S. Lio lire nove, per una tela che servir deve per il quadro da farsi dall'Accademico D° Giovanni Domenico Tiepolo a cui fu consegnata ».

[6] PITTONI LAURA, *Dei Pittoni*, Bergamo, 1907, pag. 46.

[7] Vedi P. MOLMENTI, *G. B. Tiepolo*, Milano, 1909, pag. 321.

Digitized by Google



Fig. 25 — Gian Domenico Tiepolo: Comunione degli apostoli. Venezia, Gallerie.

Digitized by Google

Dopo il ritorno dalla Spagna, Domenico viveva gran parte dell'anno nella sua bella casa, tranquilla nella campagna, a Zianigo, dove aveva dipinta l'allegoria del Trionfo delle Belle Arti.[1] Di là appunto scriveva il 12 ottobre 1788 al cancelliere dell'Accademia Vincenzo Nodari, per ringraziare della scelta che avean fatto di lui quale maestro; ma si scusava di non poter accettare, perchè le circostanze domestiche glielo impedivano.

La rampogna del Marieschi contro quanti non avevano consegnato l'opera di saggio scosse anche i giovani pittori nuovamente aggregati. Si conserva ad esempio all'Archivio di Stato una lettera di Giuseppe Diziani, del 17 gennaio 1777, che dà affidamento al presidente di aver già abbozzato il quadro e di essere per finirlo con tutta sollecitudine. Ma prosegue, in tono polemico, che non si poteva fissare il tempo agli artisti, nè si era per il passato stati tanto rigidi, e lo provava l'*essere tanti soci aggregati fino dal nascere dell'Accademia passati a miglior vita negli ultimi anni, senza una tal produzione e tre pittori e quasi tutti gli scultori ancor viventi aggregati sino dall'incominciar di essa, non aver sino a quest'ora adempiuto ad un tal dovere.* Giuseppe Diziani figlio di Gasparo donò poi all'Accademia, come ricaviamo dagli elenchi, un dipinto rappresentante *Lot e le figlie* andato perduto.

Non sappiamo che facessero, per adempiere il loro dovere, gli altri aggregati del 1775, nè troppo ci curiamo di saperlo, dato che nessuno di essi ha grande importanza come artista.

Pietro Visconti era un buon quadraturista e completò l'affresco del Tiepolo nel gran salone di Strà, altrettanto si dica di Agostino Colonna, figlio di Girolamo, che gareggiò col padre nelle finte architetture degli altari a San Geremia. Il Cedini, lo Scagiaro, Gio. Batta Canal sono pure frescanti, e tutti, spesso con poca vivacità, tiepoleschi; Gio. Batta Mengardi capeggiava all'Accademia i classicheggianti su gli esempi romani del Mengs; Pietro Edwards oltre che di pitture si occupava dei dipinti antichi e dei loro restauri e si preparava a divenir il primo e valentissimo direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Ma nuovamente ci angustia trattenerci fra i minori, mentre ci attrae il gruppo dei prospettici e dei vedutisti, ultimo vanto dell'arte veneziana del Settecento.

Nella prima scelta del 1756 si tenne, come abbiam veduto, qualche conto anche di loro, ma se ne aggregò un numero molto limitato e quasi tutti professori di architettura e di prospettiva, quadraturisti e pittori di scene, trascurando i grandi poeti dei canali veneziani e delle feste nostre, il Canaletto e il Guardi.

(*Continua*) GINO FOGOLARI.

[1] Oggi al Museo civico Correr.

Digitized by Google

LORENZO E CRISTOFORO DA LENDINARA E LA LORO SCUOLA

I.

Fra le arti minori deve forse considerarsi fra le meno trascurate quella dei maestri lignarî in quanto, per opera specialmente di Michele Caffi, trovò non di rado un'illustrazione efficace.

È avvenuto però a riguardo dei Canozî che quanti impresero a studiarli di proposito, partissero (non escluso il Cavalcaselle) dal preconcetto di considerarli in dipendenza dello Squarcione, anzichè di Piero della Francesca, e trascurassero perciò quella scienza della prospettiva ch'è gran parte della loro singolare grandezza, e fu la base sicura dei perfezionamenti terminati tanto felicemente col ritrovamento della *tarsia pittorica*.

Ed è dal non aver visto menomamente rilevato un tale rinnovamento della tecnica — massimo titolo di onore per i Lendinaresi — che mi ha indotto a rivedere e integrare l'opera del Caffi, e a dedicare ai Canozî queste note, le quali ho fede potranno dimostrare come debbano essere considerati nel campo delle arti minori i propagatori più geniali del dolce stil nuovo.

* * *

Alcuni documenti, unici a portar qualche lume sull'origine dei maestri da Lendinara erano contenuti in certe abbreviature notarili possedute dal marchese Campori e riferite in parte dal Caffi.[1] Ma per verità non si potevano dire molto chiari; nè mi fu possibile rintracciarli fra quelli lasciati alla Biblioteca Estense dall'insigne erudito; fu perciò fortuna che m'avvenisse di scoprirne altri non pochi nell'Archivio di Rovigo, a cui è possibile affidarsi con sicurezza.[2]

Essi ci accertano che il maestro Andrea Zanesin (o Zenecin o de Zanecellis)[3] « quondam Jacobi[4] de Scto. Felice » padre dei celebri fratelli Lendinaresi, era nel 1447 « habitator

---

[1] Il documento più importante di quella serie di abbreviazioni notarili è questo: *Mr. Andreas Marangonus filius quondam Jacobi de Zanecellis de Scto. Felice tunc habitator Sancte Sophie terre Lendenarie*, ecc.; rogito di Matteo Dutrani (?), notaro lendinarese, 1° novembre 1448. V. M. Caffi, *Dei Canozî o Genesini*, Lendinara, 1878, pag. 45-49.

[2] Questi documenti sono riportati o accennati in *Appendice*, 3, *a*) e *b*).

[3] Il cognome dei Lendinaresi fu certo quello di Canozi, come risulta dalle firme autentiche di Lorenzo e di Cristoforo; il termine di Zanecin o Zenecin o Zanecellis può invece accennare a un'antica origine da Cenese o Ceneselli (alla ferrarese Zeneciè) da cui deriverebbe naturalmente l'altro di Zenecin (il Cenesino d'oggi), ch'è il nome comune che si dà agli abitanti di quella borgata polesana.

[4] Il Venturi credette poter identificare (« I primordi del rinascimento artistico a Ferrara », in *Rivista storica ital.*, 1884, pag. 622-23) il padre dei Canozî con un Andrea di Nascimbene, che non dovette essere legato nemmeno da parentela con i Lendinaresi.

Digitized by Google

in burgo Sancte Sophie »,[1] sua dimora abituale, come dimostrano i numerosi contratti, con i quali provvide all'aumento delle sue sostanze.

La provenienza da San Felice (sul Panaro?) a cui accennava il Campori,[2] non può perciò riguardare che il padre di m.° Andrea, come ci assicurano tutti gli atti in cui si fa parola di codesto Jacopo.

Lorenzo e Cristoforo nacquero dunque senza dubbio a Lendinara, così come ripetono costantemente nelle scritte delle opere con affettuosa memoria; ma non furono i soli maestri di legname figli di Andrea, chè una « carta emptionis » del 1455 ci avverte come fossero preceduti da due altri meno famosi fratelli, da « m.° Nascimbene marangono » il maggiore fra tutti e da m.° Giovanni.[3]

Ed è singolarmente importante quest'atto in quanto, mancando dati sicuri che accertino l'anno di nascita di Lorenzo e Cristoforo, ci assicurano per lo meno che Lorenzo fu il più anziano fra i due; non di molto però, giacchè intorno al 1458 Borso d'Este, ordinando al suo fattore generale di pagarli, perchè volevano ritornare in patria, li dice entrambi *zoveni.*

Nessun dubbio quindi dovette ragionevolmente trattenere gli eruditi dall'assegnare, in contrasto con gli scrittori e cronisti paesani, alla cittadina polesana il vanto di esser culla di quei principi della tarsia; ed erra il Caffi quando vuole che solo Pietro Brandolese li rivendicasse alla patria comune in un libricciuolo del 1795,[4] chè già il Tiraboschi e lo Zani mostrano di conoscere la loro provenienza non pochi anni innanzi.[5]

* * *

Storici dell'arte autorevolissimi come il Milanesi, il Cavalcaselle e il Caffi hanno diffuso gli errori più gravi intorno all'educazione artistica dei maestri lendinaresi, e ne hanno formato delle ombre vane, di cui male si ricercherebbero nelle opere le caratteristiche sicure. Ed è veramente singolare vedere fin dove abbia condotto la fantasia il Crowe e il Cavalcaselle, i quali sopra delle fallaci ipotesi hanno costruito tutto un congegno artificioso di attribuzioni, che li trassero sempre più lontano dalla verità. Eppure nessuno degli scrittori ricordati manca di citare le parole di fra Luca Paciolo, come quelle dell'autore meglio informato dei nostri artisti, per averli conosciuti personalmente.[6] Ed è appunto fra Luca nel volume dedicato alla « Divina Proportione » a ricordare la figliazione artistica dei lendinaresi dal suo grande compaesano Piero dei Franceschi, e con parole che suonano a un tempo testimonianza sicura e lode grande.

Dice l'insigne frate minoritano, rivolgendosi ad alcuni discepoli e compaesani, desiderosi di conoscere i secreti della nuova, ardua scienza della prospettiva: « Prometto darve piena notizia de prospectiva mediante li documenti del nostro conterraneo e contemporale di tal facoltà ali tempi nostri Monarca Maestro Pietro de' franceschi dela qual già feci dignissimo compendio e per voi ben appreso. *E del suo caro quanto fratello Maestro Lorenzo Canozo da Lendinara: qual medesimamente in dicta facultà fo a li tempi suoi supremo* chel dimostrano per tutto le sue famose opere si intarsia nel degno coro del Sancto a Padua e sua sacrestia, e in Vinezia ala Ca grande comme in la pictura neli medemi luoghi e

---

Cfr. pure BORENIUS in Crowe e Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy,* 1912, II, pag. 72. *Appendice* 1, *a*), *b*).

[1] Santa Sofia è una delle parrocchie lendinaresi.

[2] GIUSEPPE CAMPORI, *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati estensi,* Modena, 1885, pag. 230.

[3] Vedi *Appendice,* 5.

[4] P. BRANDOLESE, *Del genio de' Lendinaresi per la pittura,* Padova, 1775, p. V, VI e VII.

[5] GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese,* VI, p. 2ª, pag. 455-57, e PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica,* 1791, parte I, vol. 5°.

[6] FRA LUCA PACIOLI, *Divina proportione,* nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509, übersetzt und erläutert von « Costantin Winterberg ». Wien, Graeser, 1889, pag. 123-124.

Digitized by Google

altrove asai. E ancora al presente del suo figliuolo Giovanmarco mio caro compare, il quale sum mamente patriza comme lopere sue in Roico el degno coro in nostro convento Venegia e in la Mirandola de architectura la degna fortezza con tutta oportunita bene intesa e de continuo operando nel degno hedificio avite nel cavar canali in Vinegia se manifesta. Si che ciascuno di voi ne sia in tutto satisfacto ».

Testimonianza più esplicita non si sarebbe potuta desiderare per muovere alla ricerca dell'arte canoziana. Ma le menti distratte dall'origine veneta degli artisti, non considerando che il Polesine mirò sempre, naturalmente, a Ferrara a cui diede la gloria di Benvenuto Tisi da Garofalo, si volsero piuttosto alla scuola dello Squarcione e ad essa vollero appartenuti i giovani lendinaresi; e forse più li illuse la lunga permanenza di Lorenzo a Padova, dove trovò onorata sepoltura nel chiostro del Santo. Soltanto Adolfo Venturi mostrò accorgersi del lungo abbaglio, memore delle attestazioni dell'archivio marchionale di Modena, ricordanti con la indiscutibile prova del documento, che i Canozî dedicarono le primizie dell'arte loro ad abbellire lo studiolo di Belfiore dal 1449 al 1453.[1]

Così le notizie della loro prima operosità, venendo a precisare in che luogo e in quali anni i Lendinaresi s'incontrarono con Pier dei Franceschi e gli si fecero famigliari, tanto da poterglisi dire Lorenzo *caro come fratello*, ci riprovano quanto siano nel giusto quegli studiosi che appunto in quel tempo fecero dimorare a Ferrara il severo pittore aretino, per fuggire la Toscana desolata dalla pestilenza.[2]

Nella città fervente di vita principesca, nella corte astuta e gioiosa che coltivava le dotte discipline dell'umanesimo, alle fiorettature gotiche imparate ad amare e a svolgere in triti ricami lignei, dovette sopravvanzare altissimo l'ideale del rinascimento, e penetrare sì addentro nelle fibre da fare della loro arte, sempre pigramente ultima a sgranchir le forme al sole nuovo un prezioso veicolo delle più moderne conquiste. E quando negli specchi degli stalli intagliati, nelle spalliere delle cassepanche, nelle portelle degli armadî, con minuzioso artificio, con novità di accorgimenti, figurarono di frustuli lignei, di tesserette connesse come in perfettissimo musaico, pittoriche prospettive, o santi maestosi, panneggiati con larghi partiti di pieghe, severi e sicuri nella fierezza del segno, essi non s'attardarono nei tritumi del gotico fiorito, ma tentarono le vie nuove sicuramente.

Nè fecero ricorso alla cooperazione altrui per aver disegni, ad eccezione d'una sola volta, come usarono Giuliano Maiano a Firenze e più ampiamente il Capodiferro a Bergamo e gli intarsiatori della Certosa di Pavia, chiedendo ausilio il primo al Baldovinetti, il secondo al Lotto e gli ultimi al Bergognone.[3] Disegnarono da sè le loro figure e le architetture delle prospettive con sapienza ammirabile; nè potremo meravigliarci di ritrovarli poi pittori ad olio, frescanti, scultori, miniatori persino, versatili come le migliori tempre di quella mirabile primavera d'arte. Ma per raggiungere tanta perfezione nella difficile tecnica della tarsia, per ottenere da essa le raffinatezze che la pittura perseguiva difficoltosa di tavola in tavola, noi dobbiamo immaginare i due fratelli in lotta con la materia ingrata, a cui non era concessa che una monotona povertà coloristica, industriarsi a tingere le tesserette lignee con olii bolliti e penetrativi, a ombrarle con leggeri tocchi di ferri arroventati, per non cadere nella solita monotonia del bianco e nero, a cui i toscani non avevano saputo sfuggire.

---

[1] A. VENTURI, *Storia dell'arte ital.*, VII, pag. 434. Ivi si parla di Cristoforo e Bartolomeo da Lendinara, ma certo per errore di stampa, e va letto: Cristoforo e Lorenzo. L'opinione del Venturi fu poi accolta dal Kristeller. Andrea Mantegua, ed. inglese, 1901, pag. 83, in nota.

[2] A. VENTURI, *Storia dell'arte ital.*, vol. VII, pag. 334.

[3] Non mi sembra inutile notare che anche nelle figure del coro, operate d'intarsio da Baccio d'Agnolo, tuttavia giovane, in Santa Maria Novella, accanto ad arabeschi gentilissimi, è da riconoscere il disegno di Filippino Lippi, evidente sovrattutto nella magra figura del Battista, dai capelli arruffati, a ciocche dense e serpentine.

Digitized by Google

La tarsia pittorica entrava quindi nel campo dell'arte, a competere quasi di vivezza cromatica con i nuovi ritrovati coloristici, di difficoltà con il musaico, pur senza cessare d'essere opera scultoria che ben s'accompagna e integra con la ricchezza degl'intagli e il ritmo delle architetture. Entrava dopo che i toscani, con Paolo Uccello a capo, ne avevano fatta un'arte geometrica e prospettica un po' fredda nella sua calcolata sapienza, e diveniva gaiamente veneta come per nostalgia delle vivide tinte musive che l'arte bizantina aveva steso nella Basilica Marciana con dovizia inarrivabile, e si prestava a dischiudere il « periodo ulivetano » con fra Sebastiano da Rovigno detto il Zoppo Schiavone e Giovanni da Verona, e a preparare l'arte tecnicamente perfetta del Capodiferro; tanto perfetta che fra Damiano Zambello, tentando con verniciature, « olio di zolfo e acque di solimati e di arsenichi », con l'uso degli avori e delle madreperle, di superarla, riuscirà più ad abbagliare che a persuadere e darà adito alla presta decadenza.

* * *

Innanzi di varcare i brevi confini paesani, i giovani Lendinaresi dovevano aver fatto in patria non piccolo tirocinio nell'arte lignaria; che loro permise di poter essere considerati a Ferrara, non appena ivi giunti, per maestri provetti, tanto da venir posti non come aiuti, ma come soci accanto a un artista della fama di Arduino da Baiso.[1]

Il primo e naturale maestro dovette però essere il padre, ma i documenti ci avvertono che anche a Lendinara non facevano difetto quegli scultori di legname tedeschi, tanto desiderati dalla moda del tempo, che tuttavia amava i tritumi dello stile fiammeggiante. E forse da quel *magister Iacobus theutonicus marangonus* di cui parlano i documenti[2] e che già nel 1441 prendeva in affitto una casa a Lendinara, appresero le fioriture dell'intagliar gotico Lorenzo e Cristoforo, che penetrati nel cenacolo artistico ferrarese, dovevano aver come aperti gli occhi da Piero della Francesca, recante di Toscana un'arte tutta logica e fierezza.

Ma la fortuna che non ha voluto rimanessero vestigia dei lavori condotti fuori di patria con tanto onore nel 1449 in collaborazione di maestro Arduino, e indipendentemente (forse a ragione del mutato indirizzo) dal 1450 al 1453 nello studio del marchese Leonello,[3] ci permette di ravvisare in un graticolato monacale di Lendinara, conservato nel palazzo comunale, e per tradizione attribuito ai Canozî, la primizia dei giovani maestri (fig. 1).

Apparteneva alla chiesetta di S. Maria Nuova, chiamata Madonna della Braglia, oggi distrutta, dove ultimamente servì da paliotto d'altare. Per le trasformazioni e per l'incuria grande le derivarono danni irreparabili, che tolgono ogni finitezza all'insieme. Il lavoro sconnesso e arido doveva avere il complemento dello stucco, senza del quale non sarebbe stato possibile dare al legname ingrato del pino levigatezza e pulimento. Solo le finestrelle a traforo, disegnate con gusto e varietà, partite da leggeri pilastrini scanalati, limitate dalla cornice a fogliami, da una fascia a intaglio mostrano abilità degli artefici. Alcuni supposero che le colonnine al lato delle transenne fossero aggiunte nel secolo XVII, ma senza prova e senza ragione. Basta osservare quanto bene s'adattino nella loro forma ingenua ed esile al gotico fiorito per ammettere che facessero parte del lavoro originale.

In alcune memorie storiche di Lendinara è citato un documento del 6 febbraio 1448, col quale la nobile famiglia Brillo istituiva la chiesetta di Braglia, per fondarvi accanto un pio istituto di Gerolimini o Fiesolani; Congregazione approvata nel 1406 che andava allora

---

[1] Sovra i maestri da Baiso ha scritto Lisetta Ciaccio nel *Thieme-Becker Lexicon* (I, pag. 5-6) abbastanza diffusamente. Aggiungerò solo che la cronaca di Pietro di Mattiolo ci dà notizia di una « croce nova » fatta per la cattedrale di Bologna da Tomaso assieme ad Arduino e « suoi figliuoli » nel 1417. Arduino, come ci avverte il Fumi, lavorò inoltre anche per Lucca. (Cfr. MANARESI, *Il crocefisso del pontile dell'antica cattedrale di Bologna*, 1911).

[2] Arch. not. di Rovigo. Atti di Pellegrino Gennari, 1441, 18 novembre.

[3] AD. VENTURI, *op. cit.*, pag. 623.

Digitized by Google

diffondendosi nel Veneto.[1] Questa data indicante il sorgere dell'istituzione cade appunto un poco innanzi alla partenza per Ferrara dei giovani artisti, a cui era naturale si ricorresse per avere la crate intagliata da porre per comodità dei monaci della nuova chiesetta. Ed è appunto ai Brillo che ho potuto accertare appartenente lo scudetto con l'arma della pianta sradicata, posta nello sviluppo floreale della fascia.

Tutto questo oltre che dare sostegno all'attribuzione tradizionale, è come il fondamento per l'identificazione di un simile lavoro a Venezia, ove sappiamo, per indiscutibile testimonianza del Pacioli, aver Lorenzo dato prova della sua abilità, lavorando per la Ca Grande; cioè per Santa Maria Gloriosa dei Frari o per il convento vicino, non già nel palazzo Cornaro, come mal suppose il Milanesi.[2]

Per lungo tempo si credette trovar la mano dei Canozî nel coro della chiesa, operato



Fig. 1 — Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Graticolato monacale
Lendinara, Palazzo comunale.

quasi esclusivamente d'intaglio nel più nobile stile alemanno, e quindi per evidenti relazioni di maniera nel coro alquanto più semplice di Santo Stefano.

Ma la critica ci indica oggi indiscutibilmente i nomi dei veri scultori in Marco e Francesco di Zampiero da Vicenza, e sarebbe troppo poca cosa attribuire ai Lendinaresi le insignificanti vedute prospettiche dei postergali, le quali rivelando una mano non troppo esperta non avrebbero valso il conto della lode di fra Luca Pacioli. Il Caffi pensò allora poter attribuire a Lorenzo un grande lavoro a traforo adattato a dossale, esistente nella stessa chiesa nel braccio di sinistra; lavoro che dovette far parte anch'esso di un maggiore graticolato monacale (fig. 2).

L'opinione ragionevolissima trovò opposizione da parte d'un autorevole storico della scultura e dell'architettura veneziana; e vale la pena di sentire perchè. Dice il Paoletti che: « in

[1] Anonimo (PIETRO CAPELLINI) nell'*Astronomo Lendinarese* del 1871. « Storia della Chiesa e parrocchia di S. Biagio ».

[2] Dice il SANSOVINO in *Venetia città nobilissima*, 1663, pag. 187: « Dopo le parrocchiali, segue la memoranda fabbrica di Santa Maria intitolata Gloriosa, ed cognominata dei Frari, principale et maggiore di tutte l'altre per edifitio, et perciò detta comunemente la *Ca Granda*.

G. MILANESI, in *Vite di G. Vasari*, 1871, pag. 404, nota.

Digitized by Google

questo caratteristico lavoro, eseguito parecchi anni prima nel coro (che è del 1468) e parte di un'opera più grande, quasi per tutto, e specialmente nella elegantissima, tipica varietà delle composizioni geometriche degli intrecci, si manifesta l'influenza del gotico fiorente, *cone ben dovevano trattarlo quei maestri stranieri che nel secolo XV non scarseggiavano in Venezia*. Mancherebbe invece *ogni appiglio di carattere col genere delle opere in cui ebbero mano i Canozî*, la cui fama è d'altra parte dovuta alla grande abilità nella tarsia, di cui nel dossale dei Frari non havvi il benchè minimo indizio ». [1]

A tali considerazioni pare a me si debba rispondere: che fatta la debita proporzione dell'importanza del lavoro e della finezza dell'esecuzione, tanto maggiore negl'intagli di Venezia, eseguiti in noce senza ausilio di stucchi e per di più nel 1893 completamente risarciti, sia tanta la relazione di stile fra i trafori del graticolato lendinarese e questi da rendere probabilissima e certo logica l'attribuzione. Avrebbe scritto altrimenti il valente scrittore veneziano se avesse conosciuto la crate di S. Maria Nuova, a cui nuoce d'essere in una cittadina dispersa, lontana dai centri artistici maggiori.

In quanto all'altra ossservazione del non trovarsi nelle suddette opere il benchè minimo indizio di quella tarsia, per cui più specialmente i Canozî ebbero fama, basta osservare che nel primo tempo della loro attività Lorenzo e Cristoforo si dedicarono all'intaglio e solo perfezionati in codesto metodo poterono tentare le opere di commesso, per cui si richiede oltre a una tecnica consumata padronanza assoluta del disegno.

Per questo il dossale dei Frari, segna con la delicata trama dei trafori che lo rendono pari a una trina, il massimo della prima maniera dei nostri maestri, e ci permette di valutarne l'abilità grande che li fece presto ricercati oltre i confini del Veneto, a Modena, a Parma, e persino in quella Toscana ch'era allora madre d'ogni arte.

* * *

Il Vasari ci parla di Lorenzo come d'un concorrente del Mantegna, [2] il che, trattandosi d'un seguace di Piero della Francesca, può significare competizione di scuola, non già di valentia, emulazione non rivalità.

Questo spinse il Cavalcaselle [3] a riconoscerne la mano nei tondi con la figurazione dei Padri della Chiesa, che sono nella cappella Ovetari agli Eremitani, nell'alto dell'abside. Lo persuadeva all'attribuzione il vederli rappresentati in uno studiolo, ricco di suppellettili e di scancie, precisamente come in una tarsia, e il notare che lo stile non corrispondeva alle altre opere della cappella; e ciò è tanto vero che gli studiosi hanno tutti pensato ad artisti diversi, senza mai potersi accordare.

Certo l'opinione dell'insigne critico non va rifiutata così leggermente come credette poter fare lo stesso Kristeller; perchè stilisticamente parlando nelle due figure di San Gregorio e di Sant'Agostino si nota così chiaro il fare ferrarese che il Venturi ha potuto pensare, e pensa tuttavia che questo secondo santo si debba alla mano di Cosimo Tura. [4]

A Lorenzo spetterebbe quindi il San Gregorio (fig. 3). Sorsero però a contrastare l'opinione del Cavalcaselle le conclusioni che il Moschetti credette poter trarre dai documenti scoperti dal Lazzarini. [5] Ma esse sembrano a me, e sembrarono ad altri, non solo gratuite,

[1] PIETRO PAOLETTI, *L'architettura e la scultura a Venezia nel Rinascimento*, I, pag. 85

[2] VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, III, pp. 404-405. Che Lorenzo fosse pittore ci confermano del resto anche il Pacioli e l'Anonimo Morelliano.

[3] CROWE e CAVALCASELLE, *op. cit.*, pagg. 22-23.

[4] La prospettiva nei due tondi rafligurranti Sant'Ambrogio e San Gerolamo oltrechè condotta con l'aiuto di motivi gotici è assai meno riuscita e rigorosa, tanto che il soffitto della cella di S. Ambrogio sembra gravargli sulla mitra e scendere a spiovente dietro alle spalle del Padre della Chiesa, in cui par di scorgere la debolezza del Pizolo. Migliore è la figura di San Gerolamo, per quanto non se ne possa giudicare a causa del deperimento.

[5] VITTORIO LAZZARINI, *Documenti relativi alla pittura padovana del secolo XV*, Venezia, 1909, pagg. 81-87.

Digitized by Google

ma in contrasto con la lettera stessa del documento, perchè si possa convenire che la cappella doveva esser tutta frescata nel 1452. Credo quindi si debba restar piuttosto fedeli con i più recenti illustratori del Mantegna, [1] al termine del 1454-5 proposto dal Kristeller.

Ma potè veramente Lorenzo essere a Padova dopo il 1453? Nulla ci vieta di crederlo, in quanto le poche commissioni affidate ai Canozî innanzi alla loro andata a Modena, che fu nel 1461, non bastano a giustificare una costante dimora a Ferrara. Infatti dopo il 1453, anno in cui con tutta probabilità furono finiti i lavori per lo studiolo di Leonello, non abbiamo che le seguenti saltuarie notizie dei Lendinaresi: nel '54 circa, il pagamento di un «credito vecchio»; [2] nel '55 sappiamo solo della loro assenza da Lendinara; [3] nel '56 si richiedono

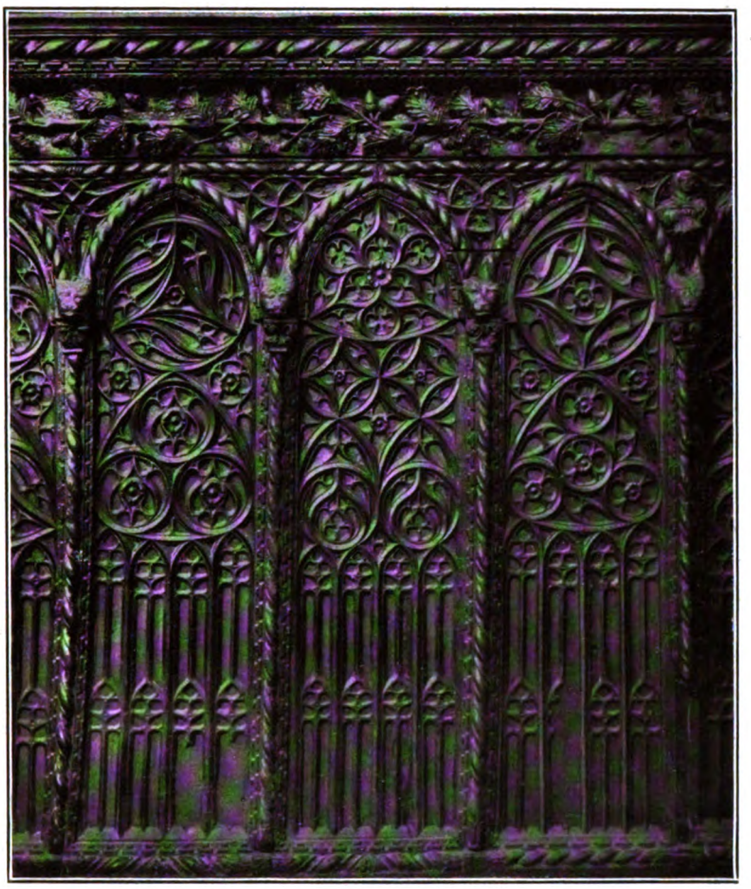


Fig. 2 — Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Dossale
Venezia, Chiesa dei Frari — (Fotografia Alinari).

ai due maestri alcuni disegni per il coro del Duomo, [4] e nel '57 infine si fa parola di un pagamento per «una cassa de arzipresso da forma de oxelli» fatta fare dal marchese di Ferrara per inviarla in dono a Galeazzo figlio del Duca di Milano. [5]

Non possono davvero contrastare queste testimonianze la parentesi di un viaggio di Lorenzo a Padova, forse in compagnia di Cosmè. Quello invece che ci manca è la possi-

[1] FRITZ KNAPP, *Andrea Mantegna*, 1910, pp. 141-142.
[2] V. *Appendice*, 4. d. e.
[3] Documento già citato; *Appendice*, 5.
[4] N. CITTADELLA, *Notizie relative a Ferrara*, 1864, pag. 60.
[5] Anche questo documento ch'io debbo con altri alla cortesia del prof. Adolfo Venturi è riprodotto in *Appendice*, 6.

Digitized by Google

bilità di un paragone che confermi con il confronto stilistico quella che non può essere altrimenti che una supposizione felice, ma solo una supposizione.

II.

Modena, patria di Arduino da Baiso memore dei giovani lavoranti ch'egli aveva avuti collaboratori negl'intagli dello studiolo di Lionello a Belfiore, si volse a loro, fatti artisti provati e celebri, quando volle adornare di begli scanni corali l'abside della sua cattedrale. E noi valendoci dei libri di entrata e spesa della fabbrica, possiamo seguirne passo passo l'esecuzione, iniziata come nota il Vedriani « essendo massaro e promotore della bellissima opera Gherardino della Molza ».[1]

I lavori disegnati e approvati nell'anno precedente ebbero principio nel 1461; e furono condotti avanti con solerzia grandissima da Lorenzo e Cristoforo, così che nel 1465, nonostante le molte assenze dei due artisti, impegnatisi a costruire anche il coro del Santo a Padova, gli stalli erano completati e facevano magnifica mostra nel presbiterio sopraelevato, ai lati dell'altar maggiore in posizione più conveniente di quella d'oggi, ridotti come sono e addossati al fondo della tribuna.

Per la prima volta apparvero allora, coronate dalla minuzia degli intagli gotici, negli specchi, nelle cornici e nelle membrature dei sedili, i vivaci accordi delle tarsie pittoriche, condotte con novità di metodo, con sapienza finissima di colore, e non già nella forma di quelle arabesche delicate use a fiorire nelle opere di legname in Toscana, ma in varietà di prospettive, di vedute, di paesi, di fiori, libri, arredi sacri, quasi applicazione di quanto aveva insegnato Piero dei Franceschi in lode della divina proporzione. Nei quattro postergali maggiori, con energia di disegno ammirabile in tanta difficoltà di tecnica espressero i quattro Padri della Chiesa latina, figurandoli a tre quarti del naturale con nobiltà di atteggiamenti, pensosi, solenni, coi larghi occhi fissi in una visione lontana, o intenti a scrutare le verità delle divine scritture.

Ancor oggi dopo le tante, tristi vicende capitate al coro, e il danno dei risarcimenti essi meritano veramente le grandi lodi del Milanesi e del Cavalcaselle e testimoniano tutta l'ingegnosità dei Canozî per dar sangue novello all'arte della tarsia.[2]

La valentia dei Lendinaresi dovette subito esser valutata dopo i primi lavori per la Fabbrica di San Gemignano: e ne abbiamo riprova nella concessione di cittadinanza fatta l'otto febbraio del 1463 a *Xporus de Zanoscinis de Lendenaria et frater suus* (?)[3] Anche quando Lorenzo ebbe abbandonata la citta, Cristoforo e Bernardino ne continuarono le tradizioni artistiche, assieme a tutta una schiera eletta di aiuti addestrati nel lavoro di legname; fra cui ben presto Pier Antonio dell'Abbate cognato dei Canozî divenne meritamente famoso.

Nei documenti vediamo più volte nominato quale lavorante un altro cognato di Lorenzo e Cristoforo, Niccolò,[4] che trovai immatricolato col fratello Andrea nell'arte de' falegnami di Modena. Semplici garzoni dei Lendinaresi sono invece Andrea da Piacenza, Bartolomeo da Ferrara divenuto anch'esso come mostrerò più innanzi intagliatore espertissimo, Galante, Giovanni e Giuliano Fusaro; e fra essi al cominciare del 1492 si fa parola d'un figliuolo di

---

[1] Lodovico Vedriani, *Historia dell'antichissima città di Modena*, 1667, p. 412.

[2] Riassumo dal Dondi, (*Notizie storiche ed artistiche del Duomo di Modena*, 1896, pag. 137) le vicende del Coro. Nel 1520 per alcuni mutamenti parecchi stalli dovettero esser segati; nel 1526 fu stabilito di voltare il Coro, ristaurato perciò da m° Angelo da Piacenza nel 1540. Nel 1592 è tolto il Coro per ampliamenti, e rimesso nel 1593. Altri due restauri subì, nel 1732, per opera di Nicolò Vendelli di Modena, e nel 1806.

[3] Il Caffi la dà come del 1473; è negli « Atti Comunali », die 8 februarii.

[4] Per gli aiuti cfr. *Appendice*, F. a. cc. 27, 32, 59, 67, 180, 184.

Digitized by Google

Cristoforo, Bernardino, quello stesso che fu più tardi cooperatore solerte del padre e continuatore famoso della tecnica famigliare.

* * *

Erano da poco stati iniziati i lavori per S. Geminiano, quando i Canozî venivano richiesti d'intraprendere la costruzione di quel magnifico coro padovano del Santo *de cuius laudibus et scripta sunt et impressa volumina.*[1] Nè per questo rinunciarono all'opera incominciata in Modena, provvedendo con meravigliosa attività ad entrambi i lavori.[2]

La prima notizia della presenza dei Canozî a Padova, la trovo nei registri della Fab-



Fig. 3 — Lorenzo da Lendinara (?): San Gregorio
Padova, Cappella Ovetari (Eremitani) — (Fotografia Anderson).

brica in Modena, addì 13 di giugno del 1462;[3] ma in quell'anno poco più si dovette fare del contratto e dei disegni per mostra. In essi, come nel resto dell'opera insigne, appare più che mai l'importanza di Lorenzo, detto per antonomasia *maestro del coro*; ed è di lui che più si nota l'assenza da Modena, tanto da divenire nel 1464 e 65 definitivo abbandono. Era naturale del resto ch'egli fosse là dove il grandioso lavoro più richiedeva sapienza

[1] BERNARDINO SCARDEONE; *De Antiquitate Urbis Patavii*, Basilea, MDLX, pag. 373.

[2] I documenti riguardanti questo coro sono riferiti dal GONZATI, *La basilica di S. Antonio*, 1852, in *Appendice*.

[3] Cfr. *Appendice*, 7, a c. 60.

Digitized by Google

inventiva e abilità consumata. E a Padova lo vediamo col migliore dei suoi collaboratori il cognato Pier Antonio dell'Abbate, e con maestro Andrea, suo fratello forse, ovvero quell'aiuto da Piacenza che più non troviamo d'allora citato a Modena accanto ai nostri artisti, e con Bartolomeo da Ferrara.

Purtroppo di questo massimo monumento poco più rimane della fama, dopo il vorace incendio che, nel 1749, diede fine in brev'ora al lavoro prezioso, *specimen* di quanto possa l'abilità paziente a servigio di un artista. Solo due stalli, malamente ridotti a confessionali, relegati nell'ambulacro del retrocoro testimoniano nella loro rovina con gli *specchi* perfettissimi, in rimesso, raffiguranti l'uno la veduta del Santo, l'altro una prospettiva, e con i vari fregi ad intaglio che cosa dovesse essere il coro completo (fig. 4).

Senza esaurire il vocabolario dell'ammirazione laudativa, come fecero i rinnovati Filostrati umanisti, nello spendere attorno al nuovo lavoro le iperboli della loro bolsa oratoria latina, possiamo pensare che fosse veramente degno compimento della vasta tribuna donatelliana la teoria dei cinquanta stalli superiori a baldacchino, con le volticciuole azzurre a stelle auree, coronate da timpani a traforo e d'agugliette sottili. Stavano in una seconda elissi in basso altri cinquanta sedili più modesti, ma pur essi ornatissimi, a completare il solenne *chorus sacerdotum*. E dovunque si svolgevano motivi d'intarsio, fettucce, cordoni, greche, fogliami di minutissimo mosaico, lungo i bracciuoli, per i *reclinatoria*, per i sedili mobili, per le misericordie; e i più vari legnami (il gelso, il sorbo, il cipresso, il salice, il bosso, il ciliegio, l'ebano, il tamarisco, l'avorniello, l'acero, il lentisco, la noce, il pioppo, la quercia) permettevano di ottenere le più minute gradazioni delle mezze tinte. Nè questo solo bastò per i dossali a figure, fra cui son ricordati quelli coi Santi Prosdocimo e Lodovico e con l'Annunciazione, e negli altri a prospettiva, ove gli artisti ricorsero sobriamente all'ausilio degli olî penetrativi e delle ombreggiature col ferro rovente, riuscendo in vero a simular la pittura.

Con questo solenne monumento, esemplare di bellissima tarsia, costato ott'anni di fatica, dal 1462 alla fine del 1469, i fratelli Lorenzo e Cristoforo chiusero il mirabile periodo della collaborazione fraterna, dando, come ho detto, veneta cittadinanza all'arte del commesso, e squisito esempio d'eleganza.

Da Padova i famigliari e discepoli di Lorenzo, provati e resi esperti nella lunga disciplina del lavoro comune si sparsero per le città d'intorno, si volsero a paesi lontani, o ritornarono maestri alle terre loro, dovunque recando il vivace spirito del Rinascimento, la logica della decorazione in legname.

III.

Non pare perdonabile che si possa aver scritto dell'arte di fra Giovanni da Verona[1] per attribuirgli ancora il vanto di aver inventata la tarsia pittorica, in base ad una manchevole narrazione del Vasari;[2] e senza accorgersi che la tarsia s'era diffusa con novità di tecnica nel Veneto ben innanzi che operasse fra Sebastiano da Rovigno maestro al confratello veronese.[3] Nè si poteva dimenticare che al disopra delle stesse prime nozioni, acquisite a Montoliveto, dovettero valere per il converso Schiavone le influenze ben più vivaci delle opere dei Canozî, famosissimi allora nel ritrar di tarsia fra tutti i maestri lignarî contemporanei.

Tutto questo mentre già un secolo avanti il Lanzi, facendo un breve accenno dell'intarsio

---

[1] PLACIDO LUGANO, *Di fra Giovanni da Verona*, Siena, 1905.

ID. *Fra Giovanni a V. e i suoi lavori alla Camera della Segnatura*, Roma, 1908, pagg. 1 e 2.

[2] G. VASARI, *Le Vite*, ecc., t. V, pagg. 311 e 312.

[3] P. TEDESCHI, *Fra Sebastiano Schiavone da Rovigno* in *Arch. Stor. per Trieste, l'Istria e il Trentino*, Roma, 1883, v. II, f. I.

Digitized by Google

da quando con soli legni bianchi e neri era uso rappresentare architetture, sino a che, adottato dalla scuola veneta il metodo di tingere i frustoli lignei con acque e colori bolliti, restarono invilite le opere degli artisti toscani, ricorda che ciò avvenne per virtù dei Canozî dapprima, e quindi di fra Giovanni, di fra Raffaele da Brescia e del celebre Damiano da Bergamo.[1]

Precisamente sull'inizio del 1462, allorchè fra Sebastiano legato dalla professione monastica, fatta l'anno innanzi, dimorava nel convento ulivetano di San Benedetto Novello, il nome dei fratelli Lorenzo e Cristoforo doveva essere più che mai noto a Padova, per avervi

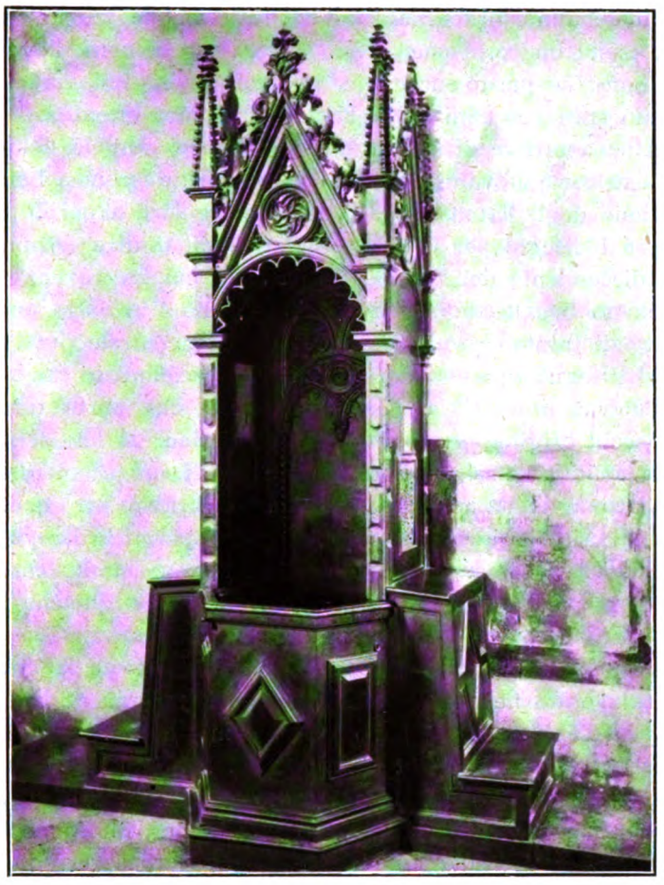


Fig. 4 — Lorenzo e Cristoforo da Lendinara: Confessionale
Padova, Santo — (Fotografia Alinari).

avuto l'incarico di eseguire il coro del Santo, che riuscì degno del massimo tempio cittadino e della loro celebrità.

Difficile era piuttosto precisare dove l'arte evoluta dei Lendinaresi avesse più specialmente confortato ad operare il fraticello olivetano secondo i più ragionevoli metodi pittorici, ed a far sì che l'industria monacale, più d'ogni altra adatta alla minuziosa fatica degli intagli, s'impadronisse della tecnica squisita. Il Caffi pensò che la tarsia, passata prima negli Stati veneti che altrove trovasse asilo con fra Sebastiano da Rovigno nel cenobio di Sant'Elena presso Venezia, che sarebbe stato il vero focolare della scuola olivetana.[2] Ma tutto questo non è esatto; nella pacifica isoletta il frate Schiavone non andò che tardi, nel 1484,

[1] Ab. L. Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia*, Bassano, 1795, t. II, § I, pag. 49.

[2] M. Caffi, *Sulla scultura in legno in Italia nel Risorgimento dell'arte*, in *Politecnico*, v. X, Milano, 1861, pag. 636.

Digitized by Google

e se vi dimorò lungamente, così d'aver agio di compiere l'artificiosissimo coro della chiesa, non vi dovette educare all'arte paziente che l'ultimo discepolo, Damiano Zambello, frate domenicano; non il laico fra Paolo da Recco, che si era trovato già con lui a Montoliveto, sede capitale del sodalizio benedettino, e nemmeno fra Giovanni, il più vario ed elegante intarsiatore dei suoi tempi, certo ben più eccellente di quell'altro confratello, piuttosto mestierante che artista.

Ora è da notare che proprio a San Giorgio di Ferrara, dove senza dubbio ebbe ad incontrarsi il Veronese con il maestro Istriano, dal maggio del 1477 al maggio 1478 (appunto per quello spazio di un anno, ordinariamente concesso all'educazione artistica dalle consuetudini dell'Ordine), esiste un coro, che attesta ancora vivacemente l'avvenuto connubio con l'arte dei Canozî. Come sia questo successo si può più presto indovinare che dire.

A Ferrara erano stati per anni i fratelli da Lendinara, intenti con la fiducia e con la protezione marchesana a ornare di bei lavori in legno lo studiolo del castello in Belfiore. Nè dopo queste industriose e giovanili decorazioni, andati che furono a Lendinara e a Modena, cessò la considerazione degli Estensi per gli artisti singolari, a cui l'opera della cattedrale commetteva nel 1456 i disegni per il coro, condotto più tardi a termine fra molte vicissitudini da un altro discendente dei Canozî, Bernardino, col favore del duca Ercole primo,

Il coro della chiesa benedettina di San Giorgio che s'incontra appena fuori le mura di Ferrara composto di trentatrè sedili, compreso quello centrale per l'abate, è nella linea semplice e pura del disegno opera singolarissima, e specialmente vago a causa d'un padiglioncino alquanto elevato innanzi, a cassettoni celesti, che corre tutt'intorno agli stalli. Purtroppo degli specchi originari non ne restano che due, ai lati del vano centrale rappresentanti l'uno la solita scancia con entro libri e sottili ceri raccolti in un bossolo, l'altro una leggiadra prospettiva veduta attraverso ad un arco. Bastano però queste reliquie, assieme alle colonnine e ai bracciuoli girati alla maniera gotica per ricordare nel modo più sicuro gli stalli modenesi, e la prima maniera dei « da Lendinara »; tanto che se si dovesse fare il nome dell'autore verrebbe piuttosto il sospetto di pensare a qualche lavoro originale dei Canozî, che ad un'opera eseguita sotto la loro diretta influenza.

Qualunque attribuzione si voglia però sostenere resta come fatto non casuale questo esempio di un coro lavorato nella più bella e più specifica maniera dei Lendinaresi, per una chiesa olivetana fra le più importanti, nello stesso monastero in cui si compì l'educazione artistica di fra Giovanni da Verona sotto la scorta di fra Sebastiano da Rovigno.

Così per caso fortunato e non al tutto fortuito la città, la quale aveva assistito al profondo rivolgimento avvenuto nei giovani Lorenzo e Cristoforo, allorquando il borgense Piero dei Franceschi, ai tempi suoi monarca della scienza prospettica, recò di Toscana le esigenze di un'arte nuova e logica, vedeva attingere alle stesse rinnovate correnti e alle tradizioni vivaci l'esperienza della perfezione il fraticello che doveva essere strenuo campione della tarsia pittorica.

IV.

L'Italia se non può forse contestare al Guttemberg la gloriosa invenzione della stampa, può ritenere per suo grande onore d'averne massimamente profittato.

Nella terra ove pareva regnassero tutte le grazie essa divenne più d'una meccanica un'arte; non fu più quel secreto primitivo e difficoltoso che uno stuolo di artigiani tedeschi aveva recato d'oltralpe.

Abbandonati presso di noi gl'inutili svolazzi gotici per vestire la chiarezza delle lettere romane che la resero universale, si fece compagna al sorriso delle prime xilografie, si allietò di tutte le eleganze.

D'allora i discepoli si mutarono in maestri, e a prezzo di pazienti avvedutezze la condussero alla nitidezza perfetta di un'edizione aldina.

Digitized by Google

Nè è meraviglia se si pensa che le abili mani di quel Francesco bolognese che avevano inciso i purissimi caratteri del Manuzio e contribuito a fare della sua stampa la più fine del tempo, e di Venezia la Lipsia d'allora, non erano già quelle del gentiluomo di Magonza, ma le mani abituate a rifinir ori e a carezzar Madonne di Francesco Francia.[1]

Fra questi italiani, primissimi a comprendere la dignità dello stampare e ad amare il bel libro, signorilmente ornato, ha posto degnissimo, accanto a Clemente padovana, al fiorentino Cennini, al messinese Filippo da Lignamine, Lorenzo Canozio.

Il Lendinarese aprì la sua officina libraria a Padova, e tutto si dedicò, coll'aiuto del nobile vicentino Gianfilippo degli Aureliani all'edizione dell'Aristotele coi commentari d'Averroè, di cui apparve il primo volume nel 1472 al paro delle prime stampe di Bartolomeo Vadezzocchio e Martino de Septem Arboribus.

Il superbo incunabolo fu completato in altri due volumi nel 1473 e 74; magnifici esemplari in carta vergata, nitida e forte, con ispazî marginosi, privi delle prime lettere, lasciate da dipingere all'abilità del miniatore, quasi per aggiungere all'opera, coll'ornamento del colore e delle dorature, l'illusione e la vaghezza di un manoscritto.

La stampa è a due colonne, più minuta nel commento che nel testo, e abbondante di abbreviature, che ne rendono alquanto difficoltosa la lettura.

L'erudito monsignore Giuseppe Antonelli, s'interessò per primo di dare una descrizione precisa del rarissimo lavoro, di cui possiede la copia migliore la biblioteca ferrarese che egli diresse; ma vide a torto nell'*Aristotele* caratteri alemanni, mentre è vanto di questa edizione d'aver adottato le lettere latine; naturalmente non ancora nella forma d'un esemplare aldino, ma in un carattere sufficientemente chiaro e armonioso.[2]

Non va fatto rimprovero all'Antonelli di aver dubitato nell'identificare Lorenzo Canozio col celebre intarsiatore citato dal Vasari; chè il torto piuttosto che suo è del tempo; ma questa ignoranza certo impedì di completamente valutare l'importanza di quei primi esemplari della stampa in tutta la loro entità, e di sospettare che potesse attribuirsi a Lorenzo, abilissimo nell'arte della pittura, la graziosa miniatura premessa all'edizione dello Stagirita.

Più grave mancamento fu quello del Caffi, conoscitore della versatile tempra di Lorenzo, di non averne parlato che secondo le parole dell'Antonelli, forse nemmen curando di vedere gl'incunabuli insigni. Così gli accadde che citando le note tipografiche delle copie incomplete del medesimo *Aristotele*, possedute dalla biblioteca rodigina dei Concordi, le credette esemplari di qualche altra opera, e trasse in errore un recente biblionomo, il Fumagalli.[3]

Quanto al Panzer, che nei suoi vecchi *Annales Typographici* citava una seconda *Metaphisica* d'Aristotele, stampata nell'anno MCCCCLXXIIII « III kalendas Februarii », va ritenuto egli abbia equivocato nella lettura, prendendo il tre in cifre romane per un quattro.[4]

Una terza copia, oltre alle due nominate di Ferrara e di Rovigo, pare esistesse a Feltre nella raccolta Bianchi.

Dopo questa edizione capitale non sappiamo siano uscite dalla tipografia canoziana altro che certe *Questiones famosissimi doctoris Antonii Andree de tribus principiis rerum naturalium* nel 1475, opera di minor conto, di cui sono note due copie, una nella biblioteca Casanatense di Roma, l'altra nella biblioteca comunale di Ferrara.

---

[1] F. WILLIAMSON, *Francia*, London, 1907, in *Great Masters in Painting and Sculpture*, pagg. 24 e 25.

Anche il Campagnola attese a preparare maiuscole corsive per il Manuzio (cfr. *testamento di Aldo*, 14 giugno 1515, in CARLO CASTELLANI, *La stampa in Venezia*, 1889, pag. 99, e P. KISTELLER, *Giulio Campagnola*, 1907).

[2] G. ANTONELLI, *Sulle opere dell'Aristotele*, ecc., *impresse in Padova dal Canozio negli anni 1472-73 e 74: Lettera al cav. A. Pezzana*, Ferrara, 1842.

[3] G. FUMAGALLI, *Lexicon typographicum italiae*, Florence, Leo Olschki editeur, 1905, pagg. 184-85 e 272-73.

[4] GEORGIUS WOLFANGUS PANZER, *Annales Typographici*, 1794, v. II, 18, 19, 20.

L. HAIN, Negli *Indices*, Lipsiae, MDCCCXCI, pag. 60.

Digitized by Google

* * *

I biblionomi a cui accadde più specialmente di studiare gl'incunabuli di Lorenzo non fecero gran caso alle miniature, in cui non potevano sospettare la mano dello stesso stampatore; ma non dovevano sfuggire a chi era ansioso di scoprire qualche saggio pittorico del Lendinarese, per trarne una ragione di giudizio nella sua vantata abilità anche in quel campo dell'arte. Non doveva sfuggire specialmente davanti ai primi esemplari ferraresi, dove nello spazio concesso con intenzione dallo stampatore, all'inizio del primo volume, è miniato a guisa di gustosissimo quadretto un interno di scuola, con le pareti a pietra vista cinte all'intorno da sedili e Aristotele che, da umano lettore, insegna ai discepoli attenti. E, a dar freschezza della scena, dalla porticina centinata sorride una veduta di paesaggio, dai monticelli arborati, rotondeggianti, come li poteva intendere un seguace di Pier dei Franceschi non mai uno squarcionesco, amante degli sfondi complicati e irreali a roccie colate (fig. 5).

Non altrimenti nelle fronti tombali, nelle belle arche mormoree bolognesi eran usi gli artisti, dalla età romanica sino a Jacobello e al Della Quercia disporre gli studenti attorno al maestro, intenti alla lettura dei testi, alla romana sapienza del *Corpus iuris*.

Se poi si osserva attentamente la vivace scenetta tradizionale, disegnata più con sapore pittorico che con minuto sistema di miniaturista, senza tinte cangianti, senza azzurri d'oltremare e rossi sanguigni, in tono basso, in cui meglio s'accordano i rapporti coloristici; e si pone mente che la copia era di dedica, e perciò amorevolmente rifinita, si dovranno leggere senza esitazione nelle sigle $\widehat{\text{IO}}\text{e}\widehat{\text{I}}$., poste allato dei lambrecchini del cimiero, nel campo laureato dell'arma, i nomi di *Johannesphilippus* che sopportò le spese dell'edizione e quello di *Laurentius* che la curò dalla stampa all'ornato *opera vero atque ingenio.*[1]

Impossibile mi fu identificare lo stemma gentilizio con l'impresa delle tre torri in campo azzurro, sormontate da cimiero elefantino fra quelli noti della nobiltà ferrarese. Ma certo a qualche famiglia cospicua della città degli Estensi dovette appartenere l'*Aristotele*, per essere servito all'umanista Ludovico Carbone appena l'edizione fu uscita; come dimostrano le numerose glosse marginali.

Grossolano e indegno di studio è invece l'unico fregio degli esemplari rodigini, privi di quasi tutte le capitali miniate, ancorchè l'opera sembri anch'essa di dedica.

Lo stemma coronato d'alloro, a fascie rosse in campo bianco, ci indica senza dubbio la famiglia patrizia veneta dei Venier; e se dobbiamo credere alla scritta alquanto posteriore, precisamente quel Francesco che era Podestà di Padova quando il Canozio iniziava la sua magnifica edizione.

E forse si deve l'incompletezza dell'opera al desiderio di quel nobiluomo di possederla innanzi di lasciar l'Italia, quale Ambasciatore della Serenissima a Matteo Corvino d'Ungheria.[2]

La legatura dei tre volumi dell'*Aristotele*, appare anch'essa notevole nella sua semplicità in entrambi gli esemplari descritti; ed è a tavolette lignee ricoperte di cuoio elegantemente bulinato.

* * *

Purtroppo oltre questo cimelio ferrarese, e la parte forse presa nei tondi della cappella Ovetari non resta altra traccia dell'opera pittorica di Lorenzo, la quale dalle testimonianze

---

[1] L'attribuzione resta confermata dall'esistenza di una miniatura firmata di Lorenzo in un'altra copia dell'*Aristotele* che è al British Museum di Londra, di cui non posso dare qui altro che questa notizia, per non averla potuta vedere ancora.

[2] CAPPELLARI, *Il Campidoglio Veneto*, mss. della Marciana.

Digitized by Google

numerose dei contemporanei e degli scrittori più prossimi a lui, il Pacioli, l'Anonimo Morelliano, il Ridolfi, dovette pur essere abbondante e pregiata.

L'Anonimo del Morelli, il Michiel, ricorda una figura del Battista che sarebbe stata frescata nella basilica del Santo, pittura perita o nascosta sotto lo scialbo.[1]

Il Brandolese fu il primo ad accogliere e avvalorare le più false opinioni sull'educazione artistica del Canozio. E dopo esserselo figurato come un discepolo dello Squarcione e un compagno del Mantegna, non rinunciò al piacere d'attribuirgli qualche opera, di cui una ora perduta nella chiesa lendinarese di San Biagio, per certe ridevoli considerazioni estetiche che varrebbe la pena di riportare a delizia dei pur agili battezzatori dei nostri giorni.[2]

Un San Bernardino su tavola riteneva il Bartoli del Canozio, nella chiesa di San Francesco in Rovigo; e parte di una pittura di Lorenzo, condannata dopo varie vicende a servire di predella a un pulpito di Saguedo nel Polesine sarebbe andata anch'essa distrutta or non è molto.[3]

Il Gonzati e il Caffi credettero del nostro pittore una tavoletta dell'Accademia a Venezia, con la storia di Gesù in casa di Marta e Maria, e la firma: *Opus Laurenzi Chanozio patav.* Il Cavalcaselle giudicò la scritta falsa: del resto basterebbe a dimostrarlo la forma assurda, evidentemente apocrifa; chè il Lendinarese non sognò mai di dirsi padovano, nè di sottoscrivere un'opera in termini così sgrammaticati e senza l'ortografia abituale.[4] Nel quadretto si deve invece riconoscere una povera e tarda cosa di Pietro Paolo Santacroce.[5]



Fig. 5 — Lorenzo Canozio: Miniatura dell'Aristotile Ferrara, Biblioteca comunale.

Non seppe nemmeno il Cavalcaselle sottrarsi alla tentazione di trovare in qualche bolsa pittura di scuola mantegnesca la mano di Lorenzo; ma in vano s'affaticò non sospettando nel Canozî un'educazione schiettamente ferrarese, che dovette improntarne ad evidenza le opere pittoriche, e tanto insistette nel ripeterli e ritenerli squarcioneschi, da non vedere nella rarissima Madonna di Cristoforo, strettamente sorella alle figure femminili del Coro, nel palazzo Schifanoia, lo figliazione da Pier Dei Franceschi, che a Ferrara imperava intorno alla metà del Quattrocento.

Fantastiche sono perciò le sue attribuzioni (quando si vogliano eccettuare i tondi della cappella Ovetari), di una Vergine col Bambino nel Palazzo Comunale a Padova, e quivi ancora di alcuni ritratti ad affresco nella ex-libreria dei canonici Lateranensi, e della Gloria di San Francesco e Santa Chiara, ch'egli vide nel primo Chiostro del Santo ed è ora trasportata nell'antico Refettorio conventuale o sala della scuola.

---

[1] *Notizia d'opere di Disegno* (Anonimo Morelliano) nuovamente pubblicato da G. Frizzoni, Zanichelli, 1884, pag. 3.

[2] P. Brandolese, *op. cit.*, pag. 6.

[3] F. Bartoli, *Notizia delle pitture di Lendinara*, Mss., p. VII.

[4] Crowe e Cavalcaselle, *op. cit.*, pag. 75.

[5] Paoletti, *Catalogo dell'Accademia*, pag. 55.

Digitized by Google

In quel grossolano lunettone, rovinatissimo e dipinto quasi a monocromato i due santi stanno nel mezzo delle loro celle, venerati dai confratelli genuflessi e oranti. Se si dovesse fare il nome di un autore, si dovrebbe pensare a quel rozzo mantegnesco mantovano, autore dell'effigie della beata Maddalena Coppini dell'Accademia Virgiliana, per la rigidezza delle figure, per la ebetudine delle espressioni, per la infelice fattura delle mani, ma non ad un artista che si era prima ritenuto pittore degli affreschi dei Santi Padri agli Eremitani.

Nè si ha veruna prova all'infuori delle parole del Vasari il quale ricorda « aver lavorato Lorenzo alcune figure di terra di non molto valore » per ritenere opera di lui un busto di terracotta della Vergine col Putto, sconciamente guasta e restaurata, esistente a Lendinara, presso il Duomo: cosa troppo povera ad ogni modo per valer la pena d'essere studiata.

* * *

Ai Canozî venne attribuita per patria anche Vicenza; questo mi parve indizio di qualche lavoro compiuto in quella città, dove più tardi lavorò per il santuario della Madonna di Monte Berico Pier Antonio dell'Abate. Quivi forse aveva avuto agio Lorenzo di farsi stimare da quel gentiluomo Gianfilippo degli Aureliani[1] che gli fu generoso mecenate nella difficile e dispendiosa pubblicazione dell'*Aristotele*.

E la buona fortuna volle ch'io trovassi notizia in un manoscritto della Biblioteca Bertoliniana, dedicato dal siciliano Matteo Basilio alla descrizione del Museo Gualdo di « alcuni intagli di scultura in tre quadri rimessi da Lorenzo Canossi, al suo tempo mirabile ».[2]

Oggi anche quelle formelle, reliquia di opera maggiore non esistono più, compagne nella trista sorte che volle dispersa nel Settecento la notevole raccolta vicentina.

* * *

Abbiamo veduto Cristoforo lasciare nel 1470 Padova per non più farvi ritorno; non si può quindi pensare come tutti ripeterono di riveder la mano sua al Santo negli sportelli d'armadio della sacristia; dovuti interamente a Lorenzo, secondo che testimoniano le partite dell'Arca.

Vi sono rappresentati in figure maggiori del naturale cinque santi, i quali costituivano, sino a pochi anni addietro, quanto di meglio si poteva ottenere dalla tarsia.

Sfortunatamente quegli specchi insigni, perchè guasti dai tarli, furono in quest'ultimi tempi rimessi a nuovo sovra il disegno originale da mani inespertissime, per ridar vivacità e freschezza alla vecchia opera. Si tratta di sei maestosi personaggi: Bernardino da Siena col monogramma di Cristo, Gerolamo sorreggente il simbolico modellino della Chiesa, Antonio abate, Ludovico vescovo e Bonaventura in veste cardinalizia. Nell'ultima sportella a sinistra è raffigurato invece uno sfondo di palazzi e torri nell'architettura del tempo.

Il danno dell'imperita manomissione appare ancor più grave quando si ricordi sulla scorta dei documenti raccolti dal Gonzati, che il disegno delle cinque figure spettava a Francesco Squarcione, e risaliva al 1462, precisamente a quando i Canozî iniziavano i loro lavori per la Chiesa del Santo.[3] E chi sa quanto rare siano le opere del mastro padovano, anche se maggiore nell'educare una pleiade di artisti che nella pratica, dovrà tanto più rimpiangere la rovina di questi sportelli, testimonî del suo modo di intendere e disegnare ampiamente le figure.

Altri quattro scomparti a prospettive di case, di vie, di chiese, incastrate nelle cassepanche delle pareti, sono in un corridoio fra la sacristia e il capitolo, anch'esse malamente risarcite.

Con i mirabili ardimenti di questi armadi chiudeva la vita operosa Lorenzo Canozio, l'inventore della tarsia pittorica, il restauratore dell'arte del legname *tertio decimo Kalendas Apriles*; secondo ricorda la lapide nel Chiostro del Santo.

(*Continua*)

GIUSEPPE FIOCCO.

[1] SEB. RUMOR, *Il blasone vicentino* (in miscellanea di *Storia Veneta*, serie II, t. V, Venezia, 1899), pag. 308, tav. XX. La famiglia Aureliani è detta oggi Orgian.

[2] Il manoscritto di Nicolò Basilio è stato pubblicato per nozze da L. Panizza, 1854.

[3] Cfr. LAZZARINI, *op. cit.* p. 159 e pag. 36.

Digitized by Google

IL TESORO SACRO DEL DUOMO DI VEROLI ED I SUOI CIMELI MEDIOEVALI

(Continuazione e fine, vedi fascicolo precedente)

Cimeli provenienti dalla badia di Casamari.

Nel secolo XVI, durante il pontificato di Pio V e propriamente nell'anno 1572, il cardinal Michele Bonelli, nipote del medesimo papa, essendo abate commendatario della badia di Casamari, trovando che questo cenobio per la sua positura isolata non offriva la necessaria sicurezza alle insigni reliquie ed ai preziosi reliquari che da secoli custodiva, ordinò che le reliquie appartenenti a questo monastero fossero trasportate e custodite fino a tempo migliore nella cattedrale della vicina città di Veroli.[1] Sembra che poco più tardi i monaci esprimessero il desiderio di riavere quanto avevano dato in deposito, ma il Capitolo della cattedrale, o perchè quelle reliquie fossero divenute oggetto di speciale divozione da parte del popolo Verolano o per altra ragione, si oppose energicamente. Sorta così questione fra i monaci ed il Capitolo, lo stesso card. Bonelli compose la lite disponendo che le reliquie rimanessero pure nella cattedrale di Veroli, ma che venissero assicurate con due chiavi, una delle quali rimanesse presso i monaci, l'altra presso il più anziano dei canonici e che ogni anno, nel giorno dell'Ascensione, con ogni solennità fossero portate processionalmente alla badia di Casamari le reliquie provenienti da quel monastero e vi rimanessero esposte per tutta quella giornata. Tali patti vennero per più secoli osservati da ambedue le parti[2] ed ogni anno con gran concorso di popolo non solo di Veroli, ma anche dai vicini paesi, aveva luogo quella caratteristica processione attraverso la quiete della nostra campagna: il Rondinini nella sua *Storia di Casamari* fa una lunga digressione per parlare di quella caratteristica solennità, di cui egli stesso nell'anno 1706 era stato testimone ed ammiratore.[3] Abbiamo inoltre relazioni dettagliate intorno a questa solenne circostanza ed all'ordine con cui si procedeva nel manoscritto Giraud dell'archivio di Casamari e nelle *Relazioni* manoscritte De Robus della biblioteca del comune di Veroli. Tolgo dal primo dei due qualche passo di maggiore interesse: « Ces trois insignes reliques (cioè la croce santa, il braccio di San Matteo e la testa di uno dei Santi Giovanni o Paolo) sont apportées tous les ans au jour de l'Ascension à Casemar par le clergé de Veroli avec une procession asséz solennelle, accompagnée de toutes les Confrairies et les Congrégations de la ville et d'une bonne partie des habitants, qui vont armés d'epée au côté et fûsil sur l'epaûl et au son des tamboûrs et des muséttes et des cloches joignant la décharge continûe des fûsils et des mous-

[1] Rondinini Ph., *De Sanctis Martyribus Johanne et Paulo eorumque basilica in Roma*, MDCCVII, pagina 21. Lo stesso, *Monasterii Sanctae Mariae et Sancti Johannis et Pauli de Casaemario brevis historia*, pag. 66.

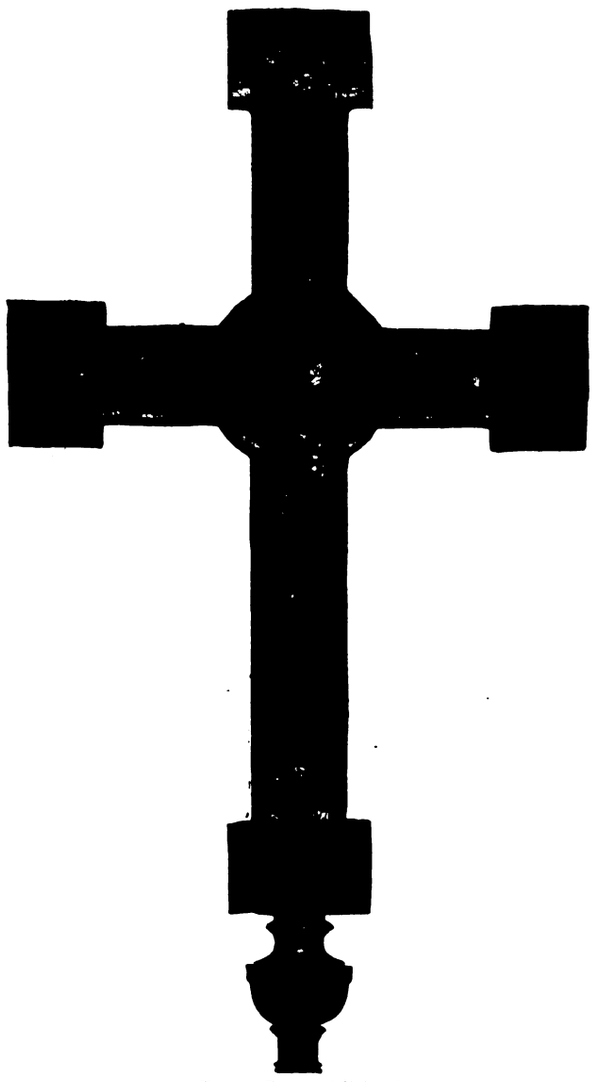
[2] Nell'archivio della cattedrale si conservano difatti ancora lettere dell'abate, con le quali si manda al Capitolo la chiave conservata presso il monastero.

[3] In questa occasione afferma di aver visto intorno alla badia circa trentamila persone.

Digitized by Google

quets, cela fait une harmonie agreable et donne de la majesté à la procession... ». Continua poi dicendo che la processione partiva di buon mattino da Veroli e che l'abate ed i monaci si facevano incontro fino al ponte presso la badia, ove, incontrandosi coi canonici, l'abate prendeva nelle sue braccia la croce santa, il diacono il braccio di San Matteo ed il suddiacono l'altra reliquia; così rientravano nella chiesa della badia, ove le funzioni religiose continuavano fino a sera, quando aveva luogo il ritorno in Veroli.

Tanto concorso di popolo, che in quella circostanza si accalcava intorno alla monumentale



Croce Santa (diritto)
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

badia, rappresentava certo una distrazione e un disordine alla vita regolare di quei monaci, ed il monastero, costretto a concedere ospitalità a gran parte del clero e del popolo Verolano, doveva esserne economicamente danneggiato; certo nel 1783, prendendo pretesto da disordini accaduti e da sommosse popolari, come dice il Longoria,[1] i monaci di Casamari suppli-

[1] Cronista ed archivista di Casamari. Vedi nell'archivio della badia. Invece il citato De Bonis, a pagina 23, narra: « nell'anno 1782, in occasione di tale processione, mentre il folto del popolo era sul ponte,

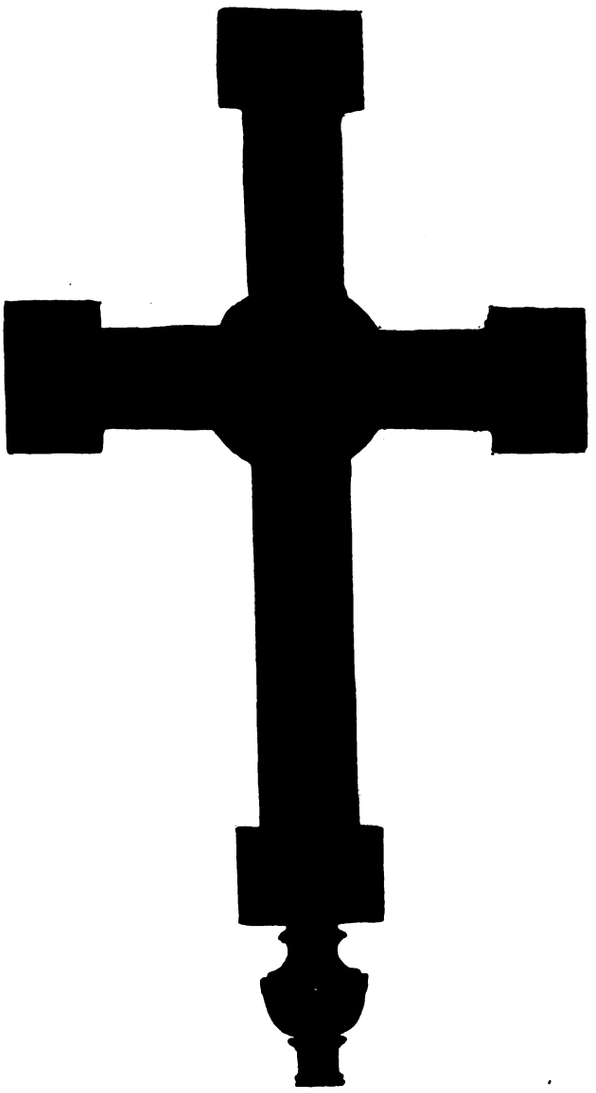
Digitized by Google

carono Pio VII perchè volesse scioglierli dai patti convenuti col Capitolo di Veroli, sicchè la tradizionale e caratteristica processione fu abrogata con decreto della Sacra Congregazione dei Riti in data 12 marzo 1783.

« Ad perpetuam rei memoriam omnibus inotescat.[1]

« Verulana

« Quum Abbas et Monachi Monasterii S. Mariae et Johannis et Pauli de Casemario Ter-



Croce Santa (rovescio)
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

ritorii Verulani, incursionis seracenorum timore perculsi, Pontificatum gerente S. Pio Papa V,

un ufficiale della milizia urbana inavvertentemente urtò con la spada il Rmo P. Ab. Bollandani senza per altro fargli gran male... si prese questa circostanza per far terminare una così antica processione »; v. anche MORONI, *Dizionazio cit.*, vol. XCIV, pag. 9.

[1] Riporto per esteso questo documento da me rinvenuto nell'archivio della mia famiglia, perchè di tali avvenimenti è completa mancanza nell'archivio della cattedrale ed in quello di Casamari, come pure nella Biblioteca comunale di Veroli; anzi il Moroni dichia-

Digitized by Google

loco depositi tradidissent Capitulo civitatis Verulanae plures SS. Reliquias ad Ecclesiam sui monasterii spectantes et praecipue Capita S. Johannis et Pauli martirum eiusdem Patronorum, pacto convento quod eo periculo cessante eidem monasterio restitui deberent; Capitulo sacri depositi restitutionem denegante per Clar. Mem. Cardinal. Alexandrinum eiusdem Monasterii Abatem Commendatarium ita composita res fuit ut sacri depositi claves perpetuo custodirentur penes monachos, singulo quotannis die Ascensionis D. N. Iesu Christi Sacrae Reliquiae supplicum more e Verulana Civitate ad idem Monasterium deferrentur; cumque occasione huiusmodi processionis plura scandala orta sint et monacorum solitudo perturbaretur, SSmo D. Nro Pio VI humillime supplicarunt quatenus mandare dignaretur ut, tradita ipsis insigni Reliquia SS. Johannis et Pauli Martyrum,[1] Processo fiat in sola civitate Verulana et Sanctitas Sua, auditis Emo et Rmo Cardinali Abbate Commendatario [2] et Epo Viciniori ad relationem per me infrum Secretarium factam mandavit ut in posterum Processio, de qua in precibus, fiat in sola civitate. quibuscumque non obstantibus. Die 12 Martii 1783.

« C. AIROLDI, *S. R. C. Secretarius.*

« I. ARCHINTO, *Praef.* ».

In seguito a tali disposizioni i reliquiari già appartenenti a Casamari rimanevano in Veroli, compreso anche il capo di uno dei due Santi Giovanni o Paolo inutilmente chiesto dai monaci, mentre il Capitolo restava sciolto da qualunque onere verso gli antichi possessori.

Prima di venire a parlare singolarmente dei preziosi reliquiari dovuti alla pietà di quei monaci, credo opportuno premettere che secondo gli statuti dell'Ordine di Citeaux era severamente vietato di usare oggetti preziosi d'oro o d'argento, benchè si riferissero al culto. Qualunque espressione di arte era anzi rigidamente vietata in tutti i monasteri di quell'ordine: vietate le pitture, i pavimenti a colori, le sculture, le miniature nei corali, l'oreficeria sia pur sacra: ovunque doveva esservi una candida semplicità, una monastica purezza, affinchè il monaco, senza avvertire le bellezze della natura neppure attraverso i sorrisi dell'arte, avesse la sua mente sempre fissa al Cielo. Riporterò solo alcuni passi dei capitoli generali dell'Ordine Cisterciense che contengono divieti di oggetti di arte o punizioni per l'abate o priore del monastero che venisse meno a questi precetti, i quali divieti mi pare abbiano pure una certa importanza nella storia dell'arte, perchè indubbiamente rivolsero il genio artistico di quelle corporazioni religiose esclusivamente verso l'architettura, unica espressione del bello che non era loro vietata, e fecero sì che i monaci dell'Ordine Cisterciense diventassero sullo scorcio del Medio Evo i missionari dell'architettura gotica francese in varie parti di Europa.

Nel Capitolo generale tenutosi nel 1134, statuto 10, si legge: « Altarium linteamina, ministrorum indumenta sine serico sint, praeter stolam et manipulum. Casula vero nonnisi unicolor habeatur. Omnia monasterii ornamenta, vasa utensilia sine auro et argento et gemmis, praeter calicem et fistulam, quae quidem duo sola argentea, sed aurea nequaquam habere, permittitur ». (Statuto 20): « Sculpturae vel picturae in ecclesiis nostris seu in officinis aliquibus monasterii ne fiant interdicimus, quia dum talibus intenditur, utilitas bonae meditationis vel disciplina religiosae gravitatis saepe negligitur ». (Statuto 80): « Litterae unius coloris fiant et non depictae; vitreae albae fiant et sine crucibus et picturis ». Nell'anno 1157 e 1158: (statuto 15) « Aureae vel argenteae cruces notabilis magnitudinis non fiant ». Nell'anno 1213 (statuto 1): « Autorictate Capituli generalis inhibetur ne de cetero fiant in Ordine picturae, sculpturae praeter quam imaginem Salvatoris Christi, neque varietas pavimentorum, nec superfluitates aedificiorum ». Nel Capitolo generale dell'anno 1218 (statuto 4): « Praecipitur ut omnis varietas pavimentorum de Ecclesiis nostris infra sequens Capitulum amoveatur ». Nell'anno 1231 lo

---

rava di ignorare (luogo cit.) quando e come terminò quella tradizionale processione. Di più questo decreto riassume in un rapido cenno le varie vicende di questi reliquari.

[1] La qual richiesta, come in seguito si desume, non venne esaudita.

[2] Era allora commendatario il card. Gianfrancesco Albani.

Digitized by Google

statuto 4 ordina: « Districte praecipitur ut novitates et superfluitates in picturis, in sculpturis, quae deformant antiquam Ordinis honestatem, ab omnibus domibus Ordinis penitus evellantur ». Nell'anno 1240 lo statuto 14 dispone: « Quoniam de curiositate tabularum, quae altaribus Ordinis superponuntur clamosa insinuatio venit ad Capitulum generale praecipitur ut omnes tabulae depictae diversis coloribus amoveantur et colore albo colorentur ». Non bastando questi ordini chiari e recisi vengono inflitte punizioni a chi è causa di tali trasgressioni; è perciò degna di esser ricordata una disposizione ordinata nel Capitolo generale dell'anno 1182 (statuto 11): « Vitreae picturae infra terminum duorum annorum emendentur: alioquin ex nunc Abbas et Prior et Cellerarius omni sexta feria jeiunent in pane et aqua, donec sint emendatae ».[1]

Tanto basta a ricordare che qualunque esercizio di arti era presso i cisterciensi chiaramente ed energicamente vietato e se ora noi incontreremo ricchi e preziosi reliquiari provenienti da Casamari, dobbiamo ricordare che il papa Onorio III, volendo onorare in modo speciale la nostra badia, concedeva alla chiesa di questo cenobio il privilegio di poter usare nelle feste e negli altri giorni solenni paramenti di seta ed oro e vasi ed altri arredi preziosi,[2] il qual privilegio era anche confermato dal vescovo di Veroli Leto,[3] che già vedemmo effigiato in una delle due cassette di Santa Salome.

Tra i preziosi reliquiari provenienti da Casamari va innanzi tutto ricordata una grande croce astile contenente parte considerevole del legno Santo.[4] Essa è alta cm. 87 e larga cm. 56; formata di varie lastrine di argento dorato fissate con chiodini anch'essi d'argento sull'anima di legno, presenta nel centro la figura del Cristo Crocifisso secondo il tipo comunemente detto bizantino; fitto cioè alla croce con quattro chiodi, ha il capo leggermente reclinato, circondato dal nimbo crucifero e dalla corona reale sormontata da una piccola crocetta: gli occhi aperti, il viso dignitosamente impassibile, le braccia stese orizzontalmente non sembrano sorreggere il peso del corpo che si erge ritto sui piedi fissi sur un suppedaneo; un perizoma scende dai fianchi fino alle ginocchia. In alto, sul capo del Cristo, il titolo porta le sigle greche IHS XPS in caratteri gotici.

Le estremità della croce terminanti a T recano in alto la figura di un angelo nimbato con le ali ripiegate che porta fra le mani, disposte con graziosa indipendenza dalle simmetriche pose bizantine, un disco con un sole radioso. Nella estremità destra del Cristo, Maria appoggia il capo sulla mano sinistra in atto di doloroso abbandono; nella estremità sinistra San Giovanni, dal viso giovanile, porta la mano diritta sul petto e nell'altra sorregge il libro del suo vangelo. Ai piedi della croce San Pietro è identificato dalle chiavi e dal libro delle sue epistole. Negli spazi liberi fra la figura centrale e le estremità vi sono incastonati a modo di gemme cristalli a fondo colorato. Il rovescio della croce contiene nel centro la reliquia del santo

---

[1] *Martène Edmundus et Ursinus Durand:* Thesaurus novus anecdotorum. Tomi V. Lut. Parisorum, 1717, in-fol.; gli statuti si trovano nel tom. IV.

[2] Il documento che contiene queste concessioni, fatto in occasione della consacrazione della chiesa della badia, diretto all'abate Rainerio ed ai monaci è riportato dal BARONIO (*Ann. eccl.*, anno 1030): « Ut appareat in ornatu quod ecclesiam vestram specialiter intendimus honorare utendi thuribulo argenteo ac sericis indumentis inter missarum solemnia diebus Dominicis et festivis liberam vobis concedimus facultatem ». La ricchezza di arredi sacri e di oggetti preziosi di questa chiesa venne poi protetta da altro decreto dello stesso pontefice. RONDININI, *De Mon. Casaemarii*, pag. 34; DE PERSIS, *La badia di Casamari nel suo doppio aspetto monumentale e storico*, Roma, 1878, pag. 67.

[3] UGHELLI, *Italia Sacra*, *Verul. Ep.*, tomo I, pagina 297.

[4] A questa reliquia accenna l'UGHELLI con le parole: « Cuius (Sanctae Crucis) portio non parva in cruce argentea auro puro circumdata videtur », *op. cit.*, pag. 386.

MORONI, luogo cit., pag. 10.

STATUTUM SEU LEGES MUNICIPALES: « asservatur Sanctissimae Crucis Christi portio hand parva in cruce argentea auro puro circumdata et contecta ».

RONDININI, *De Mon. Casaemarii*: « Ingens portio Sanctissimae Crucis, quae in parva unius palmi ex auro cruce super aliam ex argento maiorem palmorum longitudinis quinque, latitudinis trium positi reconditur », pag. 67.

DE BOBUS, *mss.*, Biblioteca del comune di Veroli.

Digitized by Google

legno per la quale fu fatto questo importante cimelio; la reliquia è contenuta entro una crocetta protetta da un coperchio lavorato in filigrana e decorato di gemme. La piccola croce è circondata all'intorno da una specie di aureola lavorata anch'essa in filigrana e ornata di gemme incastonate. Le estremità della croce portano gli emblemi degli Evangelisti, secondo la visione apocalittica; negli estremi dell'asse verticale son disposti, secondo la iconografia più comune, i simboli di San Giovanni (l'aquila) e di San Matteo (l'angelo), mentre nella estremità dell'asse trasversale si trova a destra il leone (San Marco), a sinistra il bue alato (San Luca) nell'ordine più comune in queste croci. Il nodo di questo cimelio è stato purtroppo recentemente rifatto, nè mi è riuscito rintracciare in alcun modo l'antico, che pure aveva — come vedremo — grandissima importanza.

La croce da noi esaminata si presenta con la estremità a T, caso non unico, benchè raro nella nostra oreficeria medievale: quella lettera ricordava la figura della croce detta *commissa*, a distinzione di quella, più comune e più fortunata nella storia dell'arte, detta *immissa*, formata cioè dalla intersezione delle due assi. La lettera T è, secondo gli antichi padri della Chiesa, un'immagine, un'allusione del segno della redenzione, secondo l'interpretazione data da essi ad un passo di Ezechiele [1] con cui Iddio ordina siano uccisi tutti gli uomini di Gerusalemme che non abbiano sulla loro fronte segnato un Tau, sicchè le estremità della croce terminanti in T possono forse alludere al dominio di Cristo su tutte le parti del mondo, [2] analogamente a quanto congetturò il De Gruneisen [3] per i quattro globi con cui terminavano le braccia della croce costantiniana.

In alto l'angelo che porta il disco radioso può ricordare il sole, che, più spesso accanto alla luna, è raffigurato nelle più antiche rappresentazioni del dramma del Calvario, forse a ricordo, come crede il ricordato card. Borgia, [4] dell'oscuramento del sole che seguì la morte di Cristo. Le figure di Maria e di Giovanni si trovano anche in questa croce al loro posto consueto e Maria vi è rappresentata nella posa preferita, come ho detto indietro, dai nostri artisti. La figura di San Pietro che qui incontriamo ai piedi del Cristo, come suo successore in terra, benchè non comune nella iconografia di queste croci non è però un'assoluta innovazione: la incontriamo difatti anche nella faccia anteriore della ricordata croce di Velletri. Chi osservi poi la nostra croce riceve subito l'impressione che la parte filigranata della faccia posteriore sia dovuta ad una mano più recente; ma un attento esame di questo lavoro e più che altro un raffronto con altri due reliquiari che verremo ad esaminare, nei quali troviamo lo stesso lavoro, anzi lo stesso disegno di filigrana, toglie subito d'inganno. L'arte della filigrana s'incontra del resto in lavori di tal genere anche molto antecedenti alla nostra croce: ricorderò solo il rovescio della croce gemmata, rinvenuta nel Sancta Sanctorum ed attribuita dal Grisar ad un periodo che può correre dal V all'VIII secolo. [5]

L'oggetto preso in esame è indubbiamente il più prezioso cimelio della raccolta di Veroli, non solo per la grandezza considerevole e la ricchezza dell'argento che lo ricopre, ma anche per la squisita fattura delle figure che lo decorano. L'artista si è compiaciuto della varietà delle movenze ed ha variamente atteggiato i Santi che ornano le estremità; la modellatura è così regolare ed armonica nei visi, così morbida nei panneggiamenti, che l'osservazione di alcuni dettagli farebbe pensare agli inizî del nostro Rinascimento, se alcuni caratteri generali, la figura ancora ieratica del Cristo e gli emblemi apocalittici troppo stilizzati non ci ricordas

[1] Ezechiele, cap. IX, v. 4 e seg. Vedi anche BORGIA, *De Cruce Vat.*, pag. 38.

[2] Cfr. *Un esempio di croce con estremità a* T, *in Fondation Piot.*, vol. VIII: «Fragments du tombau de Saint Lazar à Autun».

[3] Luogo cit.

[4] *De Cruce Velit.*, pag. CXLIII.

[5] GRISAR, *Il Sancta Sanctorum ed il tesoro sacro*, pagg. 112 e segg. Nell'*Inventarium de omnibus rebus inventis in Thesauro Sedis Apostolicae*, fatto fare da Bonifacio VIII (c. n. 1295) si trovano inoltre menzionati molti oggetti lavorati in filigrana ai quali si accenna con le parole: «De opere fili», oppure «Ad filum». LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, volume II, pag. 63.

Digitized by Google

sero la ingenuità delle forme medioevali. La nostra croce appartiene difatti al secolo XIII. Il Rondinini parlando di questo reliquiario dice: « Eamque Johannis Abatis impendio anno millesimo ducentesimo nonagesimo primo confectam fuisse eius nomen in ima parte testatur ».

Il citato ms. De Bobus [1] ci conferma: « Questa gran croce ornata di emblemi e figure porta ancora scolpito il nome dell'abate Giovanni che la fece lavorare »; lo stesso aggiunge il il De Persis. [2] Sicchè per un'antica iscrizione contenuta nel nodo (*ima parte*), purtroppo sostituito da altro più recente, dobbiamo attribuire senza dubbi il nostro cimelio alla fine del secolo XIII e propriamente all'anno 1291; esso fu fatto eseguire per ordine dell'abate Giovanni Bove, settimo di questo nome, cui Bonifacio VIII dirigeva un diploma confermando tutti i privilegi e le immunità che la Badia godeva per volere di altri pontefici.

Dopo la croce va segnalata per importanza la testa di uno dei due Santi Giovanni o Paolo: dico questo perchè la primitiva chiesa, fondata nel 1030 da sacerdoti verolani che si



Testa di uno dei due santi Giovanni o Paolo
(Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione)

ritirarono in Casamari e formarono il nucleo intorno a cui crebbe la storica badia, fu dedicata a questi due Santi; [3] solo più tardi la seconda chiesa dedicata da Eugenio III fu consacrata anche alla Vergine e questi titoli rimasero anche a quella, che tuttora ammiriamo, consacrata da Onorio III, il qual Pontefice, già cardinale del titolo dei Santi Giovanni e Paolo, volle con un decreto [4] estendere ed allargare il culto di questi due martiri a tutto l'Ordine Cisterciense.

Il reliquiario [5] contenente questo capo ha forma di busto; alto cm. 26, è tutto in argento martellato: le sue linee son dure e marcate, ma l'artefice a cui l'opera è dovuta s'ispirava già

[1] Pag. 19.

[2] *Op. cit.*, pag. 153.

[3] Card. BARONIO, *Ann. Eccl.*, ad ann. 1030.

[4] Riportato dal RONDININI, *De Mon. Casaemari*, pag. 31.

[5] Ricordato dal RONDININI con le parole: « Caput alterutrius Sanctorum Martyrum Johannis et Pauli, quod argentea in theca humani capitis forma veteri opere elaborata recluditur ».

Digitized by Google

alla osservazione del vero, non mancando in essa quei caratteri anatomici e veristici che invece vedemmo mancare completamente nel ricordato busto di Santa Salome. Gli occhi tagliati a mandorla e ricoperti di smalto hanno qualche cosa di spaventoso; i capelli ondulati e riuniti a ciuffetti e ricci sono ottenuti con una tecnica assai superiore a quella con cui li vediamo nell'altro busto già ricordato. Tutto il reliquiario posa sopra una base rettangolare, i cui spigoli smussati sono sorretti da quattro leoncini anch'essi di argento.

Manca a questo cimelio qualunque indicazione di luogo e di persona. Indubbiamente però esso è opera degli stessi argentieri di Casamari, anzi credo debba attribuirsi allo stesso abate Giovanni, per la cui iniziativa fu fatta la croce ed a cui si riferiscono gli altri reliquiari che ora esamineremo: il motivo ornamentale che gira intorno alla tunica in questo busto è difatti lo stesso trovato con cui l'artista orna il collo di San Pietro nella croce ora descritta. Certo ad ogni modo andrebbe riferito al secolo XIII non solo perchè a questo periodo si riferiscono anche gli altri reliquari casamariensi, ma anche perchè solo dopo l'indulto di Onorio III (1217) i monaci di questa badia potettero — come si è visto — arredare di oggetti preziosi la loro chiesa. Inoltre un paragone anche superficiale con la testa di Santa Salome (principio del secolo XIII) ci costringe a portare questo reliquiario sullo scorcio del medesimo secolo, epoca appunto in cui viveva l'abate Giovanni VII.



Braccio di San Matteo
(Fot. del Min. P. I.).

La terza fra le reliquie di Casamari ricordata dagli storici della badia è il braccio destro di San Matteo, con cui il Santo avrebbe scritto il suo Vangelo. Questo evangelista è anche esso legato in modo speciale a Casamari: nella chiesa del cenobio infatti uno degli altari della crociera è dedicato a questo Santo e nella sua festa attorno al monastero si tiene ancora dalle vicine popolazioni una animatissima fiera.

Il reliquiario[1] fatto a forma di braccio fino al gomito è alto cm. 48; tutto d'argento, porta dorate le sole unghie della mano. A differenza di altri reliquiari consimili che presentano partiti di pieghe della manica,[2] qui invece il braccio è semplice, senza ornati; la sola mano ha modellature schematiche e rigide. Corre però intorno alla base, intorno al polso e dall'alto al basso del braccio una finissima decorazione in filigrana che porta, come nella croce santa, incastonate alcune gemme rotonde e poligonali: così doveva esser pure lavorato il coperchio dell'apertura a forma di croce che lascia vedere la reliquia, coperchio che ora manca e di cui rimane solo traccia nella cerniera. Questo finissimo lavoro in filigrana, che non può assolutamente credersi un'applicazione posteriore, essendo integralmente unito al reliquiario, può fornirci una prova che anche la decorazione di questo genere, che vedemmo sulla croce astile, sia veramente lavoro contemporaneo alle altre parti di quel cimelio, tanto più che i motivi ornamentali di questi lavori si richiamano vicendevolmente. La parte inferiore di questo reliquiario porta il nome dell'abate Giovanni Bove, onde va attribuito anche questo alla fine del secolo XIII: l'iscrizione, in caratteri gotici ormai poco leggibili, reca le seguenti parole:

✠ MATHEEVS HISTE DONPNVS IOHES BOS ABBAS CASEMARII FECIT FIERI.

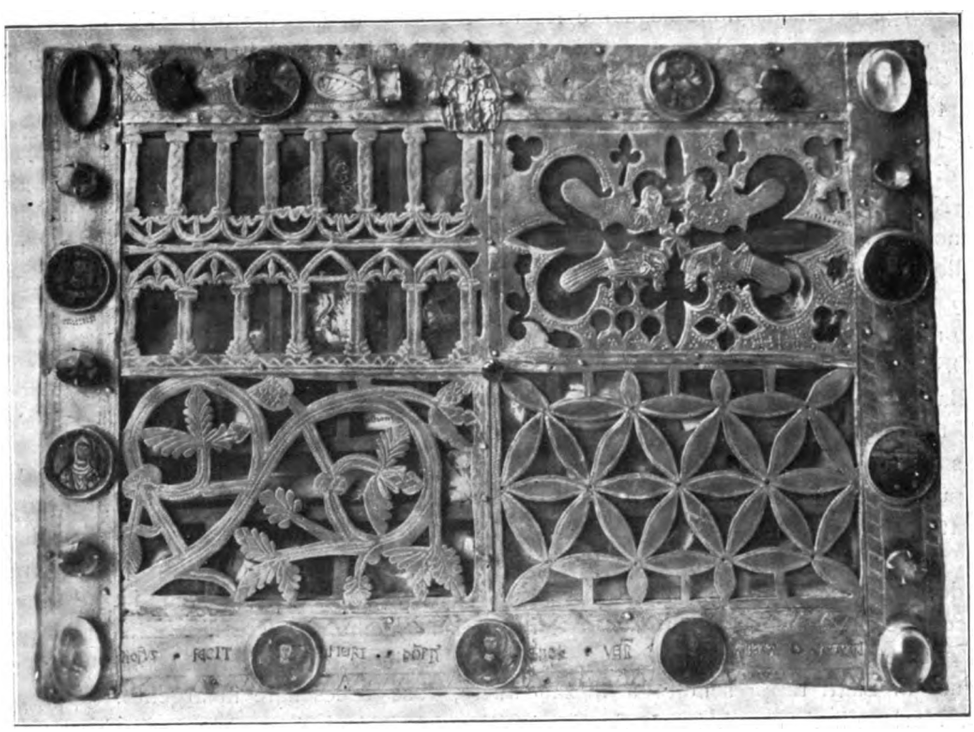
[1] Il RONDININI lo ricorda con le parole: « Sancti Matthei Apostoli brachium nedum carne exutum, quod argentea in theca humani brachii instar elaborata reponitur », luogo cit.

[2] Così difatti sono ottenuti i reliquiari delle braccia di Santa Salome.

Digitized by Google

Gli storici di Casamari dànno cenno solamente delle tre reliquie ora descritte, che eran quelle portate da Veroli nella già ricordata processione del dì dell'Ascensione; ma anche altri reliquiari debbono riferirsi alla pietà di quei monaci, sia perchè la loro provenienza è espressamente dichiarata da iscrizioni, sia perchè i caratteri stilistici dell'arte gotica li riannodano alla badia Cisterciense.

È chiaramente dichiarato dalla iscrizione come proveniente da Casamari un reliquiario quadrangolare, largo cm. 53 ed alto cm. 31, formato da una lastra di argento dorato e traforato e graffito. L'intaglio che forma la decorazione di questo cimelio ricorda i medesimi motivi ornamentali che formano la decorazione architettonica dei paliotti di altare, dei timpani delle porte e dei capitelli della insigne Abbadia. S'incontrano difatti qui le stesse stelle o



Reliquiario (argento dorato) — (Fotografia Franchi de' Cavalieri).

rosoni a sei punte che decorano uno dei frammenti conservati nell'aula capitolare, ma più che altro è notevole quel giglio borgognone che così spesso s'incontra nei capitelli della Badia, sovente rappresentato capovolto e perciò chiamato dall'Enlart *le lis renversée*,[1] il quale costituirebbe, secondo questo studioso dell'arte cisterciense, una delle prove dell'origine francese nell'architettura di quel cenobio. Nelle lastrine, che a modo di cornice inquadrano questo prezioso oggetto, son disposti alternatamente con alcune gemme, nove medaglioni che portano dipinte su vetro le figure di alcuni Santi che più specialmente si ricollegano all'ordine ed al cenobio di Casamari. Cominciando dall'alto e girando intorno al reliquiario si notano l'immagine di San Nicola di Mira, identificato dalla mitra e pastorale e dalla iscrizione S̄ NICO; l'immagine di questo santo è frequentissima nella iconografia medioevale e l'abbiamo difatti incontrata anche in altri cimeli già esaminati; si notano poi le immagini di San Pietro e di San Paolo caratterizzati dalla spada il primo, dalle chiavi il secondo, con le iscrizioni S̄ PAVLVS (in lettere

[1] ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, pag. 291.

Digitized by Google

scritte in senso contrario, cioè da destra a sinistra e S̄ PET. Segue inoltre un medaglione con l'immagine di Santa Restituta raffigurata col giglio e dichiarata dalla iscrizione S̄ RESTI. Questa santa, secondo un'antichissima leggenda agiografica, fu una nobile vergine romana rapita nel sonno da un angelo che la trasportò dalla porta di San Giovanni in Laterano alle porte di Sora, che essa per volere di Dio doveva evangelizzare,[1] onde in quella cittadina viene venerata come Patrona. Trovandosi il monastero di Casamari non lontano da Sora ed essendo per di più unito fin dal sec. XIII[2] al non meno celebre cenobio di San Domenico nel territorio sorano, facilmente si spiega qui la raffigurazione di questa Santa. Nel medaglione seguente si nota un Santo armato di lancia: l'iscrizione S̄ IOH ci fa sapere che qui è rappresentato uno dei due Santi martiri cui è dedicata la nostra badia. L'iscrizione S BE e la figura d'un monaco dall'abito nero con pastorale ed un libro (è la regola) denotano San Benedetto, patriarca dei monaci d'occidente. La figura di San Domenico con l'iscrizione S DOMI, che si scorge nel medaglione seguente ricorda il Santo cui è dedicato il vicino monastero del territorio sorano, cui ora ho accennato. Si notano da ultimo in altri due medaglioni, l'immagine dell'altro martire cui è dedicato il cenobio, cioè San Paolo (S̄ PAVL) e la figura del riformatore dell'ordine, San Bernardo, con l'abito monastico bianco e il pastorale (S̄ BER).

Nel mezzo della parte superiore di questo reliquiario è applicato anche un medaglione a forma di iride ogivale lavorato a sbalzo in argento dorato, che rappresenta la scena della Crocifissione. Nell'interno entro cassettine scavate su un fondo di legno si trovano reliquie di Santi, il cui nome in caratteri gotici è scritto su pergamene o sul legno stesso. La parte inferiore del reliquiario ci dà il nome della persona per cura della quale l'oggetto fu fatto: è quel medesimo Giovanni VII, di cui abbiamo parlato indietro, e quindi anche questo cimelio va senza dubbio riferito alla fine del sec. XIII. L'iscrizione dice (HO)K OPVS · FECIT · FIERI · DOPN · I ·[3] BOS · VER · ABBAS · CASAMARII; da qui veniamo a sapere che, come molti altri abati della Badia, anche il donatore di questi reliquiari era verolano.

Il tesoro della Cattedrale contiene ancora un altro reliquiario del genere del precedente, ma assai più grande: misura cioè cm. 75 × cm. 46. Anche qui la stessa decorazione di stelle a sei punte, di fiori lobati, la fuga di archetti a modo di finestre ricordano la decorazione architettonica di Casamari. Essa fornisce gli elementi ornamentali anche all'artefice di questo lavoro, come del resto l'architettura li fornì, specialmente in Francia, a quasi tutta l'oreficeria sacra della fine dell'età di mezzo ed i reliquiari assunsero le forme di tempietti e di chiese.[4] Nella cornice che inquadra questo lavoro sono alternatamente disposte figure di Santi e gemme incastonate e negli spazi liberi fra esse son graffite foglie di edera alternate con foglie d'acanto. Le figure di Santi rappresentate a mezzo busto, fuse e cesellate in argento, rappresentano Cristo, Maria, gli Apostoli, i due Santi martiri cui è dedicato il monastero di Casamari, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Battista e alcuni Santi già incontrati nel precedente reliquiario, i quali si connettono con l'ordine di Citeaux, cioè San Domenico, San Benedetto e San Bernardo.

I Santi son dichiarati dalle seguenti iscrizioni: nel lato superiore S̄ ANDREAS, S IACOBVS, S PETRVS, MAT DIVM (cioè Mater Dei Virgo Maria), IHS XPS, S̄ IOHES, S PAVLVS, S SIMON, S̄ BARNABAS; nel lato destro si legge: S̄ THOMAS, S MATEVS, S PAVLVS M(artyr); a sinistra: S BARTOLOMEVS, S̄ MATHIAS, S IACOBVS; nel lato inferiore poi si legge: SC̄A MAREA MADALENA, S IO̅ BASA (Baptista), S̄ DOMINICVS, S BENEDICTVS, S BERNARDVS, S NICOLAVS, S IOHS M̄(artyr). Al di sotto del detto reliquario un'iscrizione, anch'essa in caratteri gotici, ci ripete il nome di Giovanni VII e per di più la data 1291, la data stessa che, come abbiamo visto, si leggeva anche sul nodo della croce Santa: ANN · D · MCCXCI · HOC · OPVS · FECIT · FIERI ·

[1] BRANCA, *Memorie storiche della città di Sora*, pag. 59.

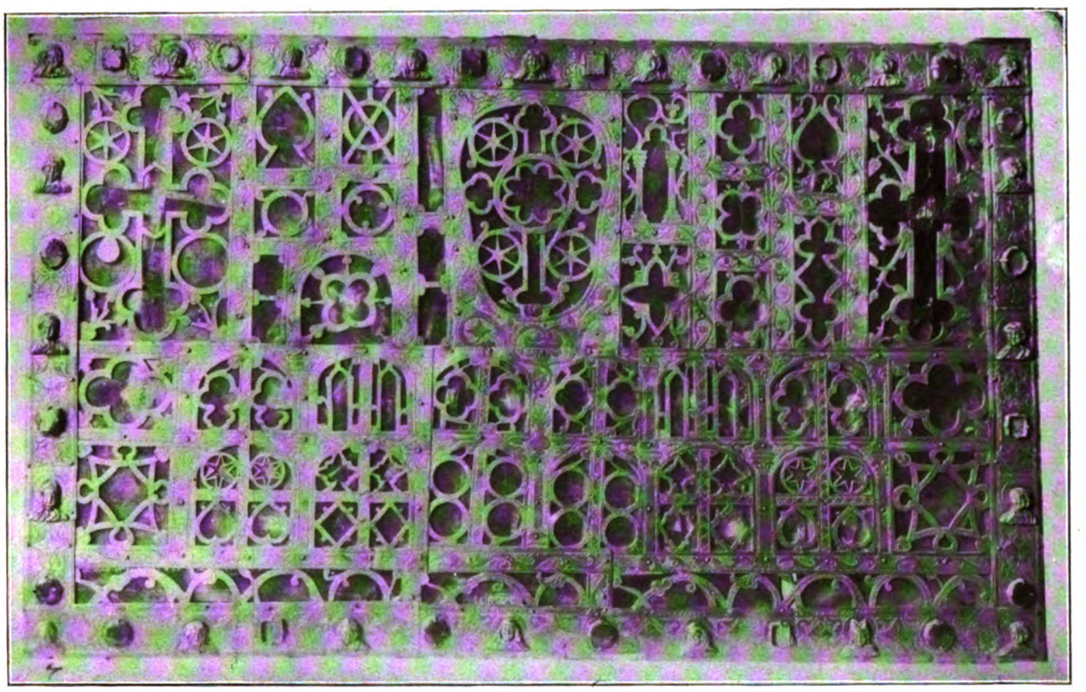
[2] RONDININI, *op. cit.*

[3] Il MORONI erroneamente legge T invece di I.

[4] MELANI, *op. cit.*, vol. I, pagg. 416-17.

Digitized by Google

DOPNVS · IOHS · BOS · ABBAS · CASEMARII. Il legno su cui è applicata questa decorazione presenta, in relazione all'intaglio, varie nicchiette entro le quali vi sono reliquie contenute entro fiale ed ampolline di cristallo. In uno di questi due reliquiari si trovava, secondo la ricordata relazione De Bobus, anche una graziosissima ampollina di cristallo sorretta a modo di ostensorio da un piccolo piede adorno di smalti, la quale fu in seguito tolta e rinchiusa in un altro antico ostensorio di argento di cui terremo parola. Notevoli sono poi in questo reliquiario due croci che si trovano ai suoi lati in corrispondenza di quelle che si vedono sulla lastra d'argento traforata: l'una a destra ricoperta da lamina d'oro, è ornata da finissima filigrana e gemme, lavoro assai simile a quello della Croce Santa e del braccio di



Reliquiario (argento dorato) — (Fotografia Franchi de' Cavalieri).

San Matteo, l'altra a sinistra ricoperta di metallo dorato porta incisa sul rivestimento metallico ed in caratteri gotici l'iscrizione:

DE · LIGNO · C
RVCIS · DNI ·
DE · COSTA · B ·
PSTEPHI · DE
R(eliquiis) INNOCEN(tium)
N N (nonnullae)

Il nostro reliquiario benchè abbia una funzione totalmente differente, pure ricorda nelle sue partizioni di nicchie e quadri, nella sua decorazione di Santi e gemme i celebri paliotti di altare il cui prototipo è la pala di San Marco. Nella parte superiore l'artista si è sbizzarrito in disegni e partizioni varie indipendenti da ogni simmetria; la parte inferiore, invece, formata da archetti fra i quali è graffita la colonnina di sostegno, è ottenuta con motivi simmetrici che riempiono il vuoto degli archetti e ricordano i disegni delle antiche vetrate a colori: il centro della croce ricorda il rosone posteriore della chiesa di Santa Maria Maggiore in Ferentino, chiesa dovuta alla stessa influenza dell'ordine di Citeaux.

Digitized by Google

Secondo la già citata relazione manoscritta del De Bobus provengono anche da Casamari alcuni ostensori il cui stile e la cui tecnica si ricollegano ai precedenti reliquiari. Uno di essi, il primo a sinistra della nostra figura, presenta una parte cilindrica data da una lamina di metallo dorato, lavorata e traforata come i due precedenti reliquiari: due ordini di archetti formano la decorazione di questo reliquiario; il primo dato da una serie di piccoli archi trilobi, il secondo formato da una fuga di archetti ogivali risultanti dalla intersezione di archi rotondi.

La parte superiore è sorretta, secondo il gusto di questi reliquiari gotici, da un piede la cui decorazione semplicissima è data da rosette e trifogli sbalzati e da un nodo che porta



Ostensori e pisside — (Fotografia Can. Quattro Ciocchi).

a smalto verde *champlevé*, entro sei medaglioni, la seguente iscrizione che lascia congetturare che il reliquiario sia dovuto alla devozione di una ignota donatrice:

DNA | M | R | NT'S | SIS' | D'RE / FICI |

Gli altri due reliquiari sono formati come questo di una parte cilindrica sormontata da una cupside e da un piede poligonale o lobato. Quello nel centro della nostra figura, tutto di argento, presenta colonnine, guglie e nicchiette ricavate con finissimo gusto e contiene nell'interno quella piccola ampolla che già vedemmo era contenuta in uno dei reliquiari di Casamari. Mentre il primo ostensorio, per i suoi contatti con la tecnica e lo stile di quelli già descritti, fatti fare dall'abate Giovanni, può ritenersi del sec. XIII, questo secondo più armonico e più accurato dovrà attribuirsi forse al sec. XIV. Il terzo, benchè risulti di linee generali

Digitized by Google

svelte ed armoniose, è il risultato di un raffazzonamento di varie parti: la cupside contornata di nicchiette e statuine col suo piede esagonale, è il residuo d'un antico ostensorio gotico, mentre la parte centrale costituita da una specie di tempietto a colonnine doriche scanalate è evidentemente un adattamento posteriore.

Il gruppo di reliquiari or ora esaminati, provenienti dalla Badia di Casamari, è dunque prodotto d'arte della seconda metà del sec. XIII e tutti o quasi tutti son dovuti allo zelo dell'abate verolano Giovanni Bove: essi costituiscono indubbiamente la parte più cospicua del Tesoro sacro del nostro Duomo.

Da un esame accurato di questi cimeli e specialmente da un'attenta osservazione della croce astile, l'oggetto senza dubbio più insigne in questo gruppo di reliquiari, deriva chiara la conclusione che noi ci troviamo di fronte ad oggetti il cui carattere è prevalentemente gotico.

Non manca certo qualche ricordo di simili lavori bizantini nella importanza decorativa che assumono i cristalli colorati e le gemme, nella spaventosa atrocità degli occhi tagliati a mandorla della testa di San Giovanni o Paolo, nella generale partizione dei due reliquiari quadrangolari; v'è in tutto questo qualche ricordo d'arte bizantina che toglie ai nostri cimeli la svelta eleganza di lavori consimili schiettamente gotici e conferisce ad essi una certa monastica gravità. Un esame però accurato dei particolari mette subito in evidenza il loro carattere prevalentemente gotico, specialmente a chi noti i molti punti di contatto che corrono con i motivi decorativi dei capitelli, dei timpani e dei paliotti di Casamari e nel ritorno del preferito giglio borgognone, indice, secondo l'Enlart, della provenienza francese.

Certo a me pare che questi oggetti abbiano caratteri tali che li stacchino dai consimili lavori della nostra oreficeria del sec. XIII e, benchè posteriori di parecchi decenni alla fondazione di Casamari e delle altre badie protogotiche d'Italia, pure questi cimeli possono fornire qualche appoggio alla tesi sostenuta dall'Enlart, che cioè elementi stranieri abbiano concorso allo sviluppo della primitiva arte gotica in Italia. Difatti oltre quegli stessi elementi decorativi che abbellano la badia Casamariense, qui troviamo un'espressione artistica a cui non era ancor giunta la nostra oreficeria di quel secolo. Il che mi pare di poter affermare sicuramente, non tanto per l'esame della parte decorativa quanto per un'accurata osservazione della parte figurativa che presenta il più mirabile fra questi oggetti: la croce. In essa se le figure degli animali sono ancora stilizzate e schematiche, se il Cristo è rigidamente impassibile,[1] le figure umane invece raggiungono un alto grado di dignitosa espressione, sono veramente animate di vita ed hanno movenze libere ed indipendenti. Ora ognuno sa che prima di noi l'arte gotica giunse oltre Alpe, e specialmente in Francia,[2] ad altezze vertiginose.

Se dunque questi cimeli hanno un posto appartato nella nostra storia dell'arte, come mi sembra di poter affermare, nulla avendo trovato di simile nello sviluppo della nostra arte industriale; se essi derivano dalla badia di Casamari, ove pare si trapiantasse il seme dell'arte gotica di Borgogna, credo di poter concludere che anche i nostri reliquiari risentano della influenza di Francia, la quale durante il fervore religioso del secolo di San Luigi irradiò anche sulla nostra Italia fasci luminosi della sua arte sacra.

Reliquiari provenienti dalla Certosa di Trisulti.

Altri avvenimenti più recenti e meglio documentati concorrevano a rendere più importante il Tesoro della cattedrale di Veroli, dotandolo, non solo di altre reliquie di santi, ma arricchendolo anche di preziosi cimeli.

« A dì 17 maggio dell'anno 1809 — scrive nella sua relazione il già ricordato De Bobus[3] —

[1] Il che deriva da un preconcetto comune nell'arte medioevale che voleva rappresentare il Cristo vincitore anche sulla croce e quindi rifuggì dal rappresentarcelo morto.

[2] MELANI, *op. cit.*, pag. 319.

[3] Relazioni manoscritte; nella biblioteca comunale di Veroli.

Digitized by Google

l'imperatore Napoleone avendo da Vienna decretata la riunione all'impero francese del pacifico Stato della Chiesa Cattolica Romana, fra la generale soppressione dei luoghi pii e delle corporazioni dei regolari che ne seguì, fu compreso il monastero dei monaci cartusiani di Trisulti. Privato quel mirabile locale degli osservantissimi monaci restò in preda alle numerose bande di briganti che infestavano la provincia di Marittima e Campagna e che avevano sicuro asilo fra le foreste dei monti dove poi si facevano lecito ogni sorta di scelleratezze e di crudeltà e da dove facevano tremare le popolazioni della città e dei contadi. Non è a dire quanto in tal circostanza ne restasse danneggiato il monastero e quanto si aveva a temere per le SS. Reliquie che ivi si custodivano *ab antico.* In vista di ciò il R^mo^ Vicario Capitolare di questa città e diocesi di Veroli, D. Luigi de' marchesi Bisleti, nonchè il di lui nipote march. Michelangelo, che in allora esercitava la carica del cosidetto *maire*, ossia capo del magistrato, supplicarono il ministro dei culti ed il Prefetto di Roma, generale Miollis (che più volte era stato in Veroli e trattato magnificamente dal suddetto march. Michelangelo) affichè permettessero di levare tutte le sacre Reliquie che in quella certosa esistevano unitamente alla preziosa, impareggiabile Spezieria e porle quindi in luogo decente, cioè le sacre Reliquie in questa cattedrale e la Spezieria nel pubblico ospedale, già dichiarato militare, e l'ottennero ».

Continua poi il De Bobus in una minuta relazione dei fatti dicendoci che egli, deputato *ad sacras Reliquias*, partì da Veroli con l'incarico del trasporto dei reliquiari e che il 6 giugno 1813, entrato nel luogo ove questi erano conservati, trovò già rotti i vetri delle urne contenenti i corpi dei Santi per l'avidità di pochi ornamenti di argento che li decoravano. Segue poi la relazione delle difficoltà e dei preparativi di quel trasporto, ed una vivace descrizione di quella specie di processione delle Reliquie che ebbe luogo tra le pittoresche balze di quei monti, nelle cui gole si ripeteva l'eco dello scampanio della Certosa, la quale pareva così dare l'addio ai Santi che ne erano stati per tanto tempo gli ospiti e protettori.

Non credo opportuno seguire poi minutamente la relazione che si perde in particolari di poca importanza pel nostro studio. Ricorderò solo che l'arrivo in Veroli di tante reliquie (v'erano fra l'altro sette casse contenenti interi corpi di Santi) determinò il Capitolo a scegliere un luogo ove con decoro questi sacri resti potessero essere esposti insieme ai non pochi reliquiari già descritti. Fu scelta la Cappella che tuttora è adibita a Santuario, prima dedicata alla Natività di Maria, e venne incaricato della sistemazione di tutto questo prezioso tesoro, il canonico D. Giuseppe Scaccia, che mi è grato ricordare, perchè appartenente alla mia famiglia. Così dunque in seguito a questi avvenimenti veniva arricchito il Santuario ed il Tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i non pochi cimeli da noi esaminati insieme alle molte reliquie di Santi ottenevano una migliore e più decorosa esposizione.

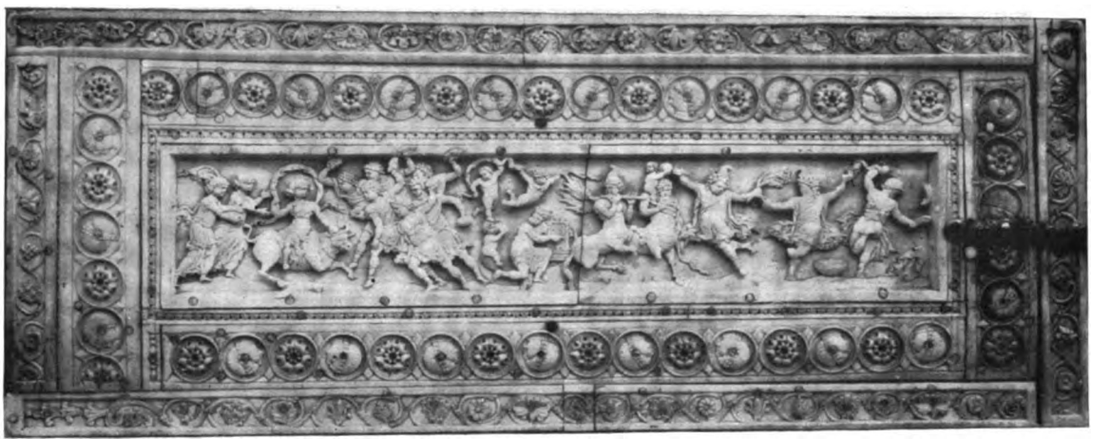
Se non che ristabilito il Governo della Chiesa e tornati i monaci nella loro Certosa, il Capitolo verolano veniva da essi invitato a restituire alla badia di Trisulti le reliquie ed i reliquiari tolti a quella chiesa; lo stesso invito veniva pure rivolto al municipio perchè restituisse al monastero la preziosa Farmacia ricca di bei vasi di terracotta del sec. XVII e XVIII; quest'ultimo invito non trovò opposizioni. Il Capitolo invece si dichiarò affatto contrario alla restituzione ricordando le non poche spese sostenute sia pel difficile trasporto, sia per la sistemazione di quelle reliquie, notando che la conservazione di esse si doveva solo allo zelo dei canonici verolani, poichè i paesi più vicini alla Certosa si erano perfino rifiutati di affrontare i disagi e le spese di un simile trasporto; adducendo altre ragioni giuridiche non senza far balenare la possibilità di una sommossa popolare, qualora Veroli si fosse vista privata di quel sacro deposito. Ne sorse così una questione, le cui molte vicende succedutesi nel corso di vari mesi possono ancora seguirsi scorrendo la corrispondenza su questo argomento, che si conserva ancora nell'Archivio della cattedrale.[1] Non presentando però nessun interesse per noi dirò solo che, dopo vari tentativi di conciliazione, in un congresso tenuto in Frascati, ove appunto si trovava il card. Pacca, arbitro della questione, fu sottoscritta da

[1] Vol. XIX, fasc. I.

Digitized by Google

ambedue le parti la concordia per la quale il Capitolo di Veroli concedeva ai monaci della Certosa di prendere piccole parti delle reliquie dei Santi provenienti dal loro monastero, s'impegnava di mandare alla Certosa due corpi di Santi Martiri decorosamente vestiti, che si sarebbero fatti per ciò venire da Roma, e di pagare inoltre la somma di cento scudi, che per altro i monaci generosamente rinunziarono.

Non ho voluto tralasciare di riassumere, per quanto mi è stato possibile, questi avveni-



Cofanetto di Veroli. Londra, Museo Kensington.

menti poichè arricchirono non poco il nostro Tesoro. Difatti, oltre le molte reliquie sulle quali non occorre qui trattenerci, aveva provenienza dalla certosa di Trisulti, per quanto afferma il Moroni, un importantissimo cimelio, che per poche migliaia di lire il Capitolo della



Cassetta orientale (avorio) — (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

cattedrale vendette e che tuttora — magro conforto — porta il nome del paese da cui proviene: il cofanetto di Veroli del Museo Kensington di Londra. Esso è uno dei migliori esemplari di quel genere di cassette di avorio dette italo-bizantine, generalmente attribuite ad un periodo compreso fra l'VIII ed il XII secolo: di esso però qui non faccio parola, trattandosi di un cimelio che fu già oggetto di studi eruditi.[1]

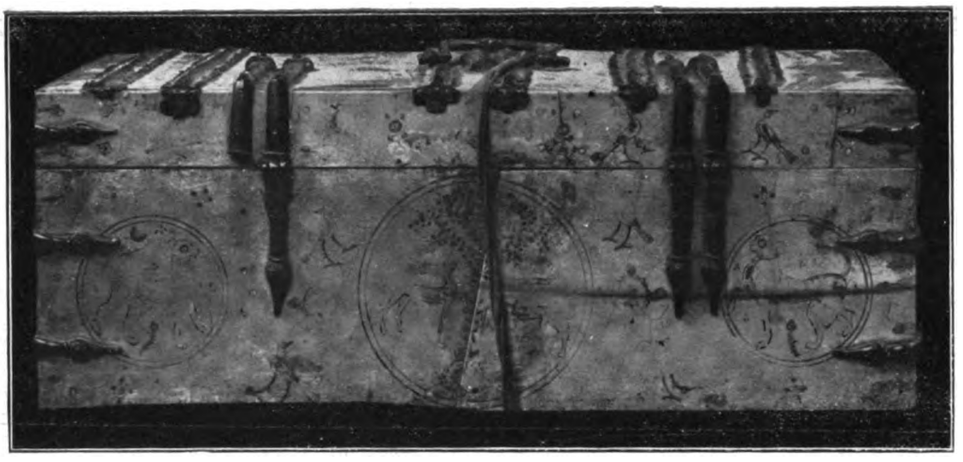
---

[1] MASKELL, *Ivoires ancient and mediaeval*, Londra, 1875, pagg. 55-57; GRAEWEN, *Typen der Wiener Genesis auf Byzant. Elfenbein reliefs*, in *Jahrbuch d. Kustsamml. d. a. Kaiserskauses*, 1900, pag. 98, in cui

Digitized by Google

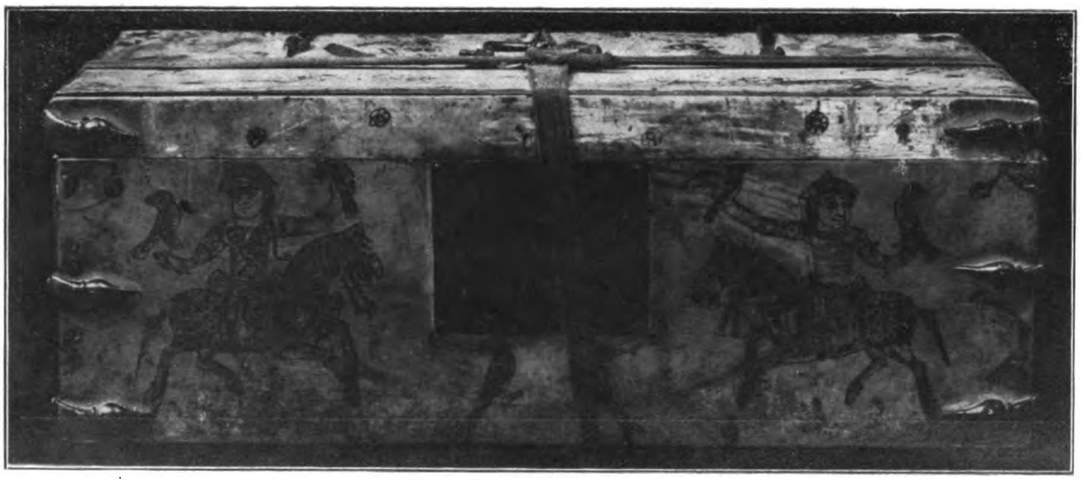
Benchè appartenenti ad altra epoca e ad altra arte, ricordo qui invece altri cofanetti in avorio pure conservati nel Tesoro della nostra cattedrale, la cui provenienza non è bene accertata. Sono cinque cassette di forma tra loro assai simile, di grandezza quasi eguale, formate tutte da incrostazioni di avorio, rinforzate negli angoli da fermagli dorati dalle punte a ferro di lancia e chiuse da serrature a verghette mastiettate lavorate nello stesso modo.

La più grande di queste cassette misura cm. 32 × 18 × 11, di forma rettangolare, pre-



Cassetta orientale (avorio) — (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

senta sulla incrostazione di avorio rosoni a colori assai sbiaditi e contenenti intrecci che ricordano l'arte siriaco-persiana. Ai due lati più stretti la decorazione di questi tondi è data da figure maschili aventi carattere profano. Negli angoli come negli spazi liberi son ripetute in



Cassetta orientale (avorio) — (Fotografia del Ministero della Pubblica Istruzione).

modo simmetrico figure di pavoni dalla lunga coda od uccelli recanti un ramoscello nel becco, motivi questi di decorazione siriaca. La parte anteriore del coperchio reca un'iscrizione in caratteri orientali.

---

l'autore assegna al cofanetto di Veroli la seconda metà del secolo IX; vedi anche una grande cromo di questa cassetta pubblicata dalla Società Arundel in *Chromolithographs of the principal objets of Arts in the Sout Kensington Museum*, Londra, 1868, tav. V; MICHEL, *Histoire de l'Art*, vol. I, p. I, pag. 267; VENTURI, *Storia*, vol. I; qui l'autore assegna il nostro cofanetto alla fine del secolo IV o al principio del V.

Digitized by Google

Di poco è più piccola un'altra cassetta della stessa forma e risultante delle stesse parti: misura cioè cm. 31 × 17 × 11. Gli stessi tondi o rosoni a colori, contornati di nero, quasi scomparsi, ornano le varie facce di questo cofanetto rafforzate con gli stessi fermagli e con altri aggiunti posteriormente. Oltre la iscrizione negli stessi caratteri, che anche qui si vede nel davanti del coperchio, oltre gli stessi rosoni è notevole in questa la parte posteriore assai meglio conservata in cui due tondi laterali sono occupati da figure schematiche di cani ed il rosone centrale porta due figure di cervi affrontati ai lati di un albero frondoso. Nelle fiancate laterali come negli spazi liberi delle altre facce si trovano pavoni ed uccelli fantastici stilizzati e disgiunti.

Una terza cassetta avente la stessa forma è di poco più piccola delle precedenti, misurando cm. 27 × 13 × 10. Benchè risulti delle stesse parti delle due già descritte, questa offre una decorazione più varia e meglio conservata. Il coperchio, che non presenta la solita iscrizione, porta invece nella parte superiore entro due medaglioni a colori pallidi e qua e là dorati busti di due santi nimbati, uno dei quali reca nelle mani un libro su cui è segnata la



Altri cofanetti orientali (avorio) — (Fotografia Franchi de' Cavalieri).

croce. Oltre poi le solite figure di uccelli fantastici dalla lunga coda e dal capo cristato, il coperchio reca pure simmetricamente disposte due figure rappresentanti un cane che ha afferrato per la coda una lepre in corsa. Nel lato posteriore sono notevoli altre due piccole crocette equilatere, le quali insieme con i santi del coperchio ricordano l'ufficio sacro cui la cassetta doveva essere destinata. Il lato in migliore conservazione è quello anteriore, riprodotto nella nostra figura: esso presenta altre scene di caccia affrontate e simmetricamente disposte. Si vedono difatti due falconieri a cavallo i quali su una mano sorreggono il falcone dal becco ricurvo, mentre con l'altra afferrano e tengono stretta nel pugno la preda: un grosso uccello; la quale scena è anche accennata entro un rosone che decora la parte posteriore del primo cofanetto. La lunga capigliatura dei due falconieri, il loro vestimento tutto ornato di rosoni, la sella dall'alto arcione e specialmente il tessuto della gualdrappa ricordano il costume siriaco-persiano.

Due altre cassette di proporzioni più piccole offrono invece forma leggermente differente presentando il coperchio a pioventi con una parte superiore piana, come pure spesso s' incontra nei cofanetti italo bizantini. Di queste due cassette la più grande, che misura cm. 20 × 12 × 10 e reca un' iscrizione orientale sul coperchio, offre la stessa ornamentazione di tondi occupati da intrecci e nodi, disposti simmetricamente nella faccia anteriore, mentre nella posteriore

Digitized by Google

non si notano che due medaglioni con figure di cervi e piccoli uccelli che riempiono gli spazi rimasti liberi. La più piccola di queste cassette con la stessa forma di coperchio a tronco di piramide, mancante della iscrizione, offre una decorazione prevalentemente animale. Nella parte anteriore i tondi sono occupati da figure di cervi affrontati ed il coperchio presenta raffigurazioni schematiche di uccelli dal lungo collo intrecciato, i quali ricongiungono le loro teste becco contro becco. Nella parte posteriore il centro porta un medaglione recante un avvoltoio che sta sopra un papero, ed ai lati di questa figura sono due cervi che ricordano quelli già notati. Nelle facce laterali di questo cofanetto, come pure sul coperchio, si notano figure di pavoni dal capo cristato e dalla larga coda. Questa cassetta ha cm. 18 di lunghezza, cm. 10 di altezza e cm. 10 di lunghezza.

Questi cofanetti di carattere orientale, adibiti a funzione di reliquiari, si trovano anche in altre raccolte sacre: ne ricorderò uno conservato nel Tesoro del duomo di Anagni ed uno rinvenuto nel Tesoro sacro del Sancta Sanctorum illustrato dal Grisar,[1] il quale ne ricorda altri due del Museo nazionale di Monaco di Baviera. I ricordati cofanetti sono simili ai nostri e rispondono tutti ad un tipo industriale che si ripetè senza sostanziali variazioni nè di forma, nè di decorazione. Il Neumann[2] infatti, che illustrò alcune di queste cassette appartenenti al tesoro della casa Brunswick, ne ricorda anche una che reca, come tre delle nostre, un'iscrizione in caratteri arabi, la quale avrebbe, secondo l'illustratore, funzione esclusivamente decorativa. Quella poi già ricordata del Sancta Sanctorum, illustrata anche dal Lauer,[3] porta la stessa fornitura di fermagli a ferro di lancia e disegni complicati formanti labirinti, un pavone ed altri uccelli, due dei quali sono disposti in modo che incrociano le loro code e ricongiungono becco a becco le loro teste, motivo non molto differente da quello da noi descritto sul coperchio della più piccola delle cassette di Veroli.

Così pure i cervi affrontati ai lati di un albero di uno dei nostri cofanetti trovano raffronto in due uccelli anch'essi affrontati sui rami di un albero nella cassetta del Sancta Sanctorum. Certo che la loro decorazione ricorda i motivi preferiti e caratteristici dell'arte siriaca e persiana: rosette, stelle formate da cerchi e losanghe racchiuse in dischi, trecce annodate, animali fantastici o reali, pavoni, cervi, leoni affrontati ai lati di un motivo centrale.[4] Essi vanno attribuiti ai secoli XI, XII e XIII e si divulgarono in Italia in seguito ai contatti commerciali delle nostre città marinare con l'Oriente.

CAMILLO SCACCIA-SCARAFONI.

---

[1] *Op. cit.*, pagg. 161 e seg.

[2] *Der reliquienschatz. des Hauses Braunschweig.*

[3] *Le trésor du Sancta Sanctorum* in *Fondation Piot.*, vol. 15.

[4] DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, pag. 38.

Digitized by Google

LA FAVOLA DI PSICHE
DIPINTA DA LODOVICO CIGOLI

CHE il pittore toscano Lodovico Cardi Cigoli negli ultimi anni della sua vita soggiornando in Roma, dov'egli morì l'8 di giugno del 1613, avesse dipinto a fresco la *Favola di Psiche* sopra una loggia del Palazzo Borghese a Montecavallo, oggi proprietà dei Rospigliosi, attestavano concordemante il Baglione e il Baldinucci. Ma dai pochi accenni di questi scrittori



Fig. 1 — Lodovico Cigoli: Psiche addormentata sopra una nuvola.

sarebbe stato impossibile rintracciare l'opera cigoliana che, come vedremo, per la demolizione della loggia su cui era stata dipinta, aveva cangiato di sede, se il Municipio della città di San Miniato, nel cui territorio sorge il castello di Cigoli, per onorare la memoria del suo illustre conterraneo non avesse con provvido pensiero deliberato di pubblicare la vita del Maestro, scritta dal nepote Giovan Battista Cardi nel 1628, e che per circa tre secoli era rimasta inedita nel Gabinetto dei disegni e delle stampe della Galleria degli Uffizi.

In questa *Vita del Cigoli*, che vedrà la luce nella ricorrenza del terzo centenario dalla morte del pittore, gli affreschi sono minutamente descritti.

« Cominciò a dipingere a Monte Cavallo, nel giardino che faceva accomodare il Cardinale Borghese, una loggetta a fresco nella quale vi fece quattro storie della Favola di Psiche; in

Digitized by Google

una delle quali Psiche addormentata sopr' una nuvola, da Zefiro lievemente spinta, è portata verso il delizioso palazzo che nel lontano è finto in mezzo d'un bosco, riccamente ornato; nell'altra essendo la troppo curiosa Psiche soprappresa dall'inaspettata bellezza d'Amore, et uscita fuori di sè, mentre rimirava il già vietato oggetto restò di tanto bene spogliata, perchè svegliato Cupido se ne vola al cielo, et ella, levatasi su, con ambo le mani per una gamba lo piglia, il quale dopo il contrasto scappatogli se ne fugge, per il che ella, disperata, nel lontano per annegarsi si getta nel fiume, il quale portandola alla riva la conduce ove Pane trattenendosi con gli armenti a sè la chiama e la conforta. Nella terza, tornando Psiche con il bossolo del belletto dall'Inferno, si sta smarrita e sonnacchiosa a sedere, la quale Cupido svegliando, gl'insegna quello che deve fare per conseguire il fine da lei desiderato. Nel lontano si scorgono le tartaree tenebre con Cerbero che se ne sta alla porta appresso alla quale sono dipinte le tre Parche. Nell'ultima Psiche è condotta finalmente dopo molto penare davanti a Giove, dove bevendo la tazza dell'ambrosia diventa immortale alla presenza di tutti gli altri Dei posti nelle nuvole in varie attitudini, e questa è quella della volta, dipinta con tal artifizio di sotto in su che, vista dal luogo suo, hanno tanta forza le figure che non altrimenti appariscono in una piana superficie dipinte.

«...E per stare in una favola dalla quale si potesse cavare la medesima allegoria, ne' vôti delli canti dipinse l'asino quando mangia le rose, raccontata da Apuleio, e questo non senza



Fig. 2 — Lodovico Cigoli: Psiche che tenta di trattenere Amore.

qualche nascosto suo significato, e per riempir tutti li vacui dipinse un leone e tigre con putti che con quelle bestie scherzando mostrano quant'egli fosse vero imitatore della natura in quelle cose le quali di rado o mai aveva dipinto».

Avendo avuto dal Municipio di San Miniato l'incarico di pubblicare la *Vita del Cigoli*, volli assicurarmi se le pitture qui descritte esistevano ancora, e non potendomi recare sul momento a Roma, incaricai della cosa l'egregio signor Alessandro Frattini, conservatore della Galleria Doria Pamphily.

Per gentile concessione dei proprietari del palazzo Rospigliosi, e sopratutto per l'interessamento cortese del Principe Don Giulio Pallavicini, appassionato studioso di cose d'arte, si fecero le più accurate ricerche, le quali però non diedero alcun frutto. Infatti della loggia non rimaneva più traccia; soltanto in uno stanzone a terreno si rinvennero alcune pitture che non avevano nulla a che vedere con la nostra storia, ma rappresentavano vari gruppi di personaggi e di suonatori dietro una balaustra di marmo.

Ogni speranza di ritrovare l'opera cigoliana pareva ormai perduta, quando il Principe ricordò che poco dopo il 1870, per l'allargamento di via Nazionale, era stata demolita una parte del palazzo e che alcune pitture ivi esistenti erano state portate in Campidoglio.

È più facile immaginare che esprimere la gioia provata dai ricercatori quando nei superbi affreschi della Galleria Capitolina, che rappresentano appunto la *Favola di Psiche* e vanno sotto il nome di Annibale Carracci, riconobbero l'opera del Cigoli, ancor fresca, luminosa, sorridente di grazia e di bellezza immortale!

Digitized by Google

Tutto, tutto, fin nei più minuti particolari corrispondeva alla descrizione del manoscritto che io avevo inviato: il soggetto delle composizioni, la loro collocazione, l'atteggiamento delle persone, gli episodi secondari, le figure decorative.

Ecco nella prima lunetta (fig. 1) Psiche addormentata sopra una nuvola leggermente sospinta da Zefiro verso il delizioso palazzo nel mezzo d'un bosco; nella seconda (fig. 2) l'incauta giovinetta che tenta di trattenere Amore, e non essendovi riuscita si getta nel fiume; nella terza (fig. 3) Psiche che torna dall'Inferno col vaso d'unguenti — in distanza si scorge Cerbero e le tre Parche —; nella composizione centrale ecco finalmente Psiche dinnanzi a Giove. Nelle lunette si vede l'asino che mangia le rose, il leone e la tigre che scherzano con i putti alati, e tra le figure decorative compare sempre il dio Pane, il salvatore di Psiche.

Nessun dubbio adunque che a Lodovico Cigoli e non ad Annibale Carracci debbano

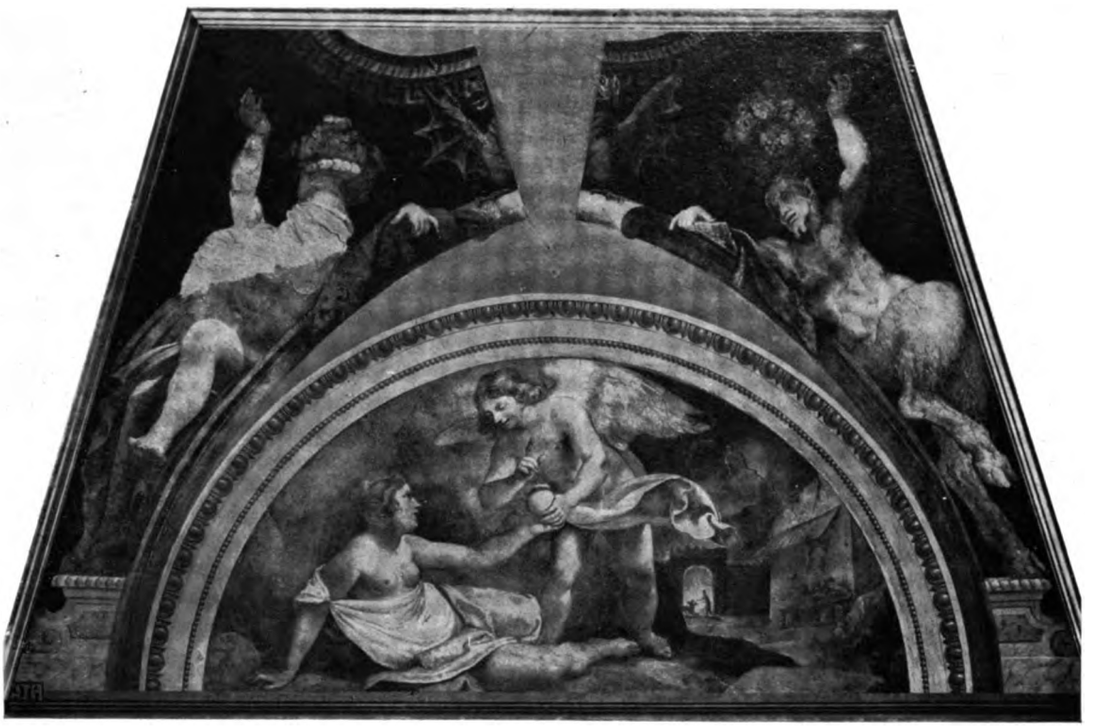


Fig. 3 — Lodovico Cigoli: Psiche che torna dall'Inferno col vaso d'unguenti.

essere attribuiti codesti affreschi che segnano una pagina luminosa della pittura italiana sull'inizio del Seicento. L'errore della attribuzione è del resto facilmente spiegabile e scusabile: quando gli affreschi vennero staccati dalla parete si era ormai da gran tempo perduta ogni memoria del loro autore, e le pitture per la bellezza del disegno e lo splendore del colorito parvero ben degne del Maestro illustre che aveva decorate le vôlte del Palazzo Farnese.

Alla testimonianza del biografo si aggiunsero ben presto altre prove. Nell'ordinare la Mostra cigoliana che si è aperta l'8 di giugno agli Uffizi, si rinvennero tre disegni (nn. 8859, 8877, 8990), che si riferiscono indubbiamente a questa composizione, e inoltre una stampa dello Scalberge, già segnalata dal Busse, rappresentante *Psiche dinnanzi a Giove,* con la data del 1637 e l'indicazione del pittore CHIVOLY. Finalmente è da aggiungere il frammento inedito del poema di Francesco Bracciolini, *La Psiche di Lodovico Cigoli*, ricordato dal Lami, che si conserva nella Riccardiana di Firenze (cod. 2274 a carte 56 e segg.). Il frammento in parola differisce notevolmente e può considerarsi soltanto come una prima redazione di quello pubblicato dal Menghini nel 1889 a Bologna nella collezione Romagnoli. Il Bracciolini aveva conosciuto il Cigoli a Firenze nel 1608 in occasione delle feste per le nozze di Cosimo II con

Digitized by Google

Maria Maddalena d'Austria, avendo egli composto una cantata d'occasione, *Il ritorno di Enea*, che venne eseguita in Arno sopra una nave con figure allegoriche disegnata dal Cigoli, di cui ci resta l'incisione del Cantagallina.

Ecco le prime strofe del poema *La Psiche*:

Cigoli, la tua man pronta e spedita,
Che il mondo errante imitatrice appella,
Genera veramente e non imita,
Natura il fa de' suoi colori ancella.
Spiri all'opere tue l'aura e la vita
E ciascuna di lor muove e favella;
Vivere e respirar miri e non tocchi,
Negar non può chi presta fede agli occhi.

Muto poeta io ti credea, fingendo
Sembianza al vero, e me pittor loquace,
Tu nelle tele, io nelle carte aprendo
Al vedere, all'udir quel ch'a noi piace;
Ma cangiata la sorte esser comprendo:
Tuo pennel parla e la mia lingua tace,
Tace vinta da te, ch'io non saprei
Come sparger mai più gl'inchiostri miei.

Anch'io sperai del gran Borghese a gara
Teco spiegar alcuna gloria o vanto,
O qualcuna additar celebre e rara
Delle anguste sue moli altere tanto;
Ma te mirando ancor far motto, impara
Nella confusion mutolo il canto,
Stupido resta e desïar può solo
Che le figure tue spieghino il volo.

. . . . . .

La bella Psiche il cui leggiadro volto
Tu nell'Orto Real pingi e colori
Sopravvanzò con la bellezza molto
Qual mai n'avesse i più sublimi onori
E fu da' suoi begli occhi il pregio tolto
Alla Dea delle Grazie e degli Amori,
E da' devoti abbandonato il lido
Che l'adoraro in Amatunta e Gnido. &.

Da tutte queste testimonianze resta irrefragabilmente provato che le pitture della Galleria Capitolina sono veramente l'opera di Lodovico Cigoli.

Nè questa è la sola scoperta a cui ha condotto la pubblicazione della *Vita*, chè molti altri quadri attribuiti al Tintoretto, al Veronese, a Cristofano Allori e a Matteo Rosselli sono da attribuirsi al Nostro; ma di ciò mi occuperò in un successivo articolo.

GUIDO BATTELLI.

Digitized by Google

UN GONFALONE DI PIRRO LIGORIO A RIETI

ERA un tempo portato nelle più solenni processioni ed ora trovasi depositato nel Museo Civico di Rieti, per concessione della Congregazione di Carità che ne è proprietaria, il magnifico gonfalone dell'antica Confraternita di Santa Maria, il quale, se sfuggì al Guardabassi, quando compilò l'*Indice-Guida* dei monumenti dell'Umbria, attirò invece più volte, fortunatamente invano, le disoneste brame di volgari rigattieri. Del resto, che questo gonfalone per vetustà di esecuzione, castigatezza di disegno e bontà di composizione vincesse tutte le altre pitture del genere, che tuttora si recano in processione, appariva chiaro anche ai profani, agli occhi dei quali, anzi, il pregio dell'opera cresceva per essere essa dipinta a sugo d'erbe.

Il gonfalone (m. 2.05 × 2.70) è formato da una doppia tela centrale, su cui sono dipinti i quadri, e da una scempia fascia perimetrale, su cui sono rozzamente dipinte a guazzo alcune candeliere raffaellesche, rinnovate insieme con la tela nel secolo scorso forse sui disegni delle originali. Dell'antica frangia solo qualche frammento scorgesi ancora qua e là; tutto il resto è nuovo. La pittura rappresenta nella faccia anteriore l'Assunta con gli Apostoli, nella posteriore l'Ascensione e Santi; dell'una e dell'altra daremo una breve descrizione.

* * *

Chiusa in rosea e schietta veste, da cui sembra trasparire il nudo delle carni, e accompagnata da due soavi angeli, la Vergine poggia leggiera e serena verso il cielo. Un manto ceruleo, svolazzante, dalla cintola in giù le avvolge la persona, e in mezzo ai lembi estremi di esso si nascondono due vaghi angioletti; altri qua e là folleggiano, tripudiano; due, a sinistra del riguardante, in alto, accostano le labbra in un bacio. La Vergine è pur dianzi uscita dall'urna che, scoperchiata e vuota, posa sulla sommità di tre brevi gradini; il candido lenzuolo, che ne avvolgeva la salma, giace rovesciato in parte fuori del ciglio. I dodici Apostoli, divisi in due gruppi uguali di numero da un fascio di luce che taglia diagonalmente la scena, sono in vario atteggiamento raccolti intorno all'urna. Il gruppo di sinistra, dubbioso e incerto, rimira e intento scruta entro l'urna vuota, quasi non creda ai propri occhi; il gruppo di destra, invece, fissa beato ed estatico lo sguardo sulla Vergine che, girata d'un buon terzo la persona sulla sua sinistra, dirige il volo là, donde pare che piova la luce. Ciascun gruppo di Apostoli ha una figura intiera al primo piano e le altre che a mano a mano si allontanano prospetticamente. Su tutte emerge, nel gruppo sinistro, la dolcissima, quasi femminea, figura di San Giovanni, dai capelli biondi e inanellati, dalla veste verde, su cui spicca il manto d'un rosso sanguigno; egli ascende i gradini, sollevando con la mano destra la veste, per indagare dentro l'urna vuota, con un gesto molle e grazioso.

Nella faccia posteriore del gonfalone il Salvatore ascende in cielo, cinto i lombi da un manto azzurro che, agitato dal vento, si solleva dietro la sua persona in modo da formare quasi lo sfondo al suo bel torso nudo, entro una gloria di angeli. Egli ha le braccia aperte e volge in basso la testa, ornata di una breve e pallida barba e alquanto inclinata sull'omero

Digitized by Google

sinistro. Anche qui i Santi, che avvivano la scena, sono disposti simmetricamente, ma posano sulle nubi. A sinistra, in dietro, San Giovanni Battista, coperto di rozze pelli, che reca la solita banderuola con suvvi il motto *Ecce Agnus Dei*; davanti a lui San Martino vescovo, orante in ricchi paludamenti d'un verde pallido, a cui un angelo porge un libro con sopra la mitria pastorale. A destra, in avanti, vedesi nell'atto di piegare a terra il ginocchio destro, non ignudo, come suole effigiarsi, ma coperto da verde veste con largo manto ferrigno e ornato il capo da



Pirro Ligorio: L'Assunta (Faccia anteriore del gonfalone). Rieti, Museo Civico.

bianco cimiero, San Sebastiano, che nella sinistra reca la palma del martirio e nella destra una freccia. Dietro a lui, ritto al par del Battista, si scorge San Bernardino da Siena in nera tonaca, che volge lo sguardo in alto, porta la mano destra al petto e posa la sinistra su un libro aperto, a cui un angelo fa quasi da leggìo. In alto, sul capo del Santo, spicca il suo monogramma, I H S.

Il dipinto, eseguito a sugo d'erbe, rinforzato a tempera negli scuri e con qualche ritocco recente qua e là, ha tutte le figure principali ben contornate; nel massimo chiaro trasparisce il colore della tela leggermente velata; le ombre sono tratteggiate e imitano l'arazzo. Gli occhi delle figure sono segnati oscuri e fortemente ombreggiati; tutte le faccie hanno segni molto profondi e vigorosi, perchè, essendo il gonfalone una pittura mobile, possano percepirsi dal-

Digitized by Google

l'occhio del riguardante. Le pieghe delle vesti, profonde e larghe, modellano egregiamente il nudo sottostante; grandi e forti, direi esagerati, sono i contrasti di luce ed ombra, quali per altro si convengono a tal genere di pittura; l'insieme ha tutti i caratteri del manierismo dominante verso la metà del secolo XVI.

Se non che i caratteri stilistici di questo gonfalone non basterebbero a indicarne neppure per approssimazione l'autore, se un documento, da me rinvenuto, or sono alcuni anni, nell'ar-



Pirro Ligorio: L'Ascensione e Santi (Faccia posteriore del gonfalone)
Rieti, Museo Civico.

chivio notarile di Rieti non ci dicesse che sì egregia pittura è dovuta a Pirro Ligorio, napoletano.

* * *

La Confraternita di Santa Maria possedeva fin dal 1469 [1] un gonfalone e se ne serviva

[1] « In Dey nomine, Amen. Anno domini 1469, Ind. secunda, tempore pontificatus S.mi D. N. Pape Pauli secundi, mense februarii die XXVII: presentibus Ser Christoforo Gabrielis et Francisco alias textore de Reate,

Digitized by Google

nelle processioni; ma, o che fosse ormai consunto dal tempo, o che sembrasse men bello di quelli che altre Confraternite avevano, fatto sta che decise di farne uno nuovo, e a tal uopo il priore di essa Pietro Severi insieme coi deputati ser Serafino Iozzi e Pier Ludovico di Pier Girolamo, fatto venire a Rieti da Roma, sua abituale dimora, il pittore napoletano Pirro Ligorio, il 5 maggio 1546 strinse con lui il contratto di allogazione. Per esso il Ligorio, secondo quanto il dì innanzi si era convenuto oralmente tra le due parti nelle stanze della Confraternita alla presenza di alcuni confratelli, promise di fare in Roma un gonfalone più bello e grande del vecchio per la prossima festa di mezzo agosto; e il priore dal canto suo promise di pagargli sessanta scudi o tanto meno di tal somma quanto fosse per dichiarare Gio. Francesco Sonanti, reatino residente a Roma. Promise inoltre di fornirlo della tela, delle frange e dei bottoni occorrenti al lavoro. Ricevuti per caparra quindici scudi e avuta assicurazione che il residuo avrebbe avuto in due rate uguali, una alla festa di San Giovanni nel giugno e l'altra a lavoro compiuto, il Ligorio portò, quali mallevadori delle sue promesse, il canonico Gio. Felice Sonanti e Pier Ludovico di Pier Girolamo, reatini.[1]

Le cose, a quanto pare, procedettero regolarmente; e il Ligorio, entro il tempo pattuito, consegnò il lavoro. Se poi gli fosse diminuita, ovvero, come più spesso accadeva, aumentata la mercede promessa, non siamo in grado di dire, poichè non giunsero fino a noi i libri della Confraternita, e l'atto di quietanza, se quietanza ci fu, dovette esser rogato da qualche notaio romano, perchè il lavoro, come vedemmo, fu a Roma eseguito ed ivi, forse per mezzo del Sonanti, ritirato.

* * *

La venuta di Pirro Ligorio a Rieti, oltre a donarle il bel lavoro che oggi per la prima volta viene illustrato ed è senza esagerazione l'opera pittorica più ragguardevole che di lui ci rimanga,[2] tornò utile alla città anche per un altro riguardo. Il Ligorio infatti, che non solo era architetto valoroso e pittore « di qualche merito », ma anche appassionato sebbene « malsicuro antiquario », si valse probabilmente di questa occasione per raccogliere ed illustrare in quel suo *Codice napoletano*, che si conserva a Torino e fu spesso consultato con profitto dagli eruditi, quante anticaglie gli fu dato di vedere. Così non solo trascrisse le antiche lapidi reatine,[3] ma ci lasciò anche il disegno di due preziosi marmi di greco scalpello, che oggi più non esistono. Dico il meraviglioso monumento da L. Mummio l'Acaico, vincitore di Corinto, dedicato a Sanco od Ercole, dalla crassa ignoranza d'un gonfaloniere venduto nel secolo XVII ad uno scalpellino e da questo spezzato e adoperato pe' suoi rozzi lavori;[4] e la magnifica colonna, tutta scolpita nella base in figurette a bassorilievo e dedicata a un nume indigete dei Sabini, la quale, eretta sulla piazzetta di San Ruffo, indicava al passeggero il tanto discusso umbilico d'Italia.

Rieti, nel dicembre del 1912.

ANGELO SACCHETTI SASSETTI.

Ciuchino et Marianecta de Podio Perusino testibus etc. Cum per assertionem partium infrascriptarum fuerint electi Barbarinus Petri Pauli prior et Iacobus Baptiste, Lucarinus Nardecchie et Antonius Nardi de Reate per manus Ser Iacobi Andree ad faciendum construere Confalonem et Vexillum Beate Virginis, pro qua fabrica eisdem fuit data ab hominibus et confratribus fraternitatis Sancte Marie amplissimam potestatem (*sic*) vendendi et accipiendi de pecunia prefate fraternitatis ubilibet existente pro fabrica ipsius etc. Et quia, *etc.* ». Arch. Not. di Rieti. Rogiti di Niccola Cherubini, volume 11, cc. 65 e segg.

[1] Vedi il documento.

[2] LUIGI LANZI (*Storia Pittorica della Italia*, ecc., Milano, 1824, vol. II, pag. 115) ricorda che il Ligorio dipinse in Roma alcune facciate di case e nell'oratorio di San Giovanni Decollato il Ballo alla mensa di Erode. Le stesse cose ripetono gli altri storici delle arti in Italia.

[3] MICHELE MICHAELI, *Memorie storiche della città di Rieti*, ecc., Rieti, Trinchi, 1898; vol. I, pagg. 91, 111, 120, 121, 131, 141, 154, 157.

[4] MICHAELI, *op. cit.*, vol. I, pagg. 86-88.

Digitized by Google

DOCUMENTO.

Eodem anno [1546], mense [maii] et die ut supra [5]. Actum in strata pontis ante domum heredum Ser Bernardini Sonantis et presentibus Ser Mario Ruffo, Ser Brancantonio Tome Carnassalis, Verusiano Iuvenalis et Simone Sonante de Reate testibus etc.

Cum sit quod per Collegium confraternitatis Sancte Marie de Reate sit decretum et conclusum quod fiat at laudem Dei et Virginis Marie et honorem confraternitatis et Civitatis Reatine unum confalonum cum Virgine Maria in medio et huiusmodi causa et materia sit remissa priori Ser Mariano Sancto de Sanctis, Ser Valerio Sonanti, Ser Seraphino Ioctii, Danieli Cerronio et Petro Ludovico Petri Hieronymi de Reate seu aliis, pront dicitur apparere in libris dicte confraternitatis ex decretis et deliberatione facta, et sit quod ex dicta causa contulerit se Reate d. Pirrus Ligor neapolitanus Pictor commorans nunc in Urbe Roma, et d. Petrus Siverius prior nunc dicte confraternitatis velit adimplere decreta et deliberationem facta et factam supra dicto confalono fiendo; hinc est quod constituti personaliter etc. predicti dñus Pirrus et d. Petrus prior ipsi et quilibet ipsorum sponte etc. venerunt ad infrascripta pacta, conventiones et transactiones supra confalono fiendo; videlicet dictus d. Pirrus pictor promisit et convenit dicto d. Petro priori presenti, stipulanti et recipienti pro Collegio dicte confraternitatis et quorum interest etc. facere confalonum Virginis Marie pulchrius et magis recipiens quam non est confalonum quo nunc utitur Collegium dicte confraternitatis in processionibus et nunc habet, omnibus sumptibus ipsius d. Pirri in Urbe Roma hinc et usque ad festum Virginis de mense Augusti proxime futuri et hoc quia dictus d. Petrus prior cum consensu, presentia et voluntate Ser Seraphini Ioctii et Petri Ludovici Petri Hieronymi de Reate de Collegio dicte confraternitatis deputatorum ad dictum confalonum fiendum presentium et consentientium etc. promisit et convenit dare et solvere de pacto et convenctione heri habito et habita inter ipsas partes in confraternitate Sancte Marie cum presentia non nullorum de dicta confraternitate ibi tunc existentium dicto d. Pirro presenti etc. scutos sexaginta ad iulios decem pro quolibet scuto et tantum minus de dictis scutis 60, quantum declarabit d. Iohannes Franciscus de Sonantibus de Reate absens et in Urbe Roma nunc commorans, cui se remictunt, et promiserunt habere ratum etc. pro mercede laborerii confaloni, nec non promisit dare sumptibus et expensis dicte confraternitatis omne armesinum, francie et boctuni (*sic*), quod, que et qui intrabunt in dicto confalono et ad compotum pretii predicti, me presente notario et dictis testibus, dictus d. Pirrus habuit et recepit scutos quindecim in scutis aureis et argento in pecunia numerata. Residuum usque ad complementum dictus d. Petrus prior promisit dare et solvere hoc modo, videlicet dimidiam ad festum Sancti Iohannis de mense Iunii et alteram dimidiam usque ad complementum promisit dare in consignatione dicti confaloni dum illud finierit in tempore convencto et promisso in pecunia numerata tantum, etc. Renuntiantes etc. et ad cautelam dicte confraternitatis pro observatione promissionis constituti personaliter ad preces presentis dñi Pirri dñus Iohannes Foelix Sonans canonicus reatinus et Petrus Ludovicus Petri Hieronymi de Reate ipsi et quilibet ipsorum in solidum etc. Renuntiantes etc. et ut principales et animo in se novandi etc. scientes se non teneri etc. Renuntiantes cum iuramento incontinenti prestito etc. statuto reatino loquenti quod civis non possit fideiubere pro forense et maxime illi partite loquenti quod, si renuntiaverit, non teneatur, sponte et sollemniter fideiusserunt et promiserunt quod predictus d. Pirrus observabit promissa, aliter in casu convenctionis voluerunt ipsi teneri de ipsorum proprio ad observationem promissionis et ita promiserunt etc. obligantes se et omnia ipsorum bona etc. Renuntiantes etc. quos fideiussores dictus d. Pirrus promisit conservare indennes etc. Et ita promisit etc. Renuntians etc. obligans se et omnia eius bona etc.

Arch. notar. di Rieti. Rogiti di Baldassare Sanizi; vol. 20, cc. 227 e segg.

Digitized by Google

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Storia dell'arte in generale. Cataloghi, Iconografia, ecc.

56. BURGER (FRITZ), *Handbuch der Kunstwissenschaft* (Akademische Verlagsgesellschaft. — M. Koch. Berlin, Neubabelsberg).

Il dott. Burger con la collaborazione di molti professori di Università e Musei della Germania ha iniziata la pubblicazione di questa specie di enciclopedia della Storia dell'arte. Come si scorge dal prospetto si occuperà non solo della storia artistica propriamente detta, ma anche della metodologia, delle fonti, della iconografia, dell'arte antica e dell'arte moderna, dell'arte cristiana come di quella islamitica.

I primi tre fascicoli or ora pubblicati appartengono: alla storia dell'arte cristiana antica e bizantina preparata dal prof. Wulff di Berlino, ed alla storia della pittura tedesca scritta dal prof. Burger. Come si scorge usciranno contemporaneamente diversi volumi, i quali saranno, per quello che almeno ora si vede, molto ricchi di materiale illustrativo, nonostante il mite prezzo di ciascun fascicolo. (*a. s.*).

57. CECI (GIUSEPPE), *La compagnia della morte*. — (Napoli, Stab. Pierro, 1913).

Bernardo De Dominici nelle sue: *Vite dei pittori ed architetti napoletani*, (Napoli, 1742) fra l'altre invenzioni narra di una « Compagnia della morte » composta da pittori, al tempo della rivoluzione di Masaniello, ed alla quale appartenevano, con a capo Aniello Falcone, Salvatore Rosa e Paolo Porpora, Cesare e Francesco Fracanzano, il Codazzi, il Vaccaro, Marzio Masturzo, ecc. Nientemeno che anche Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto avrebbe in principio appartenuto in qualche modo a questa compagnia che si proponeva di sacrificare al suo sdegno « quanti spagnuoli venissero davanti ». Questa favola del De Dominici fu già demolita, come tante altre, dalle ricerche archivistiche sui singoli artisti da lui citati; ma ora il Ceci le dà il colpo di grazia narrandoci, sulla scorta della Cronaca di Giuseppe Campanile, ciò che realmente fu questa compagnia della morte: la quale poi era formata tutta da « giovani oziosi, squietati, che vanno a spasso, non attendendo ad altro, che a giuocare e a puttaniare ». Vi è un rarissimo opuscolo, (Roma, Casanatense. Miscel. in fol. 39, fasc. n. 48) col titolo *Anotamiento del Proceso de la Compania de la muerte*, che ci dà notizie abbastanza precise sui nomi degli appartenenti alla compagnia e sulle loro gesta. Non fu la compagnia se non una vera associazione a delinquere in cui esulava ogni idea patriottica, ed alla quale non appartenne alcuno degli artisti che indica il De Dominici. (*a. s.*).

58. FERRARI (LUIGI), *Il testamento di Leon Battista Alberti e la data della sua morte*. — (Firenze, 1912, per nozze: Soldati-Manis).

In un volume di Statuti, per una fondazione della famiglia patrizia Bolognese dei Grassi a favore di dieci chierichetti presso la cattedrale di San Pietro in Bologna, (ora alla biblioteca del Senato) si trova inserito il testamento di Leon Battista Alberti, che lo fece redigere in Roma ove allora dimorava, nel rione Ponte, parrocchia di San Celso, il 19 aprile 1472. Tra le altre cose in quel testamento si stabiliva che dopo la sua morte, il suo corpo fosse portato in Padova nella tomba del padre suo, e, sebbene nessuna notizia sia stata rintracciata sul trasporto, si deve credere che gli esecutori testamentari, fra i quali erano due della famiglia Grassi, abbiano curato che realmente avvenisse, dopo la morte del grande artista, che accadde il giorno successivo al testamento 20 aprile 1472, come ci viene fatto sapere da un comma di quegli Statuti, che si riferisce ad una cappellania di messe da eseguirsi appunto nell'anniversario della morte di Leon Battista Alberti. (*a. s.*).

59. GARNAULT (PAUL), *Les portraits de Michelange*. — (Paris 1913. Fontemoing. edit. Rue le Goff. 4, pag. 235, con 20 incis. L. 15).

A fare la storia dei ritratti veri o supposti di Michelangelo (circa un centinaio) l'A. attende da vario tempo raccogliendo il materiale dovunque, e controllando con una critica severa quanto sull'argomento è stato detto prima di lui. Il volume ora dato in luce non è che una preparazione o prefazione ad una più grande opera sulla stessa materia. L'A. ha qui raccolto solo una parte dei ritratti conosciuti e dopo averli divisi nelle due categorie di sculture e di pitture, stabilisce per le prime due grandi famiglie. La prima di queste è formata da quei busti che derivano più strettamente da quello che Daniele da Volterra preparò per Leonardo nipote di Michelangelo; la seconda è costituita da quei busti che derivano da uno che eseguì il Giambologna e che secondo la testimonianza di Michelangelo il Giovane sarebbe quello che ancora attualmente si trova nella casa Buonarroti. Il

Digitized by Google

tipo del Giambologna è in fondo quello di Daniello Ricciarelli, ma è ringiovanito ed imbellito.

I ritratti in pittura si raggruppano per ora intorno o al tipo di Jacopo del Conte, (già nella galleria Strozzi, ora agli Uffizi) ovvero al tipo stabilito nella pittura del Bugiardini (casa Buonarroti).

L'aquarello di Francesco d'Olanda all'Escuriale e la medaglia di Leone Leoni sono indipendenti da questi gruppi.

Questo il risultato del volume. In quanto al metodo tenuto dall'autore si nota la sua vasta conoscenza bibliografica dell'argomento, ma per la serenità degli studi è desiderabile che l'A. lasci il tono polemico, con cui ribatte quanto fu scritto su questa materia dallo Steimmann, (di cui ha voluto precedere un volume ora in corso di stampa e da anni in preparazione), dal Thode, dal Milanesi, dal Cavalcaselle, dal Rolfs e da altri, ecc. (*a. s.*).

60. HAUTECOEUR (LOUIS), *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du dix-huitième siècle.* — (Paris, 1912, Fontemoing, editeur, Rue le Goff, 4, pag. 316, con 43 incis.).

Questo bellissimo libro, che noi dobbiamo all'Hautecoeur, esce in luce molto a proposito in questi tempi in cui viene rimesso in onore lo studio dell'arte italiana dei secoli XVII e XVIII.

Sebbene l'autore, con molta modestia, ci dica che il suo libro non è un libro di critica d'arte; si trova dovunque, invece, ad ogni pagina quasi del suo libro, una gran parte di ciò che egli scrive dedicata all'arte: ed un buon terzo del libro è consacrato allo studio dell'architettura, della pittura, della scultura e delle arti decorative anteriormente a l'ottocento.

Ma il merito più grande e più vero di questo libro è quello di essere anzitutto un libro di storia: non di storia comune, ma storia delle idee, che diressero tutta la nuova evoluzione delle arti e delle lettere ed anche della politica in quel tempo. La somma dei documenti raccolta dall'autore è tale, che nessuno scrittore che voglia occuparsi della storia di quegli anni, potrà trascurare questa pubblicazione. La quale, sulla base di documenti numerosi e interessanti, principalmente ci dimostra come nel movimento neoclassico, che ebbe carattere internazionale, la parte che spetta ai Francesi sia molto grande e seguano poi i Tedeschi e gli Inglesi. È questa anzi una delle idee direttrici nello svolgimento di tutto il libro. (*m. reymond*).

61. LIEBAERT (PAUL), *Artistes Flamands en Italie pendant la Rénaissance.* — (Extrait de « Rome et Belgique » 1913. Bruxelles-Dewitt, Rue Royale 53).

È una diligente ricerca, condotta sulle fonti bibliografiche, che l'A. ha curata nell'intento di dimostrare quanto sarebbe proficua per la storia dell'arte nelle Fiandre la conoscenza delle fonti dirette documentarie — che si trovano in Italia — non ancora compulsate se non in una maniera molto primitiva.

Nel lavoro dell'A. non abbiamo naturalmente che una statistica di nomi, faticosamente raccolti da numerose pubblicazioni di varia indole e di diverso valore, e divisi secondo le varie arti in distinte categorie. Così abbiamo un catalogo di pittori (il più numeroso), uno di vetrai, un altro di scultori, un quarto di intarsiatori, un quinto di incisori, un sesto di orefici: seguono quelli dei ricamatori, degli arazzieri, degli architetti, dei musici, dei calligrafi. I nomi dati sono degli artisti che vennero in Italia, e vi si trattennero qualche tempo a scopo di lavoro anteriormente al 1600. La lista di essi ha assunto una certa grandiosità, per avere l'autore raccolto in comune i fiamminghi veri con i tedeschi ed anche con francesi: vero si è tuttavia che, almeno allo stato presente delle nostre conoscenze in linea generale negli antichi documenti non v'è troppo da fidarsi sui paesi d'origine degli artisti: bastando alle volte anche solo la dimora prolungata in una località perchè un artista sia detto di quella. Ma ad ogni modo di questo saggio, si può essere grati all'autore. (*a. s.*).

62. NICOLLE (MARCEL), *Catalogue du Musée des Beaux Arts de Nantes.* — (Nantes, 1913).

Il Museo di Nantes è uno dei più importanti musei francesi di provincia: senza contare una bella raccolta di disegni, miniature, ecc. non contiene meno di 1250 opere, fra le quali più di 300 quadri italiani. Il catalogo, ora pubblicato da M. Nicolle addetto onorario dei musei nazionali di Francia colla collaborazione di E. Dacier, bibliotecario alla Biblioteca nazionale di Parigi, concepito con molta chiarezza e con spirito prettamente scientifico, renderà grandi servigi non solo agli amatori, ma anche, e specialmente agli studiosi. Ogni opera è corredata da una descrizione analitica e da notizie biografiche, bibliografiche ed iconografiche. Si capiranno le difficoltà del compito dell'autore sapendo che il Museo di Nantes possiede opere delle principali scuole con un gran numero di quadri francesi moderni. Per la scuola italiana, le attribuzioni erronee sono state accuratamente rivedute, l'autore essendosi anche servito di appunti inediti datigli dal Berenson. Questo nuovo catalogo riesce per gli storici dell'arte un eccellente e preciso istrumento di lavoro. (*l. gielly*).

63. SIZERANNE (ROBERTO DE LA), *Les masques et les visages à Florence et au Louvre.* — (Paris, 1913, Hachette).

Roberto de la Sizeranne, il cui senso artistico forma la gioia delle più fini intelligenze, e che in virtù della sua abilità letteraria può mettere alla portata di tutti la sua filosofia e le sue generalizzazioni, è personalità più che conosciuta.

Egli tratta con eguale competenza dell'antichità e dei moderni; è un maestro nella conoscenza dell'arte inglese; fa annualmente nella *Revue des deux Mondes* delle Relazioni su quanto è esposto ai Salons, le quali saranno per certo ai nostri successori le guide più sicure per la conoscenza dell'arte della nostra età.

Ora Roberto de la Sizeranne — che predilige l'arte italiana — ci ha dato un nuovo libro che solo uno storico ed un artista come lui poteva scrivere.

Egli fa rivivere avanti ai nostri occhi le più grandi e più belle donne d'Italia, e gli illustri artisti che ci hanno

Digitized by Google

lasciato il loro ritratto ed hanno vissuto nella loro intimità. Elle sono Giovanna Tornabuoni e Lucrezia dei Medici immortalate dal Ghirlandaio a Santa Maria Novella; ella è la bella Simonetta, il ritratto della quale al Museo di Chantilly è una delle perle più preziose dell'arte italiana; sono Tullia d'Aragona, ed Eleonora di Toledo, Bianca Cappello, Isabella d'Este, ecc.

Il libro di Robert de la Sizeranne è uno dei più bei fiori che dona la Francia per la corona da intrecciarsi all'arte d'Italia. (*m. reymond*).

64. TRAMOYERES BLASCO (L.), *La Virgen de la leche en el arte.* — Barcelon, Thomas: Edición Museum).

È un contributo notevole alla iconografia della Vergine che dà il latte al Bambino, secondo le rappresentazioni pittoriche eseguite tra il secolo decimoterzo e decimosesto. Come preparazione al tipo tradizionale, studia tre tipi di madre allattante il figlio conservatici in tre bronzi l'uno a Berlino, l'altro a Vienna, il terzo a Parigi. Da uno di questi tipi classici deriva la famosa rappresentazione del cimitero Priscilliano a Roma. In seguito il tipo bizantino detto di San Luca continua durante il medioevo con esclusione del tipo di madre lattante, che riappare solo nella scultura romanica dei secoli XII e XI. Nella prima metà del sec. XIII cominciano le madonne italiane dell'arte senese: e da questo tempo il motivo così umano e carezzevole è conservato non solo nell'arte italiana, ma da questa passa all'arte catalana che lo restituisce nel sec. XV alla Sicilia e all'Italia meridionale come alle coste liguri con caratteri propri che la distinguono dagli antichi tipi italiani. Ancora nel secolo XV gli artisti toscani non producono molti esemplari di Madonne lattanti, che troviamo al contrario numerosi in parecchi artisti veneti di second'ordine e come motivo costante nella scuola lombarda.

Prosegue poi l'A. il suo esame sulle opere prodotte dalle scuole franco-borgognoni e neerlandesi (poi fiamminghe); dall'arte francese, dall'olandese e dalla tedesca. (*a. s.*)

Architettura — Scultura.

65. COOK (S. ALBERT), *The date of the Ruthwell and Bewcastle Crosses* (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1912).

Tra le cose più importanti che gli scultori romanici della Gran Brettagna ci hanno lasciato sono le così dette croci monumentali (High Crosses) che ancora si conservano (in parte) in cimiteri annessi alle chiese. Sono generalmente croci stilizzate con motivi di solito essenzialmente celtici, derivanti da linee in tutte le possibili loro combinazioni, e talora anche con figure scolpite di un'arte sufficientemente avanzata benchè con carattere in prevalenza decorativo.

Le croci di Bewcastle (Cumberland) e di Rythwell (Dunfrieshire) sono interessanti perchè riuniscono i motivi geometrici e puramente decorativi a quelli figurativi.

La data di queste due croci che si corrispondono stilisticamente ha interessato molti studiosi tanto più che quella di Ruthwell è una delle migliori del genere.

Il Cook ha voluto dare al problema tutta l'ampiezza possibile, ed ha scritto il suo lavoro con molta cura e diligenza. Dopo averci esposto il pensiero degli studiosi che si occuparono del medesimo soggetto avanti a lui, fa partire l'analisi delle due croci da tre capitoli:

1. Iscrizioni (Runiche e Latine: paleografia delle lettere, caratteristiche della lingua e della prosodia).

2. Scultura figurativa (soggetti evangelici e simboli corrispondenti, soggetti dai Leggendarî cristiani del medioevo, soggetti di genere).

3. Scultura decorativa (foglie di viti in entrambe le croci, gl'intrecci o linee annodate, lo scaccato e l'orologio solare di Bewcastle).

Terminato l'esame analitico che viene compiuto comparativamente alla scultura romanica similare del continente, l'A. passa a studiare l'origine delle due croci esaminando le cause politiche, sociali e religiose che possono averle inspirate; i motivi per cui furono compiute; gli antecedenti culturali ed artistici che possono aver influenzato la loro costruzione. (Quindi possibili influenze dei monaci Tironesi Certosini, Benedettini di Beauvais e di Chiaravalle, e del nord d'Italia, dove le opere dei maestri Guglielmo [*Wiligelmus*] e Nicola hanno corrispondenza con queste).

Da tutto questo lavoro storico, iconografico, archeologico, stilistico si conclude che la data delle due croci è da porsi circa la metà del secolo XII. (*a. s.*).

66. ENLART (CAMILLE), *Conférence sur l'influence extérieure de l'art normand,* Rouen, Cagniard, 1912, in-8°, pagg. 32.

Definiti i confini territoriali entro cui ebbe sviluppo la scuola romanica di Normandia, passa a descriverne le caratteristiche architettoniche e decorative, a discutere le possibili infiltrazioni esteriori ed a notare l'irradiazione dell'arte normanna nei monumenti dell'Italia meridionale e di Sicilia come il duomo di Molfetta, San Cataldo di Lecce, cattedrali di Barletta, di Bari, di Monreale, Santo Spirito di Palermo, ecc. Parla poi dell'influenza da quella scuola esercitata in Inghilterra, in Scandinavia e fino forse nelle colonie americane di Vinland nella discussa torre di Newport (Rhode-Island) che presenta struttura analoga ad una chiesa scandinava dell'XI secolo.

Passando all'influsso della scuola gotica normanna che ai primi del XIII secolo prende pieno possesso di tutti i suoi caratteri, si ferma specialmente ad esaminare un monumento italiano di alta importanza: il duomo di Genova, inspirato senza dubbio se non edificato dai normanni. Nel 1294 il genovese Enrico Marchese costruiva con 300 operai di Genova il grande arsenale marittimo di Rouen e pochi anni dopo si ricostruiva il San Lorenzo: si spiega bene dunque la ragione di evidenti ricordi della scuola di Normandia in questa chiesa la quale si presta specialmente a utili raffronti con le cattedrali di Mantes, Rouen e Lisieux. (*m. s.*).

67. GATTI (ANGELO), *La Basilica petroniana* (Bologna, tip. Neri, 1913, pagg. 350 con 54 incisioni e 4 tav. L. 15).

L'A. in questo suo volume ha raccolto le indagini per-

Digitized by Google

sonalmente da lui condotte sul problema delle origini architettoniche della basilica di San Petronio in Bologna cercando di stabilire le notizie tradizionali su di esso in rapporto alla storia documentata. In questo lavoro originale, la cui materia fu attinta direttamente alle fonti, sieno esse archiviali che tecnico-artistiche, l'A. non ha voluto darci una compiuta illustrazione della chiesa, ma ha voluto soltanto « esaminare in ogni parte la struttura, il carattere, il significato, il pregio dell'edificio nell'entità monumentale, senza dilatarsi intorno ai molti e mirabili episodi decorativi, che negli ultimi secoli furono aggiunti ». Le ricerche archiviali hanno poi dimostrato quanta correlazione fin dall'origine sia stata fra il monumento e la storia politica del comune Bolognese. Dopo alcuni capitoli generali sulla tradizione architettonica sampetroniana, le fasi della costruzione e gli architetti l'A. si addentra nei problemi architettonici puri e studia la planimetria della basilica, la struttura verticale di essa, le porte e le finestre, i piloni d'angolo, le profilature ed i capitelli, i fianchi e la facciata. A rigore con questi capitoli il tema, come era stato proposto era esaurito, ma l'autore ha voluto continuare nella storia architettonica della chiesa parlandoci della costruzione posteriore della cappella maggiore. (*a. s.*).

68. MARQUAND (ALLAN), *Della Robbia in America*, Princeton, Princeton University Press, 1912, in-8°, pagg. 168.

Cavallucci e Molinier nel 1884 non registrarono nessuna opera robbiana in America; la Cruttwell — come osserva l'A. — nel 1902 ne elenca soltanto dieci; ora che ve ne sono una sessantina, è opportuno questo libro, che le illustra e dà le riproduzioni delle sculture più importanti. Tra queste figurano una Madonna della raccolta Bliss a New York (una replica se ne trova nella collezione Shaw a Jemaira Plain) iconograficamente prossima alla Vergine di Filippo Lippi a Palazzo Riccardi; una Natività del museo di Boston; una bella lunetta con la Madonna e due angeli adoranti, ora proprietà Morgan, un tempo nell'oratorio degli Antinori a Lignaia, opere degne tutte dell'artista cui sono assegnate: Luca della Robbia. Di Andrea ricorda una Madonnina della collezione Belmont a Newport; come attribuita a Giovanni, una gran pala d'altare, certo di un discepolo a lui prossimo, rappresentante la Pietà inspirata, con poche varianti, a quella del Museo Nazionale di Firenze. Qualche attribuzione potrà certo esser discussa, ma va data lode all'A. di aver classificato il materiale secondo un sicuro criterio critico senza tener conto dei grandi nomi che portavano lavori scadenti; e gli va data lode per averlo riunito in questo volume, benchè talvolta alle sculture di alta importanza di Luca e di Andrea, si desiderebbe che, oltre la descrizione e i confronti, fosse dato (poichè ne hanno diritto) un determinato posto in uno dei vari periodi che subì l'arte dei grandi ceramisti fiorentini. (*m. s.*).

69. MARQUAND (ALLAN), *On some recently discovered works by Luca della Robbia*, (estratto da *American Journal of Archaeology*, 2ª serie, vol. XVI, 1912, n. 2).

Una Madonna col Bambino eseguita dal M. intorno al 1450 ed un'altra inginocchiata ad adorarlo su di un prato di gigli, un po' più tarda, ambedue donate nel 1833 alla Nynehead Church di Wellington. Due medaglioni di proprietà Heilbronner a Parigi rappresentanti rispettivamente la Fede e la Prudenza, facendo l'ipotesi che quest'ultimo tondo sia stato eseguito insieme alla Temperanza del museo di Cluny (l'attribuzione di quest'opera a Luca è concorde), per la cappella dei Pazzi, dove la decorazione sarebbe stata più armoniosa dell'attuale coi quattro evangelisti. L'ipotesi non è confortata da nessuna dimostrazione. (*m. s.*).

70. SUPINO (I. B.), *La costruzione del Duomo di Pisa* (estratto dalle *Memorie* della R. Accademia di Scienze dell'Istituto di Bologna, febbraio 1913).

Colla conoscenza delle cose pisane che gli è propria, ritorna l'A. a parlarci della fondazione e costruzione del Duomo di Pisa. Ritiene l'anno 1063 come data sicura dell'inizio della fabbrica. Da quell'anno in poi la costruzione procedette ininterrotta fino al suo compimento. Prove documentarie invero di ciò non esistono e l'A. si forza di arrivarvi ribattendo specialmente gli argomenti che in favore della tesi sulla discontinuità e ricostruzione della fabbrica furono portati già da antichi critici, e, recentemente dal Fontana e dal Venturi. La *Memoria* ha un carattere evidentemente polemico per ribattere le ultime asserzioni in proposito del Papini. Non sembra tuttavia che la tesi sostenuta dall'A. possa dirsi dimostrata. (*a. s.*).

Pittura.

71. BATTELLI (GUIDO), BUSSE (KUST), *Vita di Ludovico Cardi Cigoli*, 1559-1613. (Per cura del Comune della città di S. Miniato, 1913).

La vita che qui si pubblica per la prima volta, nella occasione del terzo centenario dalla morte dell'artista, venne scritta nel 1628 da un nipote di Ludovico Cardi, e si conserva in volume manoscritto (n. 2160, del Cigoli stesso, ora a Firenze nel gabinetto delle stampe presso la Galleria degli Uffizi. Al testo prezioso il dott. Busse ed il prof. Battelli hanno posto delle annotazioni. Il primo ha aggiunto anche un prospetto cronologico ed un elenco topografico delle opere del pittore. (*a. s.*).

72. MILLUNZI (GAETANO), *Pietro Antonio Novelli e Pietro Novelli figlio, pittori monrealesi.* (Palermo, 1913).

Se le opere e la vita di Pietro Novelli pittore ed architetto siciliano, detto il *Monrealese*, sono abbastanza note agli studiosi di storia d'arte, viceversa quasi nulla si sapeva del padre suo Pietro Antonio, parimenti pittore e musaicista. Il M. con attente ricerche archivistiche ha prima cercato di ricostruire la storia della famiglia Novelliana dal 1510 alla morte di Pietro Novelli, avvenuta il 27 agosto 1647.

Quindi illustra la vita di Pietro Antonio, e sulla scorta dei documenti ci indica e descrive alcune opere di lui ancora esistenti. Nell'ultimo capitolo, senza entrare in merito alla vita artistica di Pietro Novelli, ne illustra le pitture che ancora si trovano a Piana dei Greci

Digitized by Google

Tutto il lavoro è condotto con molta diligenza, e la serie importante dei documenti inediti, dati in appendice, fa sì che niuno che s'interessi di arte pittorica siciliana possa far a meno di questo lavoro. (*a. s.*).

73. ROUCHÈS (GABRIEL), *La peinture bolonaise à la fin du XVIe siècle — Les Carrache* (Paris, Librairie Félix Alcan, 1913).

La scuola bolognese non si attira il favore della critica, benchè in essa sia da far attenzione a molti artisti che si distinguono a mala pena per elementi formali interpretati con dubbiezza o con variabilità d'idee. Qualche scritto, che divulgò la conoscenza di quadri attribuiti senza una sicura analisi della caratteristica, e pochi documenti fanno sentire il bisogno di una profonda biografia sul Francia, che fu qualificato eclettico tanto per coonestare il carattere storico di questo appellativo distribuito largamente ai pittori emiliani.

Da pochi anni si studia il periodo delle origini raccogliendo intorno alla piccola luce di qualche notizia inedita una serie di congetture ingegnose; ma il Francia, i manieristi ed i Carracci furono trascurati, e soltanto oggi, tentando con metodo scientifico la riabilitazione del barocco, si ricomincia a mettere in pregio la presunta riforma degli accademici bolognesi, e si tende ad eccedere nella convenzionale benevolenza del giudizio che, con meno rettorica, si conforma a quelli secentistici del Bellori e del Malvasia.

Lo studio che il R. dedica ai Carracci e ai loro precursori è notevole per la storia politica e per il legame fra le tre arti del disegno, che costituiscono il fondamento dei primi capitoli in cui sono rievocate con vivezza la vita e le tendenze intellettuali di quello scorcio di secolo nel quale non si può dire che la pittura decadesse se fiorivano il Barocci, il Caravaggio e Pellegrino Tibaldi, il nervoso e multiforme artista che innestò il senso dei rilievi plastici nella pratica degl' Incamminati.

L'A. fa un ottimo quadro di tutti i manieristi bolognesi, e quanto ai Carracci segue spessissimo la narrazione aneddotica del Malvasia ricevendo per inalterabili le ipotesi di alcuni critici che lo precedettero frammentariamente nel tentativo di chiarire la formazione e lo svolgimento della scuola bolognese. Egli dissente dal Janitschek nel commento del burlesco sonetto di Agostino, ma non si mette ad interrogare in modo individuale l'opera d'arte scordando le cose apprese dalla piccola sfinge poetica che fece qualche brutto tiro alla critica prima che il Reiset ne diffidasse con buoni argomenti. Dalla diffidenza si corse alla sconfessione, il che avvenne senza un plausibile motivo, quasi per lasciar liberi alcuni di risalire alla comoda formula dell'*eclettismo* che annulla la personalità de' Carracci sostituendovi un monotono mestiere di spigolatore o di mosaicista.

L'analisi degli affreschi è coscienziosa, e viene anche integrata, come per il ciclo di storie nel chiostro di S. Michele in Bosco, con l'analisi delle stampe.

Non possiamo più credere, insieme con gli scrittori ed i cronisti emiliani del Seicento, a cui piacevano le iperboli e la santinomia degli atti voluti dalle frasi rigoriste del Concilio di Trento, che l'arte religiosa de' Carracci sia sincera e non enfatica. La Controriforma ebbe invece il suo effetto regolatore, soprattutto a Bologna, per opera del cardinale Gabriele Paleotti, che stampò fra il 1582 e il '94 un vero e proprio breviario del pittore cristiano, e che invigilava all'osservanza de' precetti iconografici; questa circostanza, che fu sempre taciuta dagli scrittori d'arte, noi siamo lieti di averla rintracciata perchè è uno de' principali elementi storici a cui si appoggia la ragione del sentimento esuberante e dello sforzo inesplicabile nella mimica delle figure sacre. La magniloquenza e la turgidezza predicatoria conferiscono un grandioso aspetto ai santi carracceschi, perchè la ridondanza dello stile non è ancora divenuta irritazione nervosa o inutile spreco di ornamenti nel balzo continuo della linea che toglie consistenza persino al marmo.

Il criterio storico soverchia l'esame critico, ma coordina i capitoli e generalizza un po' troppo i fatti; gli è perciò che si nota qualche mancanza e qualche erronea attribuzione nel testo e nell'elenco delle opere. Non si cita, per esempio, l'affresco di Lodovico, rappresentante la *Carità*, trasportato dalla cappella Lambertini del tempio domenicano di Bologna in una stanza terrena del contiguo convento, e si ascrive ad Agostino il *Martirio di Sant'Orsola* firmato da Lodovico nel San Domenico d'Imola (pag. 165), perchè si fraintende un inciso del Malvasia (*Felsina pittrice*, II ed., I, 287). Queste ed altre lievi mende non diminuiscono il pregio dell'ordinato volume con cui il R. si propose di far conoscere in Francia quali siano stati i padri della scuola francese del secolo decimosettimo. L'abbondante bibliografia, divisa per materia, aiuta lo studioso a rivedere le opinioni finora espresse sui riformatori bolognesi; all'entusiasmo lirico del Reymond, che apprezzò intuitivamente il rapporto fra l'arte e la reazione cattolica, l'A. contrappone il pensiero del Lemonnier che vede nel Barocci il solenne rappresentante dell'arte gesuitico-mistica.

È bene che tale volume, anche se ligio alla tradizione scritta e alle più diverse opinioni critiche contemporanee, diffonda molte notizie biografiche, amorevolmente compilate, non senza qualche osservazione acuta e qualche saggio riscontro letterario, come quello fra Annibale Carracci ed il Tasso.

(*a. f.*).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore*.

Roma, Tip. dell'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45.

Digitized by Google

LORENZO E CRISTOFORO DA LENDINARA E LA LORO SCUOLA

(Cont. e fine, vedi fasc. precedente).

V.

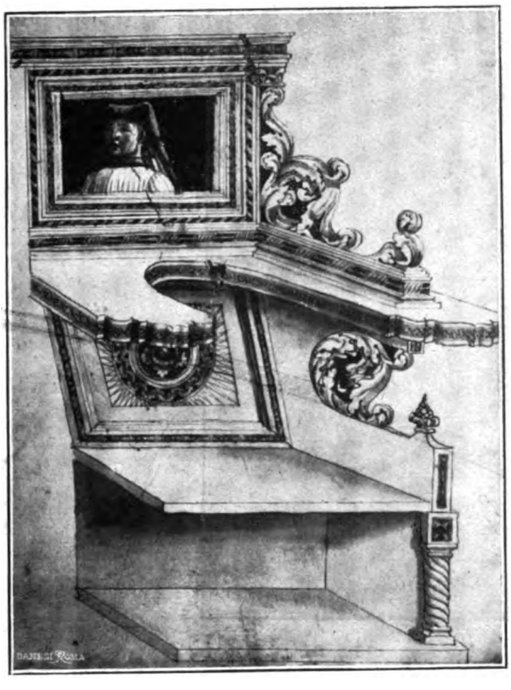


Fig. 6 — Cristoforo da Lendinara: Mostra per uno stallo. Parma, Archivio Notarile.

Le tradizioni artistiche dei Canozî furono seguitate parallelamente e continuate dopo la morte di Lorenzo dal fratello Cristoforo e dal figliuol suo Bernardino, in molte opere pervenute sino a noi, delle quali si hanno memorie numerosissime nei documenti e nelle cronache del tempo.

Appena lasciata Padova Cristoforo veniva chiamato a dotare la cattedrale di Parma d'un coro decoroso, simile a quello modenese di San Geminiano, della cui bellezza s'era sparsa prestamente la fama. Possiamo ancor oggi vedere nei rogiti del notaio Gaspare del Prato di quella città il capitolato originale, importante sovratutto perchè ci conserva il disegno di mostra per uno stallo [1] (fig. 6). Meglio che dalle stesse tarsie, ove i fini rapporti cromatici hanno perduto l'accordo primitivo, e la vivezza per l'abbondanza dei restauri e delle verniciature, s'impara da quello schizzo acquerellato, quali effetti coloristici sapessero ottenere i celebrati maestri lendinaresi. [2]

Gli stalli parmensi variarono di poco nella forma e nell'altezza da quelli della vicina città, a cui il contratto stipulato con i deputati dell'opera prescriveva d'attenersi, ma non ne raggiunsero la vaghezza nelle tarsie a figure.

I santi dei postergali sono: Ilario vescovo di Poitiers, patrono di Parma; Bernardo degli Uberti cardinale e i due evangelisti Luca e Matteo. Negli specchi noteremo ancora le abi-

[1] Archivio notarile di Parma; Rogiti di Gaspare del Prato, Filza 2, 1469, 9 maggio. Del testo dò un riassunto in *Appendice*, 8. a.

[2] Amadio Ronchini, *Dei lavori di scoltura in legno* nell'*Indicatore Modenese* del 1852, fasc. 31-33-35. Id., *Intorno alla scoltura in legno*, in *Atti e Memorie della Dep. di st. per le provincie modenesi e parmensi*, 1876.

Digitized by Google

tuali rappresentazioni d'attrezzi, di arredi e la gabbia di gretole con l'uccello prigione, solito simbolo delle passioni raffrenate. Fra le prospettive che si potrebbero invece chiamar storiche, in quanto ripoducono vedute dell'antica città, pare che una rappresenti la torre del Comune e parte del palazzo municipale.

Il capitolato parla di soli 22 stalli, comprendendone altrettanti dell'ordine inferiore, diciassette per i canonici e cinque per le dignità; e questi erano terminati nel 1473. Gli altri diciotto condotti a imitazione dei precedenti credo siano dovuti piuttosto che a Pier



Fig. 7 — Cristoforo da Lendinara: San Luca
Modena, Sagrestia del Duomo — (Fotografia Anderson).

Antonio dell'Abate a Luchino Bianchi, discepolo dei Canozî, secondo egli stesso ci conferma. Certo il suo nome viene ripetuto dalla *Serie cronologica dei Vescovi di Parma*, come quello di un lavorante intento al coro del Duomo.

A Cristoforo, costretto ad alternare la dimora fra Parma e Modena, per attendere alle varie intraprese, dovette essere di giovamento non poco il figlio Bernardino, il quale non abbandonò per allora i numerosi lavori di S. Geminiano.

Ivi operarono dal 6 maggio 1471 al 23 marzo 1472 attorno al *puzolo* o tribuna del nuovo organo, e attorno a due banche e a due porte intarsiate e traforate per ornamento del presbiterio: nel 1473 poi Cristoforo pose mano al coretto nella cripta; dov'è il deposito del Patrono cittadino. Opere tutte codeste di cui non resta che la memoria; mentre si con-

Digitized by Google

servano tuttora le spalliere della sacristia nuova, compite nel 1474 dal solo Bernardino; ma di esse ci occuperemo altrove, studiando i discendenti dei primi Canozî.

Esistono nella stessa sacristia quattro quadri a intarsio con gli Evangelisti e la data del 1477, nei quali Cristoforo mostra tutto il suo rude talento: ferrigne son le figure, e potenti nel disegno aspro e sommario, così da poter essere considerate nel loro genere per cose al tutto ammirabili (figg. 7, 8, 9 e 10).

Altri lavori di minor conto ci testimoniano i libri della Fabbrica, fatti nel 1484 e nel 1487, ed è questo l'ultimo ricordo della dimora di Cristoforo a Modena.

La grande abilità del Canozio lo fece ricercare ben presto fuori dell'Emilia nella stessa



Fig. 8 — Cristoforo da Lendinara: San Matteo
Modena, Sagrestia del Duomo — (Fotografia Anderson).

Toscana: e noi lo vediamo dapprima chiamato a Lucca dal benemerito operaio Domenico Bertini nel 1484 a fare nella sacristia del duomo convenienti banchi e armadi per i sacri arredi. [1]

Quella dimora dovette esser grata e non disagevole all'artista, che poteva facilmente sorvegliare, secondo la necessità, gli ultimi lavori di Modena; anche perchè a Lucca trovò in Jacopo da Villa un compagno e seguace fedele e un discepolo valoroso nel giovane Matteo Civitali, nipote del grande scultore omonimo. [2] Con l'aiuto probabile di costoro il

[1] ENRICO RIDOLFI, *L'arte in Lucca*, 1882, pag. 266.

[2] Che Matteo fosse discepolo del Canozio ci viene testimoniato da un manoscritto lucchese di Giuseppe Civitali suo figliuolo; nel quale a pagina 278 lasciò

Digitized by Google

Canozio si accinse ai lavori per la cattedrale, in cui mostrò la sua solita valentia ritraendo di commesso prospettive e figure.

Cinque dei pannelli lignei, composti per gli armadi della sacristia, hanno trovato ricovero nella Pinacoteca del palazzo Ducale; quattro d'essi adorni di fantastiche vedute e l'altro dell'intera figura di San Martino, vestita degli abiti pontificali, simile in maestà ai Santi condotti da Lorenzo per la basilica Antoniana sovra i disegni forniti dallo Squarcione nel 1462, cioè quando Cristoforo cooperava col fratello a Padova. [1]

Alcuni documenti scoperti dal Supino ci fanno conoscere quanta fortuna avesse l'arte



Fig. 9 — Cristoforo da Lendinara: San Giovanni
Modena, Sagrestia del Duomo — (Fotografia Anderson).

dei Lendinaresi anche a Pisa, dove nel 1486 maestro Cristoforo d'Andrea fece una sedia per mostra nella Primaziale, su cui, *piacendo, s'avea a fare il mercato.* [2]

La sedia eseguita in collaborazione di Jacopo da Villa non è andata perduta, come si

---

scritto: *In sagrestia* (del duomo) si vede la *bell'opera e mirabile di prospettiva di Cristoforo Lendinara, maestro di Matteo Civitali padre di me scrittore delle presenti storie*. Così pure la colleganza di lavoro con Jacopo da Villa risulta dai documenti pisani che citerò innanzi.

[1] P. CAMPETTI, *Catalogo della Pinacoteca comunale di Lucca*, 1909, pagg. 87-88.

[2] I. B. SUPINO, *Archivio storico dell'arte* (1893) anno VI, fasc. III, pag. 12.

L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, 1898, pagg. 131-334, aggiunse altri documenti inediti.

Digitized by Google

è creduto, ma si può facilmente riconoscere in quella che abbraccia l'ultimo pilone a sinistra, di fronte alla tribuna, dal motivo dei giovani leggenti inscritti in un tondo, al tutto simili a quello gentilissimo delle spalliere poste a ornamento della sacristia consorziale di Parma (fig. 11). La mostra dovette piacere, e certo fruttò l'incarico d'eseguire il coro al Canozio, che ebbe intanto a occuparsi d'altri lavori per la Cattedrale pisana, come sappiamo dalle note dei registri riportate dal Tanfani Centofanti. Ma essendo i lavori degli stalli stati protratti sino al 1494 non potè Cristoforo prendervi più parte, perchè morto nel frattempo, nel 1491.

Mentr'egli attendeva a quest'ultimi lavori per la Cattedrale di San Martino e per quella

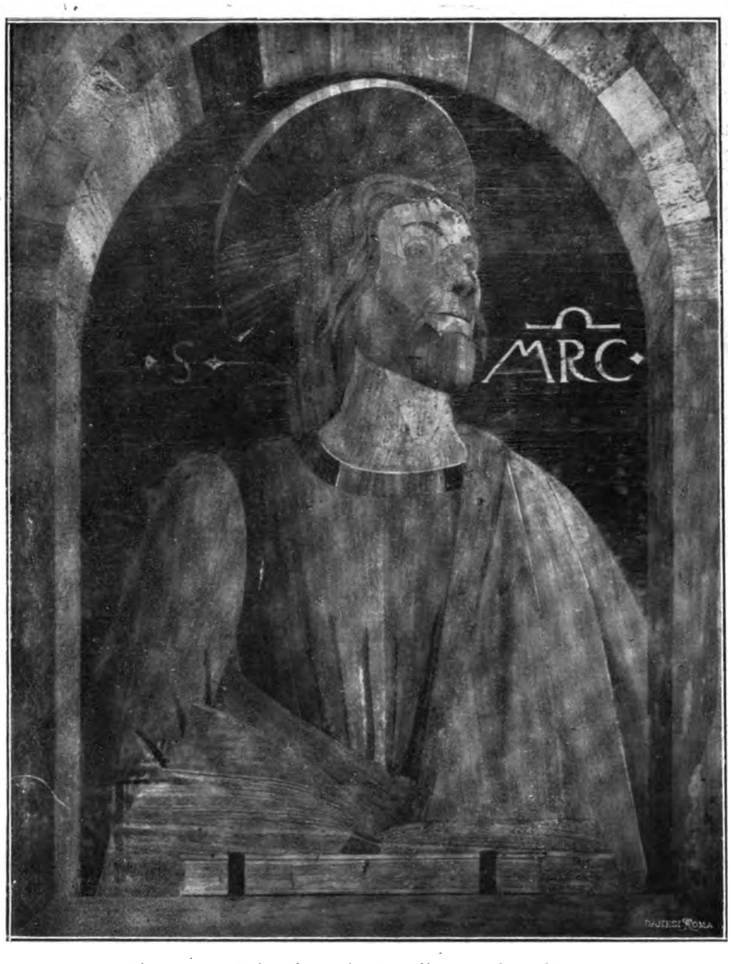


Fig. 10 — Cristoforo da Lendinara: San Marco
Modena, Sagrestia del Duomo — (Fotografia Anderson).

di Pisa, i Santesi del duomo parmense indicevano un concorso per una mostra di spalliera con cassa, avendo intenzione di abbellire la sacristia.

Vi presero parte Tommaso Sacchi da Cremona e Cristoforo, rappresentato dal figliuolo Bernardino. I disegni, giudicati da Marco Giuffredi della Caminata e Jacopo Loschi, pittore di discreta fama, dimostrarono la grande superiorità del Lendinarese: e per vero nelle cassepanche della sacristia dei consorziati Cristoforo accolse decisamente i motivi delicati del più puro Rinascimento e delle cornici a palmette, dei pilastrini a candeliere variate, adorne di mascheroni, di uccelli o di festoni di frutta e fiori, operati d'intaglio e d'intarsio fece corona a riuscitissime prospettive, quale ritraente i tre Ponti sovra il Torrente, quale adorna d'un giovane in lettura entro un clipeo, motivo vaghissimo che ci ha dato maniera

Digitized by Google

di riconoscere la mano del nostro artista in alcuni dossali di sedia, nella Primaziale di Pisa. (Fig. 12).

Le panche della sacristia di Parma poterono essere incominciate solo nel 1488, al ritorno di Cristoforo da Lucca; troppo tardi perchè il maestro, giunto oramai al massimo dell'abilità e glorioso della fama acquistata in tante terre d'Italia, potesse vedere la fine di quell'estrema sua opera, così lieta di tutte le grazie della rinascenza; e spettò a Luchino Bianchi di terminare « con grato animo di discepolo » le ultime formelle nel 1491. [1]

* * *

Nella cronaca modenese di Iacopino de' Bianchi detto Lancillotto, abbiamo la prima testimonianza dell'attività pittorica di Cristoforo.

Riferisce la cronaca che nel 1479 « fu posto la tavola fata de man uno dito M° Cristofaro

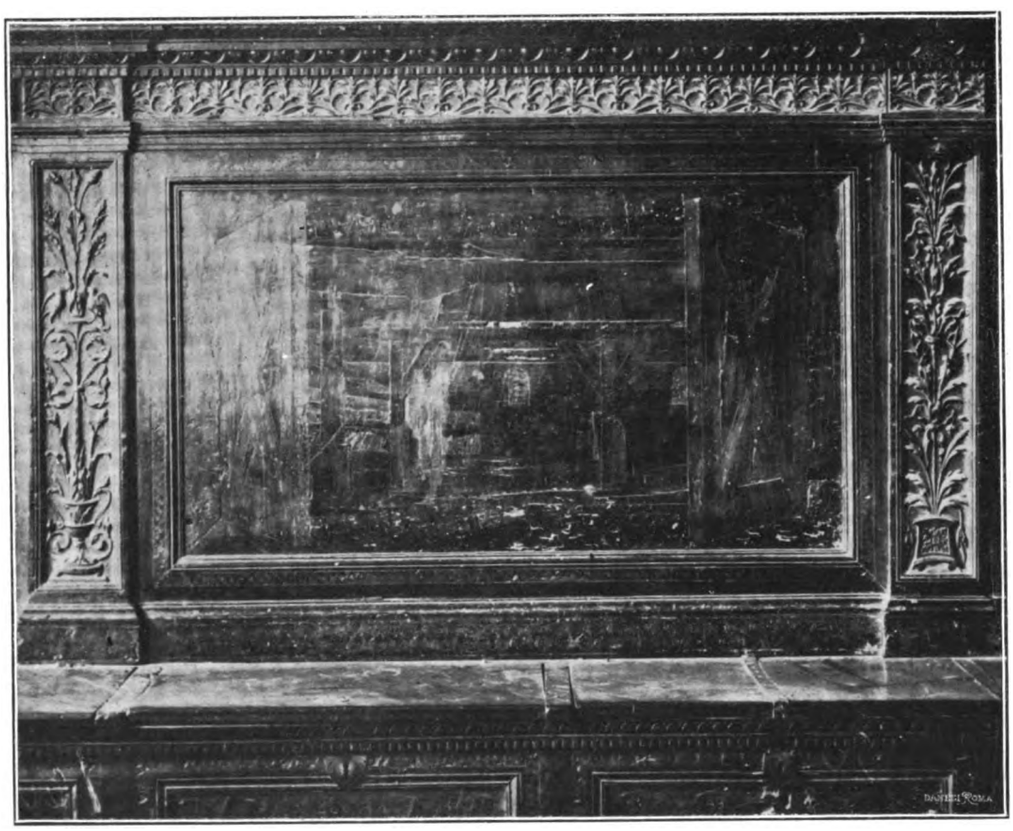


Fig. 11 — Cristoforo da Lendinara: Dossale, Sagrestia dei consorziati. Parma, Duomo.

de Lendenara, M° de tarsia e di rilievi in su l'altare de Nostra Dona a la cholona in domo ». [2]

In questo passo parve ad alcuno vedere piuttosto l'accenno ad opere d'intaglio che di pittura, ma confortano la mia opinione le parole dei libri della Fabbrica, i quali nel 1484 parlano di lire quindici date al Canozio « per ritocar parte de le figure de la anchona de nostra dona et per metere d'oro le figure de relevo ». [3] Dopo di che non vi può esser dubbio

[1] La scritta di Luchino e la data che il Cavalcaselle stimava illegibile è riportata in Appendice.

[2] *Cronaca Modenese di Iacopino de' Bianchi, detto de' Lancillotti*, in *monumenti di St. Pat. delle prov. modenesi e parmensi. Serie delle cronache*, t. I, 1861, pag. 41, sotto 1479.

[3] ANTONIO DONDI, *op. cit.*, pag. 136 e *Appendice* 7, a. c. 11.

Digitized by Google

che, oltre alla cornice traforata si alluda alla pittura della Vergine detta della Colonna, che il Dondi par confondere con la « Madonna della collana, » passata alla Galleria Estense della chiesa dei Santi Faustino e Giovita presso Modena.

In questa tavola, unica sopravissuta delle molte eseguite dal maestro lignario, Cristoforo appose la firma, e la data del 1482, sotto alla quale fu aggiunta più tardi un'epigrafe dedicatoria, quando il vescovo Gaspare de' Silingardi la regalò a Giovanni Bollino rettore della chiesetta del contado modenese nel 1605. (Fig. 13).

Chiaramente più di qualsiasi testimonianza ci assicura questa Madonna del Rosario, altocinta, sorreggente dal semplice seggio il Bambino l'efficacia dell'arte di Pier de' Franceschi.

Da Ferrara recò il Canozio questo modo d'intender la pittura, senza misture padovane, senza l'amore per il trito paesaggio squarcionesco e per le architetture a volticciuole e a nicchie dove assider la Vergine, quasi nuova regina, sovra troni adorni e preziosi.



Fig. 12 — Cristoforo Lendinara: Dossale di panca Pisa, Duomo.

Egli campò la sua Madonna in un nitido sfondo di cielo, come aveva usato Piero per i ritratti dei duchi d'Urbino a dar più schiettezza ed evidenza ai profili, con la testa coperta da un velo e la capigliatura rattenuta nella reticella che fra Carnevale aveva usata, imitando il maestro, per la Vergine della pala Braidense.

Ma Cristoforo peggiora il tipo femminile, già alquanto spiacente e privo di carattere nelle opere del Burgense; e non ci seducono nè la sua Madonna dalla fisonomia arida e rozza, nè il suo Bambino dal viso camusetto, senza grazia e vispezza.

Da lodarsi invece molto è lo smalto del colore, ancor oggi vivace nella tavola non poco spellata dai restauri.

Prima di rammentare le attribuzioni citerò due epigrafi lucchesi che testimoniano anche esse della sua attività pittorica; l'una del 1485, l'altra del 1488. Tali iscrizioni esistevano su due tavole d'altare in S. Martino, e ci sono ricordate da un manoscritto di Bartolomeo Baroni, compilato all'inizio del Settecento.[1]

Corrado Ricci volle vedere la mano di Cristoforo in due tavolette mantegnesche dell'Accademia ravennate di Belle Arti, con le figurazioni di San Gregorio Magno e di San Girolamo.[2] Si tratta certo di prove per qualche specchio da tradurre in tarsia, ma non basta, a parer mio, a giustificare l'attribuzione il notarvi un'evidente connessione con la scuola padovana, da cui abbiamo visto quanto si discostasse la maniera dei Canozî.

Sapremmo tanto meno vedere il fare di Cristoforo nella grande pala della Crocifissione nella Galleria Estense, per una ragione al tutto contraria, che ci porterebbe a figurarci il Lendinarese ben superiore a quanto sia in realtà.[3]

La scena dolorosa è rappresentata con troppa abbondanza di particolari e padronanza di linee, con troppa profondità psicologica, perchè non vi si debba riconoscere un artista ben altrimenti provetto, anche se abituato a qualche rudezza stilistica e incisivo spesso come

[1] E. Ridolfi, *op. cit.* pag. 268.

[2] Corrado Ricci, *Raccolte artistiche di Ravenna*, Bergamo 1905, p. 26.

[3] Crowe Cavalcaselle, *op. cit.*, II, p. 76.

Digitized by Google

un intarsiatore. Non va certo errato il Venturi che vuol vedervi un raro esempio della prima maniera del Bianchi-Ferrari.

Ho lasciato per ultimo di far parola degli affreschi che i recenti restauri nel Duomo



Fig. 13 — Cristoforo da Lendinara: Madonna del Rosario
Modena, Pinacoteca — (Fotografia Orlandini).

di Modena rimisero in luce pienamente nella prima cappella a destra, intitolata a Sant'Antonio; nei quali, sopra una specie di finta ancona, a tre arcate, con la Vergine e il divin Figlio accompagnato dai Santi Girolamo e Bernardino campeggia il Giudizio Universale. Nessun nome di pittore diedero i libri della Fabbrica, certo perchè l'opera fu compita a spese di qualche benefattore. Ma il Campori subito pensò, dopo una imperfetta visione del dipinto,

Digitized by Google

quale poteva essere concessa prima dei recenti restauri e prima che si togliessero le molte ingombranti sovrastrutture, a un artista paesano: a Francesco Bianchi Ferrari. Il suo affrettato giudizio trovò contrario ogni conoscitore, tanta è la differenza fra lo stile delle sue poche opere, e questa scena, trattata in maniera diseguale, ma nelle parti migliori con impronta personale notevolissima, non conciliabile col fare del tenue maestro del Correggio, tutto attento ad imitare il Costa e il Francia nelle figure un po' esangui de' suoi quadri. Quello che si può

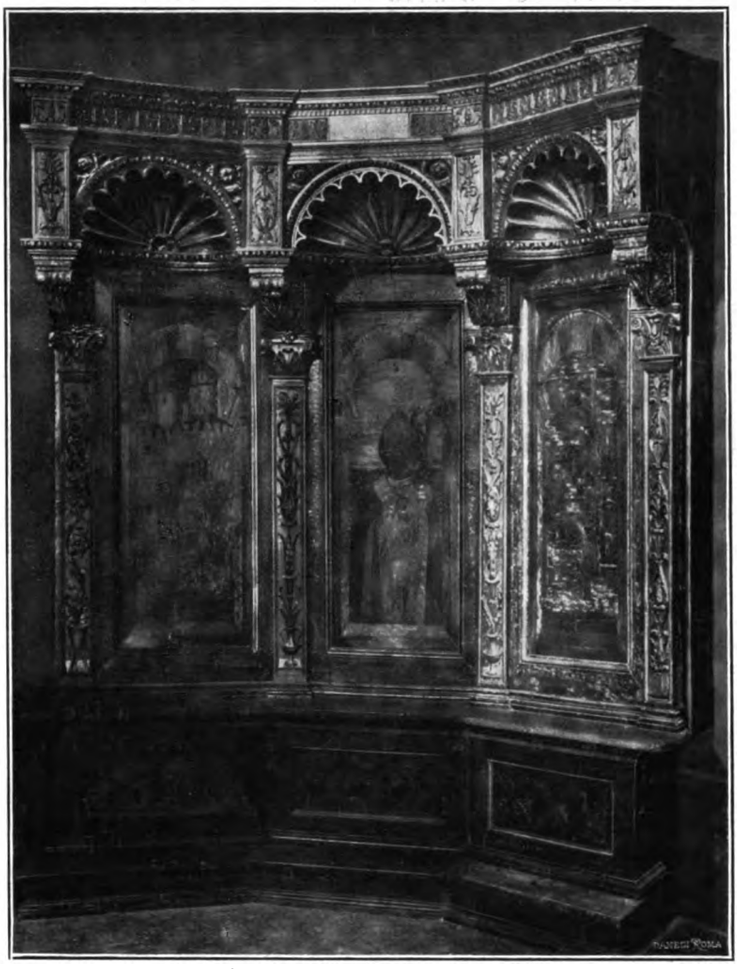


Fig. 14 — Bernardino Canozio: Stalli. Parma, Museo di Antichità. (Fotografia Alinari).

ripetere con certezza si è che ivi si rivela francamente la mano d'un primitivo ferrarese, prossimo al Tura e al Cossa, seguace della scuola di Pier de' Franceschi.

I più fecero quindi il nome dei fratelli da Lendinara,[1] e primo fra tutti il Venturi, il quale pensa oggi tuttavia, che, per certa morbidezza di fattura, siano più proprî di quel Bartolomeo Bonasia che fu anch'esso *faber-lignarius* ed ha grande affinità con i maestri da Lendinara, con i quali dovette trovarsi a Ferrara sotto la disciplina di Piero, come dimostrano l'energia delle forme e il vivido colorito nell'unica opera firmata del 1445, la Pietà della Galleria Estense.

Con questo sguardo all'operosità pittorica del Canozio abbiamo finito d'illustrare la

[1] Gli autori del *Cicerone* pensano solo a Cristoforo, vol. II, decima ed., pag. 758.

Digitized by Google

vita e di vagliare l'importanza e l'efficacia dell'arte sua; meno perfetta forse nella virtuosità tecnica a confronto di quella del fratello Lorenzo, ma onesta e non priva di attraenza nella sua forza fatta di schiettezza e di verità.

Per opera di lui la tarsia attinse paesi lontani e vi ebbe onori; tornò più perfezionata e adatta agli ardimenti pittorici nella Toscana, donde era partita meno vivace e sicura.

E se ormai vedremo tutta una schiera di volenterosi impadronirsi dei risultati della nuova tecnica, e valersene in opere ammirabili, noteremo ancora con simpatia molti dei discendenti dei primi Canozî goder fama come valenti intarsiatori e continuare con lode le tradizioni paterne.

VI.

Abbiamo visto Bernardino, giovanetto ancora, attendere con il padre e con lo zio ai lavori di Modena, dove pare seguitasse a rimanere anche quando Cristoforo lasciò la città per dedicarsi al coro padovano del Santo.[1]

Molte dovettero essere le imprese sue nella cattedrale di San Geminiano, e di tutte ci danno testimonianza le partite nei libri della Fabbrica, a cominciare dal 1471 e '72. Ma l'opera prima più importante, eseguita senza l'ausilio del padre, e che subito ci rivela certa secchezza nel lavorare d'intaglio, propria dell'arte sua, sono le spalliere della sacrestia e il banco in mezzo; povera cosa giovanile, iniziata nel 1474 e finita non si sa precisamente quando.

Nel 1487 egli rappresenta il padre assente nel concorso per le spalliere della sacristia consorziale del duomo parmense; e a Parma lo troviamo nel 1489 e nel 1494, domiciliato nella vicaria di Sant'Alessandro per attendere agl'intagli dell'organo in duomo, ora perduti, e agli stalli del Battistero (ricoverati nel Museo cittadino d'Antichità), condotti a prospettive in una maniera ormai sicura ed abilissima. Fra esse ottimamente chiaroscurata quella d'una porta turrita a saracinesca; così le figure di San Giovanni Battista, macilento, dall'esile collo, dall'occhio largo e inspirato, dai capelli a serpentelli, ancora secondo gli schemi di Piero della Francesca, il Sant'Ulderico in dalmatica vescovile e ferula, eseguiti a tessere piuttosto grandi, secondo la tecnica paterna, corrispondono alla migliore tradizione famigliare. Sono notevoli altresì le nicchie a conchiglia degli stalli e la ricchezza degl'intagli, anche se vi si noti la solita esecuzione un po' fredda (fig. 14).

Nel 1500 fu dato a fare a Bernardino il *Capitino de lo Evangelista*, allogazione cambiata nel 19 giugno dello stesso anno in quella di 16 e più banchi per la libreria, adattati poi a formare un unico bancone nella sacristia dei consorziati.[2]

Si pensò a Bernardino anche per il modesto coro di Sant'Ulderico, che nessuna relazione di stile dimostra con le opere dei Canozî; finchè non venne a dissipare ogni dubbio il ritrovamento del contratto originale che reca il nome di Jacopo dei Baruffi.[3]

Chiamato da Ercole I, al quale dovette essere molto caro, Bernardino s'accinse agl'inizi del secolo sedicesimo, ai lavori per il coro della cattedrale di Ferrara, che furono la piccola tragedia della restante sua vita.

Lo disegnò a tre ordini di seggi, oggi ridotti a centotrentadue, mentre in antico som-

---

[1] Bernardino Canozio non deve essere confuso con Bernardino da Venezia, come pensa il Cittadella. Nel documento infatti ch'egli cita (*Documenti*, pagg. 243-1494) a proposito di un'ancona d'altare data a eseguire a Bernardino da Lendinara, e disegnata da Ercole de' Roberti, si parla di un « Bernardinus incisor legnaminis f.us q.am Ioannis de Venetiis ».

Nemmeno va confuso il Canozio con Bernardino di Dona Bona figlio di m° Stefano (cfr. *Arch. di Stato*, Modena: Memoriale 1501, c. 21. Conto generele della Munizione, c. 91. Registro di spese di Don Alfonso, 1503-1505, anno 1504).

[2] Per le notizie date sin qui cfr. Dondi, *op. cit.*, pag. 136; Ronchini, *op. cit.*, pagg. 257-258-259; cfr. pure i rogiti di Gaspare del Prato, Filza 9 (1487-1489); Filza 10 (1493-1495-1494) e *Appendice*, 8 b. e 11.

[3] V. Ronchini, *op. cit.* e *Appendice*, 8 f.

Digitized by Google

mavano a ben centocinquanta; ma la magnificenza dell'opera non piacque al fattore generale degli Estensi, Teodosio Brusa, uomo taccagno e insolente, e i lavori andarono a rilento fra liti, convenzioni e querimonie infinite, e parvero abbandonati del tutto alla morte di Ercole, quando non vi fu più alcuno a sollecitare i pagamenti e a dare aiuto al povero Canozio, alle prese con il tristo amministratore ducale.

E quando nel 1519 gli operai del duomo convennero perchè il lavoro avesse alfine



Fig. 15 — Bartolomeo da Pollo (disegno del Bergognone): Stalli del coro Pavia, Certosa — (Fotografia Alinari).

compimento, pochi mesi rimanevano di vita al vecchio Bernardino, che morì nel 1520, amareggiato dalle traversie e dalle difficoltà, innanzi di vedere il coro condotto a perfezione.

Gli successero i suoi collaboratori Pietro dalle Lanze di Massa, e Angelo Discaccia di Cremona.

Oggi nel grande e faticoso monumento poco resta delle prospettive e dei fregi, e nel decadimento grande delle tarsie la parte architettonica e gl'intagli, più che mai privi di

Digitized by Google

morbidezza e di rifinimento, non soddisfano, e fanno pensare che stanca fosse la mano dell'artefice quando attendeva a quell'ultima fatica, peso troppo grave alla senile età, e al suo spirito angustiato.[1]

* * *

Alcuni documenti veneziani pubblicati dal Paoletti ci fanno conoscere un certo « Zezaro (Cesare) da lendenara intaiador »,[2] figlio di Lorenzo; ma non godè fama, mentre ingegno duttile quanto il padre ebbe l'altro figlio Giovan Marco, discepolo del Paciolo, che gli fu collaboratore espertissimo.[3]

Ed è fondandomi sovra la testimonianza precisa di fra' Luca, che io credo spetti a lui l'onore di aver fatto il coro di San Francesco in Rovigo, in cui solo tardi illustratori quale il Bartoli, poterono vedere la mano di Lorenzo, come del più conosciuto dei Canozî.

Ma l'educazione di un grande matematico, il francescano Paciolo, giovò a destare nel maestro di legname, a simiglianza di Baccio d'Agnolo, l'amore per l'architettura e l'ingegneria. E forse si volse tutto a loro dopo aver compito per i Minoritani gli stalli di San Francesco della Vigna in Venezia, lodati come eccellenti da Francesco Sansovino, ma soggetti anch'essi già nel secolo sedicesimo alla distruzione, accanita contro le fragili opere di legname.[4]

Nè meglio l'aiutò la fortuna per la *degna* fortezza della Mirandola *con tutta opportunità bene intesa*, rovinata dal fulmine nel 1714, e non servono notizie e disegni a mostrarcela qual'era, bello e forte arnese guerresco.[5]

Il Papotti osserva che Luca Paciolo parla della *fortezza* non del *torrione*, finito nell'anno 1500, cioè posteriormente alla stesura della « Divina Proportione », offerta manoscritta al duca Ludovico Sforza nel 1494. Ma si può bene osservare che è dubbio se questa notizia fosse nel manoscritto primitivo, e che probabilmente fu aggiunta più tardi quando il frate minoritano pensò di mandare alle stampe la sua opera, nel 1509. Del resto non si comprende a che cosa si dovrebbe riferire la lode incondizionata del frate, se non al torrione, che della fortezza è la parte essenziale.

Nè questa doveva essere il solo frutto della sua valentia d' ingegnere, perchè è prova di consumata perizia accingersi alle opere di difesa, per le quali occorre un'esperienza nella tecnica del fabbricare, non conseguibile senza speciale pratica e costante. E forse la Serenissima, attenta sin d'allora a munire di fortilizi le coste delle sue province, ebbe campo di esperimentare il giovane Canozio; la sua opera si perderebbe in tal caso in quella degli anonimi collaboratori alla difesa di Venezia, fra cui eccelsero i nomi dei veronesi fra' Giocondo e Sanmicheli. Ma in un'altra opera alla quale la Veneta Repubblica mirava sempre con rara preveggenza e con volonterosa solerzia, vediamo comparire onorato il nome di Giovan Marco; nella lotta impegnata a tener lontani gl'interrimenti e le invasioni delle velme e delle secche; assillante minaccia ai floridi commerci e alla pubblica salute.

Il Paciolo ce lo ricorda infatti lavorare in un « hedificio a vite » per cavar canali, e il congegno ingegnoso, forse simile ad una nostra *draga*, dovette essere calcolato per una novità se la Repubblica gli concesse una speciale patente di privativa per venticinque anni, durante i quali si faceva divieto di costruirne di somiglianti.[6]

Così allargandosi ad altri campi il genio dei Lendinaresi rendeva frutti degnissimi e nuovi.

---

[1] M. Caffi, *Arch. storico lombardo*, 1877, Milano, fasc. XVI.

[2] Si ha pure notizia di un « m° Francesco da Lendenara intarsiadore », ma non si può dire se fosse parente dei Canozi. *Arch. di Stato*, Modena (*Zornale de l'scita*, 1479, a. c. 21 v.). *Appendice*, 9.

[3] P. Paoletti, *op. cit.*, P. I, pag. 85 in nota; Luca Paciolo, *Euclidis Megarensis elementa*, 1509, pag. 31.

[4] F. Sansovino, *Venetia città nobilissima*, 1581, pag. 17.

[5] Pellegrino Papotti, *Descrizione del celebre torrione della Mirandola*, 1852, pag. 7.

[6] P. Paoletti, *op. cit.*, pag. 85.

Digitized by Google

* * *

I discendenti dei Canozi non ci devono far dimenticare quelli che ne furono i figli in arte, e derivarono da loro la sapienza del condurre artisticamente i lavori di legname. Davvero si può dire non esservi quasi città del Veneto e dell'Emilia, ed esser non poche quelle della Toscana e della Lombardia che non abbiano risentito per mezzo degli scolari innumerevoli i beneficî della tecnica rinnovata.

Basterà citare a Bologna gli stalli absidali di San Petronio (1468) come esempio di imitazione canoziana e dell'efficacia che il prossimo coro modenese esercitò subito d'attorno.



Fig. 16 — Luchino Bianchi: Porta centrale del Duomo Parma — (Fotografia Alinari).

Esso rimase un tipo a cui guardarono tutti i successori quando vollero intrecciare alla finezza degl'intagli il sorriso delle tarsie pittoriche.

Fra tutti è opportuno considerar specialmente un artista, che, per esser noto piuttosto per l'eccellenza delle opere che per le scarse notizie merita si spenda qualche parola a ricercarne l'origine e l'educazione. Voglio dire quel Bartolomeo da Pollo o Poli che tanto lavorò nella Certosa di Pavia a cominciare dal 1487 sino al 1502; per la quale compose, a iniziativa di Lodovico il Moro e su disegni di Ambrogio da Fossano, gli stalli corali tutti festosi di figure intarsiate che meravigliano ancora fra la ricchezza degl'intagli i visitatori nel capocroce della celebre chiesa (fig. 15).[1]

[1] LUCA BELTRAMI, *La Certosa di Pavia*, Milano, Hoepli, 1907, pagg. 89-90-92-93-94-158-161. L'autore della bella monografia mostra credere (pag. 161) che Bartolomeo per esser figlio di maestro Andrea «abitante in Mantova», fosse oriundo di là.

Digitized by Google

Nel rogito del notaio pavese Gabba, del 28 aprile 1487, con cui si stipulava l'accordo per l'esecuzione del coro prezioso, Bartolomeo de Pollo si dichiara *modenese* e figlio del fu Andrea, *abitante* in Mantova.

Troviamo infatti questo Bartolomeo de Pollo per la prima volta nel 1461, fare un'offerta di tre lire alla Vergine della Colonna in San Geminiano di Modena « per grazia ricevuta ». Ma questa notizia, che ci è riferita dal Dondi, rimarrebbe al tutto isolata e sterile se non si collegasse con gli altri numerosi dati che abbiamo nelle partite della fabbrica del Duomo a Modena e dell'Arca a Padova di un *Bartolomeo da Ferrara*, uno dei migliori aiuti dei Canozî.[1]

Il che non è in contraddizione con le notizie pavesi, perchè la famiglia dei Pollo, certamente d'origine ferrarese, si trasferì presto a Modena, dove Bartolomeo stette lungamente nella bottega dei Lendinaresi e v'acquistò col tempo la cittadinanza.

D'altra parte il padre di codesto intarsiatore vien detto nei rogiti solo *abitante* in Mantova; benchè (chiamato forse dai lavori, essendo anch'egli maestro di legname), vi risiedesse e v'incontrasse la morte.

Della stessa famiglia troviamo a Modena qualche altro componente, come quel *pollo da frara maestro de fenestrer* che nel 1489 attendeva all'arte sua a profitto della Cattedrale.[2]

* * *

Così prestamente fu celebrata per il Veneto l'intrapresa del ricco coro del Santo a Padova, che è probabile avessero già contezza del suo disegno i maestri lignari da Vicenza, quando attendevano agli stalli dei Frari e di Santo Stefano a Venezia. Ma i più fedeli e diretti discepoli da Lendinara furono Pier Antonio dell'Abate, Luchino Bianchi e Matteo Civitali.

La famiglia modenese dell'Abate fu legata ai Canozî con vincoli strettissimi di parentela. Trovo infatti ricordati nei registri della Fabbrica di San Geminiano e in quelli dell'Arca del Santo, Niccolò e Pier Antonio come cognati di Lorenzo e di Cristoforo, e di fronte a tali notizie documentali non possono aver valore le parole del Colaccio e dell'Anonimo Morelliano, che considerano Pier Antonio come genero di Lorenzo.

Una Caterina della stessa numerosa famiglia modenese, giovane sorella di Pier Antonio, andò sposa a Bernardino e strinse sempre più i legami parentali.

Dopo aver seguito a Padova i cognati e aver cooperato ai lavori della sacristia antoniana Pier Antonio passò a Parma con Cristoforo e dovette lavorare in quella città e a Modena, ma per far presto ritorno nel Veneto, ove attese al coro della Madonna di Monteberico a Vicenza (1481-1488) di cui rimangono poche reliquie; e temporaneamente, nell'anno 1486, ai sedili intarsiati di San Francesco in Treviso.[3]

Lo rivediamo qualche anno più tardi, e per l'ultima volta a Padova, intento a dare un disegno di soffitto per l'Arca del Santo, e nel 1493 a servizio di Eleonora d'Este.[4]

Meglio possiamo giudicare la varia operosità di Luchino Bianchi, di cui rimangono a Parma documenti notevoli. Nelle ultime spalliere della sacristia dei consorziati, con le quali compì quella mirabile decorazione, egli si dichiara *cultor gratus* di Cristoforo, ma già notammo come quel legame di scuola chiaramente si riveli nei diciotto scanni aggiunti ai ventidue primitivi nel coro della Cattedrale; nei quali se ne ripete il disegno maestrevolmente.

Alcuni pensarono potesse aver posto mano a questo completamento degli stalli absidali, di cui non si conosce la data, Pier Antonio, ma senza veruna prova; mentre qualche notizia abbiamo per pensare a Luchino.

---

[1] A. Dondi, *op. cit.*, pag. 76.

[2] A. Dondi, *op. cit.*, pag. 116.

[3] Domenico Maria Federici, *Memorie Trevigiane sulle opere di disegno*, v. I, pag. 231.

[4] V. *Appendice*, 10.

Digitized by Google

Il maggior saggio del suo gusto nel lavorar di legname diede poco dopo il Bianchi nelle porte della cattedrale, senza concedere alcunchè al fare gotico; e certo lo sovvenne l'esempio del maestro, che nelle spalliere da lui terminate aveva ricamato con maestria e puro disegno candeliere delicatissime e svariate.

Per le porte laterali del Duomo e per quelle del Battistero, oggi rinnovate sul disegno



Fig. 17 — Matteo Civitali: Porta centrale di San Martino

antico, ripartì i battenti con eleganza nuova in formelle, a guisa di cassettoni, semplicemente inquadrati di cornici a greche con borchie ai quattro angoli e rosoni nel mezzo. Per la porta maggiore meglio provvide ricorrendo ad ornati floreali gentilissimi, ammirabili tuttavia nella loro forma originale, ancorchè le intemperie abbiano consumato e riarso molta parte dei sottili intagli, delle candelliere e dei ramoscelli, copiati dal vero nella minuzia delle foglioline, nell'esilità dei fiori e dei viticci con rara e costante imitazione dal naturale (fig. 16).

Digitized by Google

Nel disegno di queste opere Luchino dovette certo valersi delle istruzioni del maestro le quali vediamo applicate con tecnica alquanto differente ma con effetto simile nella porta centrale di San Martino a Lucca da un altro discepolo di Cristoforo, Matteo Civitali.

Ha giovato a questo lavoro l'esser posto sotto un pronao che ne potè riparare e proteggere i sottili intagli (fig. 17). Per questo i lacunari a rosettoni e gl'intagli conservano una freschezza ammirabile e rivelano meglio la severa nobiltà dello stile. Bisogna però confessare che per novità di motivi non sanno in alcun modo competere con le compagne di Parma, dove soccorse al bello ma alquanto uniforme partito dei cassettoni una fantasia inesauribile. Tale difetto si rivela vieppiù nelle porte laterali della cattedrale lucchese, a cui non giova un disegno ugualmente semplice e felice, così che i lacunari non vi si collegano per mezzo delle incorniciature a guisa di formelle logicamente, per formare un tutto, ma rimangono separate da scomparti importuni, nè s'inquadrano in fascie proporzionate.

Epigoni della tradizione dei Lendinaresi sono Daniele Canozio, figlio di Bernardino e Andrea Campana.

Di entrambi parla il Vedriani, dolendosi che le opere loro siano perdute; e per verità dell'ultimo discendente di Cristoforo nulla è rimasto ad attestarci l'abilità nei due campi ch'egli percorse, della pittura e dell'arte lignaria; solo nei documenti riguardanti il coro della cattedrale ferrarese ci capita qualche volta di vedere il suo nome accanto a quello del padre.[1]

La critica moderna ha voluto invece additarci l'opera di Andrea in venti quadretti della Pinacoteca Palatina, segnati con le sigle A-C, trattati a tempra forte su legno, e composti a illustrare alcuni episodi della vita di San Pietro Martire. Non rivelano l'anima d'un grande artista, ma un facile e minuzioso narratore, attento ai particolari, ai costumi, agli arredi, con cui colorire la sua piccola cronaca illustrata. Osservava Corrado Ricci che basterebbe il modo preciso con cui sono rappresentati gli stalli d'un coro nella tavoletta ventesima, per confermare il cronista Lancillotti quando ricorda il Campana quale « eccellente maestro d'intaglio ».[2]

Va però notato che quest'opinione non trovò consenso in Adolfo Venturi, il quale ad onta della sigla che sembra abbastanza sicuramente accennare al Campana, volle vedere nelle tavolette l'opera di Jacopo Loschi, il frescante della cappella Valeri nel Duomo parmense.[3]

* * *

Con questi estremi campioni termina la diretta efficacia dell'arte canoziana, ritornata quasi meccanica e mestiere nelle teorie corali degli stalli, nelle decorazioni ripetute su stampo; ma i risultati della tecnica rinnovata se nella ristretta famiglia dei seguaci diveniva maniera, e sfiorendo perdeva ogni freschezza, nella più larga schiera degli imitatori attinse prestamente la perfezione quando il gusto degli adornamenti abbondanti fece nuovamente ricorso alla virtuosità della tarsia pittorica, inventata da Lorenzo e da Cristoforo.

Laddove i massimi campioni di quell'arte: il Platina a Cremona, il Zambello a Bologna, fra' Giovanni a Verona, il Capodiferro a Bergamo, hanno allietato dei difficili accordi pittorici la sapienza del commesso, va ricordato con più onore il nome dei Lendinaresi. Allora la tradizione artistica canoziana fu nuovamente vivificata e nel nuovo amore delle decorazioni, da essi ancora parcamente adoperate, si vide che cosa possa la tarsia quando vi s'aggiunga l'ausilio mirabile del colore.

GIUSEPPE FIOCCO.

---

[1] L. VEDRIANI, *Raccolta dei pittori, scultori et architetti*, Modena, 1662, pag. 57; L. N. CITTADELLA, *op. cit.*, pagg. 58-59.

[2] CORRADO RICCI, *La R. Galleria di Parma*, 1896, pagg. 344-347.

[3] AD. VENTURI, *Arte*, 1900, pagg. 374 e segg.

Digitized by Google

APPENDICE.

1. Archivio di Stato di Modena. (Camera Marchionale. Mandati 1434-'35, c. 102 r.

a) Al nome de dio. 1435 a die 10 marzo.

M.° Andree Nascembenis. Spectabili mei maiori — per altre mie Ve ho scripto abastanza per questa ve adviso che m.° Andrea de Nascembenis marangone ha tolto licentia, et si è venuto ad ferrara, per alcune sue facende: de che io ho facto ragion a lui de tute le opere, che a facto fino el die d'anchuo, in lo palazo del nostro Signore in Vinesia, che sono in summa opere 55, de le quale ghe ho dato, pro parte, ducati 3 d'oro.

Anchora fece el decto opere 16 che non è in questa ragion, de le quale el fo pagato da piedrobono. — (Citato dal Venturi).

b) Id. Mandati 1436-1438, c. 18 verso.

I « fidelissimi servitores Andreas Marangonus et Natalis Murator », pregano il duca di esser lasciati andare a Lendinara « pro certo opere ad laborando », con la loro famiglia e con le suppellettili. Il che viene concesso da Lionello nel « XXIIII dicembre 1436 », dietro promessa di ritorno. — (Citato dal Venturi).

2. Id.; id, 1438, c. 221 r.

Appare un Lorenzo « appresso lendenaria de porta Sancti Jacobi » che supplica gli sia condonata una multa.

3. Archivio Notarile di Rovigo.

a) Rogiti del notaio *Paris Malmignati q.m Guidone*, Lendinara.

1447, indicione decima. die sexto mensis marcii.

Il « Nobillis et Egregius vir Jacobus Cossa de argenta in Roddigio et toto pollicino Caniparius (agente) et Camerarius Illustris principis ac Magnifici domini Leonelli dei gratia Marchionis Estensis ac procurator et procuratorio nomine et iure investivit et livellavit *Magistrum Andream marangonus fillius quondam M.ri Jacobi de zanexinis* habitato in burgo sancte sophie »... il quale « stipulavit et recepit per se et suis heredibus derecto tereno naono posito super platea bestiarum » etc. obbligandosi di pagare « omni anno in festo sancti michaellis de mense septembris libram unam, solidos tres marchionales » etc.

Idem. Il predetto maestro Andrea prende in « livello una glara selgarina posita in burgo sancti blaxii inter hos confines, uno capite arginem, allio capite fluminem aticis » etc.

Idem, die octavo mensis marcii.

Maestro Andrea riceve in livello un altro terreno *in burgo sancte sophie.*

b) In un libro di abbreviature dello stesso notaio, 1447.

Confessio m.ri Jacobi squartelini a m.ro Andrea marangone.

Ibique cum hoc sit quod magister Andreas marangonus filius condam m.ri Jac.i *zenexini de sancto felici* habitator lendenarie etc.

Idem, 13 giugno.

Emptio m.ri Andree marangoni ab elene et constantino (Saladini).

Ivi Andrea si dice m.o Andrea marangono f. con.dam m.ri Jac.i *de zenexinis de sancto felici* habitato. burgi sancte sophie.

Idem, die 28a mensis septembris.

Emptio m.ri Andree marangoni a petro de Julliano.

4. Archivio di Stato di Modena. Memoriale 1449, a c. 119.

a) M.° Arduino de baexe per conto del Studio che lui fa alo Illustrissimo nostro Signore de dare adì XVI de Agosto ducati diexe doro per lui a vanuzo da San Zorzo officiale per lo prefato nostro Signore in palaxio al officio del consolo i quali lui ha fato pagare per le man de Lodovigo da fiesso banchiero *a Lorenzo e Cristovolo frateli lovorenti de dito M.o Arduino* insino adì 8 de luio proximo passato, e sono pagati de Commessione del prefato nostro S. fata per Anselmo de Salimben familio del prefato nostro S. e questo per pagamento de tarsie che loro hano a fare per lo dito studio e posto dal dito Vanuzo a s. 48 d. 6 l'uno. L. XXIII, s. v. d.

b) Id., Mandati 1450, c. 82 r.

Digitized by Google

Christofori et Laurentii Magistri Andree carpentarij. Mandato Illustris principis ac Eccelsi domini mei, domini Leonelli Marchionis etc.

Vos factores generales eius dari faciatis Cristoforo ac Laurentio Magistri Andree carpentarii de Lendenaria libras quadraginta marchionales, postea sibi excomputabuntur in mercede studii quod fabricant ad instantiam prelibati domini mei (5 Maggio 1450).

c) Id., Memoriale 1452, c. 379.

M.° Lorenzo et Cristoffaro fratelli da Lendenara m.i intagliatori di legnami, per conto de loro manufacture hàno a fare al studio dell'Ill.° nostro signore etc.

d) Registro del conto vecchio, P. 1451 '61

(« Borso ordina che a » *queli zoveni da lendenara* « sia dato quanto loro spetta, dovendo tornare in patria »). Desiderosi che siano satisfacti, ve dicemo (al fattore generale) che se voi havete dinarj in mane faciate subito de dare dicte L. 50 de m. a dicti de Lendenara. Se non havite dinarj fate de contentarli deli primi che se schuda.

e) Registro del conto vecchio. P. 1454-1471, c. 23.

Nota di pagamento di L. 50 ad un certo Martino da parte di Cristoforo e Lorenzo per « uno credito vecchio » etc. — (Citato dal Venturi).

5. Archivio Notarile di Rovigo. Libro di Abbreviature del notaro Paris Malmignati.

1455 ind. tercia, die 21ª mensis octobris.

Carta emptionis m.ri Nasimbeni Marangoni et fratres a m.ro Antonio barbitonsore.

M.ro Nasinbene Marangono filium condam m.ri Andree de Zanexinis habitator in burgo sancte sophie promittente emente et stipulante et recipiente per se ac nomine et iure *m.ri Johannis Laurentii et parz eius fratres et fillios condam dicti m.ri Andree* et pro ipsorum filliis et heredibus (per) unam peciam terre arative etc.

Altre abbreviature riguardanti i Canozî si trovano anche innanzi nel libricciolo suddetto:

Idem, die 23ª.

Idem, die 23ª.

Idem, 29 ottobre.

Idem, 6 dicembre.

6. Archivio di Stato di Modena. Intrata et spesa.

1457, c. 136.

Ali infrascripti adi 13 de magio fiorini undexe e uno quarto d'oro per sua manifactura e spesa de havere intaiato et facto una capsa de arzipresso da forma de oxelli, la quale ha facto fare el prefato nostro S. per mandarla alo Illm. mess. Galeazo fiolo de lo Ill.mo duca de Milano... a Cristo (*sic*) de lendinara e a suo fratello lorenzo fiorini 7 $^1/_2$ d'oro che vagliono in ragione de soldi 56 l'uno. L. 21.00.

7. Archivio della Fabbrica di S. Geminiano. Modena.

Entrata e Spesa, dal 1461 al 1465, incluso.

a) c. 8 r.

« La fabrica de San Zemignan » si rivolge a un « m.° de legname per fare fare el choro de domo ».

c. 9 v.

A m.° lorenco de lendenara l. vinticinque in contanti in ariento, li quali mede ser stevano da foiano. id., in die XXIII de luio (1461).

Da ser Stevano da Foiano l. vinticinque in contanti in ariento per lo retaio de lo choro per domo a li maistri da lendenara.

c. 11 r.

A m.° Lorenzo da Lendenara l. septe s. quatro d. oto per resto de l. 210 per lanchona de la nostra Dona.

c. 11 v.

Si compera del legname *nero*.

c. 27 r. c. 81 r.

Cristoforo e Lorenzo hanno un garzone « Andrea da Piaxenza ».

c. 32 v.

Abbiamo notizia di un « Bartolomeo da Ferrara » garzone di Cristoforo.

c. 59 v.

Si nomina « Galante » altro garzone di Lorenzo.

Digitized by Google

c. 60 v. XVIII di Zugno 1462.

A m.° Lorenco da Lendanara l. doe in contanti, ricevù po lo Antonio da l'abà, per mi da Antonio da Lavita in bancho de messer Antonio Valentin, quando volse andare m.° Christofano a padova.

c. 67 r.

Si nomina « Bernardino ».

c, 68 v.

A Cristofano da Lendenara l. doe in contanti recevù a la soa camera in presencia de pedro antonio suo chugna.

c. 69 r.

A m.° Cristofano da Lendenara l. dexe s. uno d. sie etc. dise per andare a Lendenara con la muier.

c. 79 r.

A m.° Lorenco da Lendenara l. tre in contanti e per mi da zironimo pignata e per lui a nicholò de laba suo chugna.

c. 85 v.

« Nicholo de laba chugna de m.° Cristofano » etc. è lavorante dei Canozî.

c. 169 r. 15 marzo 1464.

Appare ancora « Pietro Antonio » dall'aba chugna de Cristofano.

c. 180 r. XII settembre 1465.

Appare un « Giovanni » garzone di Cristoforo.

c. 184 r. 24 ottobre id.

Si dà notizia di « Giulian Fusaro » altro aiuto di Cristoforo.

c. 13 v. (1461).

Lorenzo si fa dare lire una e soldi quattordici « per volere pagare charezo de vin de *san felixe* ».

Già nel 1463 si notano parecchie assenze di Lorenzo; nel 1464 e 65 non appare che Cristoforo.

b) Archivio Comunale. Atti comunali, 1463. Die 8 Februarii.

« Cristoforus de Zanexinis de Lendenaria et frater suus (?) » sono fatti cittadini di Modena.

8. PARMA.

a) Archivio notarile. Gasparo del Prato. Filza 2, 1466-1469.

MCCCCLXVIIII – Indicione secunda die – VIIII mai.

Capitolo facto et contracto per venerabiles et prudentes viros duos deputatos super fabrica ecclesie maioris parmensis cum domino (*spazio vuoto*).

Cristoforo de Zenexinis.

« Si stipula »: quod dicti magistri siano tenuti et obligati afare li stalli del coro della chiesa mazore de la cita di modena... et che siano dicti stalli in quella forma quale l'immagine depincta, computando per uno stallo il stallo grande de sopra et deinde de lo loro de sotto etc.

Che dicti stalli debbiano essere de quella alteza et belleza del coro de la chiesa catedrale de modena, et feanli che non passano li bassate de collone di marmoro che stanno in torno al coro, et sel bisognara che se debia tanto più abbassare il coro, che siano, de quella forma, zoè in alteza et non passano quelle bassate, de le collone di marmoro etc.

Che dicti magistri siano tenuti et obligati a fare tante figure de tarsia in dicti stalli... quale è il numero aventi li canonici compresi li altri dignitari etc.

Che dicti fabricensi li siano tenuti adare per la fattura de ciascuno stallo compiuto de sopra et de sotto... dinari XII e mezzo veneziani per ciascuno stallo.

Che dicti stalli debiano essere facti in fra due ani per essere terminati ala festa de san michielle per essere nel dì inaugurà.

Che dicti deputati siano tenuti a darli casa, due lecti, etc.

Che dicti deputati siano tenuti a tuta la loro spesa cioe di legname, ferri et colla et ogni altra spesa etc. — (Citato dal Ronchini).

b) Id. id. filza, 9, 1487-1489.

MCCCCLXXXVII Indicione V.°, die VII maii.

« Convenerunt... m.° Tomasinus de Sacchis de Cremona ac Bernardinus a Lendinara pro patre » di farè due spalliere con casse per mostra. — (Cit. dal Ronchini).

c) MCCCCLXXXVII etc, die XXVIIII.° Augusti.

« Marcus de giuffredis alias de la camminata et Iacobus de Luschis » trovarono che il « Laborerius m.i Ghristofori de Lendenaria erat pulcrius » etc. — (Cit. dal Ronchini).

d) Id. id. filza, 10, 1493-1495.

Digitized by Google

1494 die 4.° (corretto sexto) octobris.

A « m.° Bernardino de Lendenaria quondam Christofori » vengono affidati gl'intagli per l'organo. — (Cit. dal Ronchini).

e) Id. Francesco Pelosi, filza 4, 1499-1500.

M. V. indicione sexta die XVIIII, mensis junii.

Si stipula « che dicto ma.ro Bernardinus da Lendenaria q° m.° Christofori » faccia « XVI banchi e più per la sagrestia longi braza V » etc. — (Cit. dal Ronchini).

f) Id. Rainieri Antonio Maria, Filza 1, 1499-1505.

In Xpi nomine amen, anno a Nativitate eiusdem, millesimo quingentesimo quinto, indicione octava die quarto mensis aprilis.

Si stipula fra « domina Calvina abbadissa e Io. Jacobo de baruffis » che il « dicto magistro sia obbligato a fare li stali del Coro de Scto Udorico » con « grupi di tarsie varii sopra boni e perfetti disigni e prospective » etc. — (Cit. dal Ronchini).

9. Archivio di Stato di Modena. Giornale de Uscita della Camera, 1479, c. 21 v.

MCCCCºLXXVIII. Sabado adì XIII marzo, alo Ill.mo n. S. d. per compto de lo offitio di m.° piero de bevegnudo L. trenta m. per S. a m.° *Francesco da lendenara* Intajadore contanti per boletino del Sp. m.° piedro de benvegnudo cum m.to deli Sp.li zenerali factori in bona forma. L. XXX, s. d. A libro CCC. a c. 10 8.

10. Id. Libro di spese di Eleonora d'Este, 1493, a c. 69 v,

E adì dito (28 sett.) a m.° piero Ant.° da lendenara (dell'Abate) intaiadore per più lavori fati de intarsio a sua S.ria. L. 172 s. d.

11. Id. Memoriale (delle fabbriche), 1504, F, F. c. 161.

M.ro Bernardin da lendenara che lavora de prospetiva de dare adì dito (ultimo di dicembre) L. una, s. tredexe d. sie m. per lo amontare di Cavizi 3 de travo de p. 7 ½ luno per fare uno ponte denanzi dala sua Caxa in tera nova. L. 1, 13-6.

Epigrafi originali dei Canozî.

MODENA, CORO DEL DUOMO.

Hoc opus factus fuit p. Christophor. et Laurentius fratres de Lendenaria, 1465.

SACRISTIA, ID.

Christophorus de Lendenaria hoc opus f. 1477.

MADONNA DELLA COLLANA, ID. GALLERIA ESTENSE.

Christophorus de Lendenaria opus, 1482.

PARMA, CORO DEL DUOMO.

Opus Christofori — Lindinarii — miri artificis — MCCCCLXXIII.

SACRISTIA, ID.

Luchinus. Blanc. Par. gratus, christ. Lend. cultor. forulum, hunc prothoperis, perfecit, I, C D, LXLI (1491).

LUCCA, S. MARTINO.

I. Christoforus de Lendenaria opus, 1485.

II. Christoforus de Canociis *(Il Baroni che riferisce queste scritte lesse malamente canonicis)* de Lendenaria fecit opus MCCCCLXXXVIII, Stephanus XXX, Episcopus. Lucca.

ID., PINACOTECA COMUNALE.

Christophanus de Canociis de Lendenaria fecit opus, MCCCCLXXXVIII.

Dominici Bertini: aedilitate consumatum.

INCUNABULI DI FERRARA E ROVIGO.

Aristotele.

Opera vero atque ingenio Laurentii Canozii Lendenariensis.

De tribus principiis.

Per mag. Laure. de lendenaria.

Digitized by Google

L'ARTE DI FRATE VITTORE GHISLANDI

Il carattere eclettico di tutta l'opera di fra Vittore Ghislandi ci è rivelato abbastanza dal suo biografo Francesco Maria Tassi, [1] che ci enumera buona parte di quegli artisti che influirono sul temperamento mobilissimo del grande frate di Galgario.

Ma di tale eclettismo il biografo, per incapacità di giudizio critico, non sa darsi conto, sicchè noi vediamo l'artista passare da maestro a maestro come un dilettante inconsapevole ed irrequieto.

Pure la sua biografia ci è preziosa, perchè fissa storicamente i periodi principali entro cui si contiene tutta l'attività artistica del Ghislandi.

Che cosa insegnassero al frate i suoi primi maestri, Giacomo Cotta, bergamasco, e il Bianchini, fiorentino, noi non sappiamo e il Tassi non sa; ci dice che, dopo, fu a Venezia a studiarvi Tiziano e Paolo e che dopo una lunga dimora di dodici anni nello studio di Sebastiano Bombelli ritornò una seconda volta a Venezia, e che, infine, a Milano seguì con entusiasmo la maniera di Salomone Adler. Per il Tassi tali nomi sono come il ciclo entro cui s'esaurisce tutta l'attività del Galgario; ma noi vediamo nella sua opera altri influssi e il suo eclettismo, vedremo, ci sembra lo sforzo di conciliare tendenze artistiche inconciliabili nel periodo di tempo in cui visse il frate, quando cioè il movimento caravaggesco, che improntò di sè quasi tutto il seicento, subiva notevoli alterazioni un po' per opera di seguaci, un po', anche, per il nuovo principio pittorico che dà un carattere così peculiare al secolo decimottavo.

* * *

Nato nel 1655, il frate a vent'anni era a Venezia dove prendeva, per convenienza di vita e per ragioni pratiche, l'abito dei Minimi. Nella sua lunga dimora in tale città, dice il Tassi: « diedesi a fare grandissimi studi da per se stesso sulle opere di Tiziano e di Paolo Veronese, che lo fecero poi a quel gran posto d'eccellenza arrivare, che a tutti è noto ». Abbiamo un primo orientarsi del frate verso una maniera, che del resto era la comune a tutti coloro che si davano alla pittura nella fine del Seicento, nella regione bergamasca, maniera veneta. Ma egli non studia che la loro tecnica; la sua non è che ricerca del loro processo coloristico.

I ritratti di Giacomo Bettani e di Gerolamo Secco Suardo sono dipinti come a sfoggiare qualche colore a lui caro, come la lacca vibrante di rosso cremisi, [2] che, del resto, non ha l'accordo profondo che prenderà nel periodo più maturo.

Il nero, il bianco, qualche acuto tòno di giallo, oltre il cremisi, sono per ora la sua gamma un po' aspra. Ma c'è altro: se si osservano in quei ritratti le pose nobili ch'egli ricerca, la

[1] F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, Locatelli, MDCCVIIC, t. II.

[2] Valentino Bernardi, *il Pittore fra Vittore Ghislandi da Galgario*, Bergamo, fratelli Bolis, 1910.

Digitized by Google

dignità d'atti che ostenta in essi, s'ha subito l'impressione di trovarsi dinanzi ad un pittore che in un personaggio nota solo il lato decorativo e trascura di sondare la vita psicologica d'esso.

Quest'osservazione ci farà comprendere che cosa fosse il Ghislandi nel suo periodo iniziale, quando, fuori dell'ambiente provinciale bergamasco, s'abbandonava tutto in Venezia allo studio dei grandi cinquecenteschi.

Egli ignorava tutto il movimento pittorico del secolo decimosettimo, iniziato e compiuto da un suo grande conterraneo, Michelangelo Merisi e dai suoi seguaci. I risultati della nuova scuola, già largamente diffusi in Italia e fuori, egli non li vedeva; li vedrà molto più tardi attraverso la personalità di Salomone Adler che già ne faceva una diversa applicazione.

Ma se le prime opere del Ghislandi sembrano ignorare le nuove conquiste della luce, rivelano d'altra parte che l'artista viveva ed operava in un periodo di tempo — dopo il 1675 — in cui la vita drammatica del colore, la ricerca del carattere ottenuta con l'applicazione d'alcuni principî coloristici, il sentimento della realtà conseguita senza scrupolo e con ardore violento, qualità che s'erano quasi esaurite nei seguaci del Caravaggio, morto il 1609, cedevano il posto ad altre del tutto svariate, che saranno peculiari del secolo decimottavo. I primi ritratti, già citati, del Ghislandi, si mostrano già imbevuti di quel senso decorativo, che non sappiamo se egli abbia derivato dal Cotta o dal Bianchini, ma che si diffondeva negli albori del settecento in opposizione risoluta all'energico e crudo realismo seicentesco.

* * *

A Venezia il Ghislandi non trovò altro che artisti che ripetevano i vecchi motivi dei pittori cinquecenteschi. Era una specie di virtuosità, la loro, che rasentava la contraffazione, e strappava le lodi dei conoscitori più illuminati ed acuti come il Boschini.[1] C'era Sebastiano Bombelli di cui tale critico afferma che s'era dato a contraffare così sapientemente Paolo Veronese che non c'era altri che sapesse fare di meglio. C'era Giovanni Battista Zampezzi « che per trasformarsi nel Bassano non v'è che vi si possi avvicinare ». Infine c'era Pietro Vecchia di cui il Boschini avverte i dilettanti d'aver ben occhio a lui, perchè imita così a perfezione il Giorgione da non potersi facilmente far distinzione tra le opere sue e quelle di quel grande. Pietro Vecchia ed in genere i caravaggeschi di Venezia, scarsi ed isolati, miravano a Giorgione dietro l'impulso di Michelangelo Merisi,[2] di cui, d'altronde, non avevano la personalità capace di rielaborare in modo nuovo un motivo desunto da un antico maestro. Ma gli altri crearono in Venezia nella seconda metà del secolo decimosettimo un manierismo pittorico da cui non poteva non essere tocco il Ghislandi che vi giungeva da Bergamo, novizio e disorientato. Che poteva fare di più e di diverso? Seguì la via comune: si diede a fare grandissimi studi « da per se stesso » come dice il Tassi, sulle opere di Tiziano e del Veronese. Risolutamente dunque e senza intermediario. Il risultato era quale doveva essere logicamente: un'arte d'imitazione, scarsissima d'elemento personale, avvivata appena da qualche ricerca coloristica in cui si rivelava già la sua disposizione centrale fatta, come vedremo, per la conquista del colore solido, dall'impasto profondo.

Ma già lo toccava il suo tempo; e non basta la sua volontà a porsi risolutamente di fronte ai grandi maestri, chè il risultato è povero d'elemento personale.

Del resto egli già sentiva che da solo e senza guida non avrebbe potuto continuare nel suo tirocinio pittorico: egli aveva bisogno di esperimentare la propria personalità su quello d'un altro artista; egli aveva bisogno che un precettore gli rivelasse l'arte dei grandi maestri veneti ch'egli da sè non poteva profondamente penetrare. Tale precettore fu appunto il Bombelli, il singolare imitatore di Paolo Veronese. Il Ghislandi, dopo un breve ritorno a Bergamo, ritornò

[1] MARCO BOSCHINI, *Le ricche miniere della Pittura Veneziana*, Venezia 1674.

[2] LIONELLO VENTURI, *Studi su Michelangelo da Caravaggio*, in *L'Arte*, anno XIII, fasc. IV.

Digitized by Google



Vittore Ghislandi: Ritratto di vecchio. Bergamo, Galleria Carrara.

Digitized by Google

a Venezia e per dodici anni, secondo la notizia del Tassi, si pose sotto la sua direzione e imitò così perfettamente la sua maniera, che quegli ingelosito lo costrinse ad abbandonare la sua scuola.

Il Tassi dice soltanto ch'egli entrò nella scuola del Bombelli per la gran fama che questi di sè spargea e per il primato che teneva nei ritratti, ma, come il Bombelli, ugualmente lo Zampezzi e Pietro Vecchia godevano alta fama a Venezia ed eseguivano ugualmente ritratti. Perchè dunque il Ghislandi preferì la scuola del Bombelli? Perchè questi imitava il Vero-



Vittore Ghislandi: Ritratto d'uomo
Bergamo, Collez. Ginougliach.

nese, verso cui il Ghislandi si sentiva straordinariamente attratto per la ricchezza del colore e per il senso decorativo.

Ma nei dodici anni che il frate frequentò la scuola del Bombelli, egli non dovette solo imitare il Veronese di seconda mano; chè il maestro attenuava la sua imitazione de' grandi veneti nello studio del Guercino, [1] sì che la sua maniera era una specie di compromesso tra l'arte dei veneti e quella bolognese. Anche in tale orientamento il Ghislandi seguì il suo maestro.

Il Tassi nota che « molto delicate e finite erano in tali tempi le sue teste », e a testimonianza cita la figura d'un prete e l'altra detta di Vitellio presso i conti Carrara di Borgo Sant'Antonio.

La figura di Vitellio si vede nell'accademia Carrara e l'altra del prete a me pare possa riconoscersi nel ritratto di canonico che si trova anche nella Carrara, a Bergamo. In tali opere

[1] THIEME und BECKER, *Allgemeine Lexicon der bildenden Künstler*, IV, 262.

Digitized by Google

il Ghislandi concepisce le masse coloristiche con più larghezza, con maggiore fusione. La gamma ha perduto le acutezze un po' aspre delle prime opere e tende ad un raccoglimento più severo. Permane la stessa superficialità del modellato per cui il Vitellio, così finito, così levigato è anche un po' vuoto; ma il manto dalle pieghe ricche gettato sulla spalla e la corona d'alloro già stanno ad indicare la posizione artistica del frate nel suo secolo, posizione che inclina più verso il decorativo settecento imminente che non verso il seicento, ricercatore di caratteri in volti umani e sprezzante d'ogni bel motivo, se inutile a tale ricerca. Vedremo come il frate oscillerà a lungo tra le due tendenze, sì che il suo eclettismo ci sembrerà incertezza ad assumere una posizione ben ferma tra il seicento ed il settecento, con audaci avanzate verso questo secolo e con ritorni, talvolta inesplicabili, a quello. Già in queste opere si sente che il Ghl-



Vittore Ghislandi: Un imperatore detto Vitellio
Bergamo, Galleria Carrara.

slandi è in un periodo di risoluzione; la sua visione è coloristicamente più sobria ma talvolta è monotona come nel ritratto di canonico già citato.

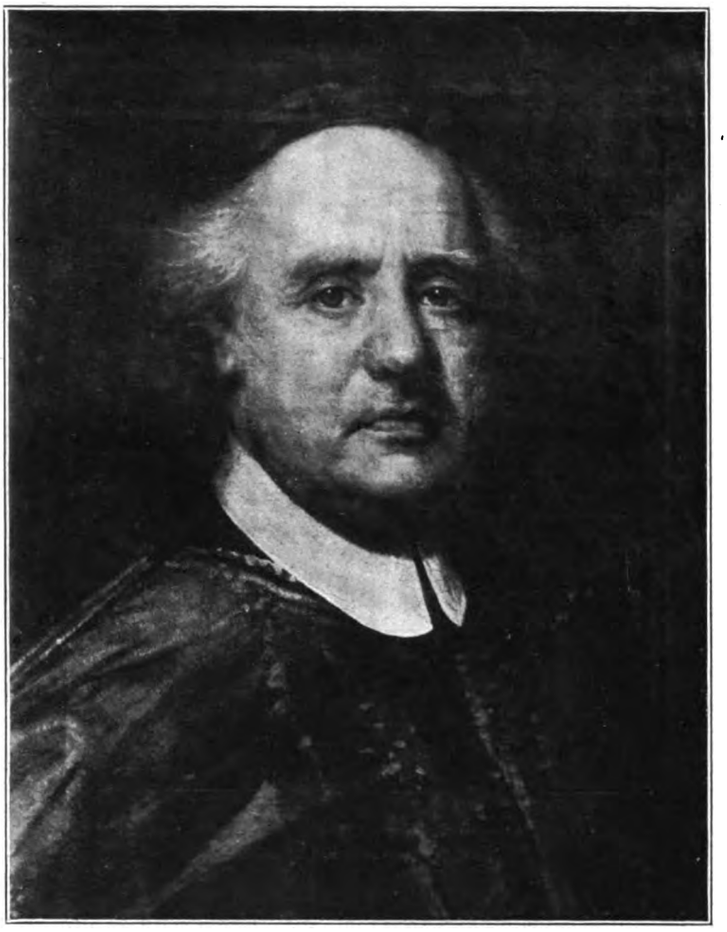
Egli non comprende tutta la forza d'un contrasto tra masse d'ombra e di luce, perchè egli è per ora tagliato fuori da tutto il movimento caravaggesco che in Venezia aveva avuto echi deboli e lontani e perchè egli non sapeva vedere in Pietro Vecchia, operosissimo in quel tempo, l'ideale della sua arte che s'orientava verso la vuota imitazione di Paolo per opera del Bombelli.

Il tutto è ora bene spalmato; il pennello finisce tutto, arrotonda tutto: capelli, ciglia sono segnati con iscrupolo; la pelle è ben tesa sulla struttura ossea sottoposta. Ne risulta non so che vuoto sulle fronti, nei piani delle mascelle, sul mento, nelle arcate sopracciliari. Ma pure il segno s'addentra nelle labbra, la bocca incomincia a prendere quella sinuosità e quella densità carnosa che saranno così peculiari del maestro, le figure intere si riducono della metà: s'ha già il ritratto a mezzo busto ch'era più nella tradizione dell'arte veneta che nel gusto settecentesco.

Digitized by Google

Il Tassi, esaltando la testa del presunto Vitellio, nota che « ha un misto di Paolo e di Tiziano ». L'incertezza del giudizio del Tassi si giustifica col vario carattere artistico che appare in quella testa ondeggiante appunto tra un senso decorativo, che si può far risalire a Paolo, e una certa vita drammatica che, se non è tizianesca, è però tale da rivelare un influsso seicentesco come ancora aleggiante in Venezia, dov'esso non fu mai così forte da distruggere negli artisti che ne furono tocchi la tradizione della grande arte indigena.

Insomma si sente che sul frate ha operato un'altra personalità artistica traverso la quale egli mira al Cinquecento veneto con molte infiltrazioni seicentesche e presentimenti del Set-



Vittore Ghislandi: Ritratto di canonico. Bergamo, Carrara.

tecento. Da ciò nasce la sua incertezza, seppure già s'afferma qualcuna delle sue qualità native; e intanto quel grande moto d'arte determinato dal Caravaggio è per rivelarglisi attraverso la personalità d'un seguace di questi: di Salomone Adler.

* * *

Di lui poco si conosce; la sua persona e la sua opera sono in un'ombra densa e il discepolo, di cui egli si vantava, come gli tolse allora la maniera di dipingere, così ora gli usurpa, anche senza sua colpa, le sue tele. Certo un esame attento di tutta la produzione del Ghislandi porterà al risultato di togliergli parecchie opere, da restituirsi sicuramente al maestro. Non è il nostro compito in questo capitolo, in cui si tenta di fissare lo sviluppo della per-

Digitized by Google

sonalità artistica del frate; ci basterà di fermare i caratteri stilistici dell'Adler notando come il suo discepolo, non ancora giunto al momento di saturazione nella sua arte, li ripeta nelle sue opere e li atteggi via via sino ad eliminarli completamente.

Dell'Adler il Tassi dà poco meno d'un cenno: « aveva in questo tempo guadagnato fama in Milano di eccellentissimo pittore Monsieur Salamone dall' Her di Andegavia ». Non ci sa dire a quale scuola appartenesse e che scuola creasse a Milano. Ma dall'esame delle poche opere conosciute egli ci si rivela come artista ossequente ai principî coloristici del Caravaggio, principî che egli interpretava liberamente, come del resto facevano a Venezia, il Saraceni, Carlo Loth, Nicolò Renieri, Pietro Vecchia e gli altri caravaggeschi del Veneto.



Vittore Ghislandi (?): Ritratto di Salomone Adler
Bergamo, Collezione Ginougliach.

L'Adler si differenzia da costoro, perchè non innesta, nella sua arte, al principio caravaggesco motivi tradizionali veneti; in lui c'è già il compromesso tra il Seicento e il Settecento; se il Caravaggio gl'insegna a sondare un carattere umano, egli non rinunzia per conto suo a decorare le sue teste con turbanti, con cappelli piumati ed altri accessori. L'originalità della sua arte è data appunto da tale contrasto ch'egli acquieta talvolta con una esuberante espressione di gioia quasi rabelesiana.

In sostanza l'innovazione luministica del Merisi, che corrispondeva in lui ad un bisogno di creare con essa il dramma, accentrando la vita più passionale nei volti, applicata dai suoi seguaci talvolta con esagerazione fastidiosa, talvolta fuor di convenienza, è dall'Adler accettata più come un giuoco di luce che come un mezzo a determinare situazioni violente o caratteri

Digitized by Google

fieri ed impetuosi. La sua *Giuditta* in casa Lupi a Bergamo [1] è una creatura dolce, ridente e inconsapevole. Il suo volto lungo, molle, ombrato, ha piccole zone abbaglianti, nella fronte, sugli zigomi, nel mento. Le sue vesti a pieghe fluidissime, sono inzuppate anch'esse d'ombre; hanno grazia ed eleganza nei nodi larghi ricadenti sul fianco e nella manica a svolti ampi e lenti, da cui il braccio e la piccola mano escono con movenza femminea. Di fronte a tanta serenità e quasi impassibilità di volto e a tanta grazia di movenza ci vien fatto di domandarci per quale ragione l'Adler ha sovraccaricato d'ombre tale figura in cui non appare nep-



Salomone Adler: La Giuditta. Bergamo, Palazzo Lupi.

pure un segno della sua situazione drammatica. Tale opposizione d'ombra e luce è in lei assolutamente senza corrispondenza nel suo carattere. La testa enorme del gigante non le

[1] Tre sono le opere dell'Adler che in casa Lupi a Bergamo sono considerate come del Ghislandi: una *Giuditta*, una testa dello *Czar di Moscovia* e un personaggio in turbante. Il Bernardi le attribuisce con qualche esitazione al Galgario e tra gl'intenditori locali è diffuso il convincimento ch'esse appartengano proprio a lui. Ora dall'esame stilistico d'esse e da una notizia ritrovata in un libro di compere di casa Lupi sorge la certezza dell'attribuzione delle tre opere a Salomone Adler.

La notizia è data dal conte Corrado Lupi in data 3 gennaio 1716: « ho comperato cinque pezzi di quadro dal R. Canonico Q. Paolo S. Andrea per il pretio di L. 1000 moneta corrente; cioè uno rappresentante una Giuditta con cornice d'intaglio adorata, importa L. 500, due ritratti rappresentanti uno Xar di Moscovia, l'altro un personaggio simile con turbante, importano con la cornice adorata L. 250: *et questi tre di mano di Monsù Salomone di Milano, famosissimo pittore* ».

Digitized by Google

pesa nella sua piccola mano: l'atto non è arrestato dal sorgere in lei di uno stato di sogno: ella s'espone come per sedurre.

Sino a tal segno doveva il principio caravaggesco snaturarsi nei suoi seguaci! Perciò, tolto il fine cui mirava la tecnica del Merisi, a che cosa si riduceva il suo principio coloristico in taluni suoi continuatori? Ad una pura esercitazione vuota e senza scopo. Nell'Adler il canone caravaggesco è interpretato in modo meno risoluto e violento: ombra e luce non sono in aspro contrasto, esse non si tagliano mai con incisioni recise e crude. L'ombra si raccoglie con mollezza, quasi, nelle sue carni, disfacendone un po' la saldezza della compagine; è come un flutto che batte tutta la persona lasciando chiazze di luce. Non profili metallici, non durezze d'angoli luminosi: l'opposizione è blanda: essa non ha l'ufficio di saldare



Salomone Adler: Ritratto detto lo Xar di Moscovia
Bergamo, Palazzo Lupi

lembi di tenebra a lamine abbaglianti. Nasce da ciò un modellato rotondo, ma floscio e cascante; ed essendo non risolutamente applicato il principio caravaggesco ed essendo il chiaro-scuro ottenuto a capriccio, alcune teste dell'Adler sembrano macchiate da larghe chiazze d'ombra.

Il ritratto, anch'esso in casa Lupi a Bergamo, che porta sul fondo la scritta: *Xar di Moscovia*, è un faccione a piani cascanti; è un po' una vescica gonfia con espressione comica.

Ma non si creda che all'Adler manchi la forza d'evocare il carattere in un volto; no: ma il mezzo pittorico di cui si vale può sembrare assolutamente sproporzionato al suo fine. Nei suoi scarsi ritratti, che fino ad ora conosciamo, manca un risoluto accento che ci si stampi in mente, pure rivelandosi in loro vivacità e interesse. Egli è che i suoi partiti d'ombra e i larghi campi di luce — il suo mezzo pittorico — non aderiscono troppo al suo fantasma pittorico; essi costituiscono l'esteriorità di un *quid* interno che manca. L'onda luminosa sbatte sulla guancia destra della sua testa e lascia in ombra tutto il resto; ma essa scava sì canali sotto

Digitized by Google

gli occhi, rileva le canne nasali, segna le pieghe carnose negli angoli della bocca; ma non concentra la vita, non esprime forza, non soffia il mistero: è un gioco di luce in pelle in pelle che non passa al di là. Si osservi il *Ritratto d'uomo in turbante* al palazzo Lupi a Bergamo: il suo sguardo vuol comunicare non so che senso di vita severa e pensosa: ma da tutta la figura si sprigiona, invece, un piacevole senso di grazia dato dalla decorazione della tunica fiorita, dal ricco turbante, dagli orecchini e dal pizzo che spunta sullo scollo del suo arnese. Tale contrasto costituisce l'originalità dell'arte dell'Adler, contrasto che s'accentua nel Ghislandi,



Vittore Ghislandi: Ritratto di giovinetto
Bergamo, Collezione Ginougliach.

in cui la bizzarria dell'ornamento prevale sul carattere dei suoi ritratti. Che anzi per lui un ritratto — in questo periodo — è come un tema per una sua bizzarria fantastico-decorativa.

Per quanto s'è detto l'Adler può considerarsi come uno di quegli artisti di transizione che l'ideale seicentesco snaturarono via via, pur preparando, con la trasformazione del Caravaggio, il Settecento. In lui lo stesso ideale coloristico, che nel Caravaggio e nei suoi migliori discepoli aveva importanza fondamentale, come quello che mirava al valore psicologico dell'opera, diventa superficiale, è pura esteriorità, staccato da quei nessi intimi che ne costituivano la giustificazione logica.

* * *

Che cosa poteva imparare da un siffatto maestro il frate di Galgario? Ciò che fino allora nessuno artista gli aveva rivelato: l'opposizione dell'ombra alla luce in un particolare fine

Digitized by Google

decorativo e anche drammatico. È, se ben si considera, un passo indietro dalla presa di posizione del Ghislandi in Venezia, quando copiava i grandi cinquecenteschi respirando il Settecento che gli aleggiava d' intorno.

Dal Bombelli all'Adler egli passa dall imitazione di Paolo a quella del Caravaggio con i caratteri particolari dell'arte di quei due suoi mediatori. Ma come egli s'era lasciato già vincere dal manierismo bombelliano, così ora si concede al già contaminato seicentismo di Salomone Adler. La sua arte, che fino a questo momento sembra superficiale, e abbastanza insignificante, ora s'addensa e si precisa. Ogni ritratto pare che si stacchi sul fondo d'un carattere ben chiaro. È la prima conquista d'una forma anche se non sua, ma in cui può già gettare un suo sentimento. Si noti ch'egli desume dall'Adler non tanto il canone coloristico seicentesco che, infine, avrebbe potuto desumere da cento altri artisti che se ne servivano nelle loro opere,



Vittore Ghislandi: Ritratto di giovine
Bergamo, Collezione Ginougliach.

ma si compiace particolarmente — e se ne compiacerà molto a lungo nelle sue tele — di alcuni motivi decorativi propri del suo maestro.

Certe bizzarre forme di berretti, certe pose smargiasse di ritratti, cert'arie di gioconda spensieratezza che fanno passare il fiate per un artista molto originale e strano, non sono in realtà che ripetizioni esatte di motivi adleriani: ma mentre tali motivi, nell'arte dell'Adler, non hanno il loro necessario complemento in un colorito vivo, ricco, efficace, che ne riveli la originalità e la novità, ma restano quasi annebbiati in quella sua tecnica oscura e fastidiosa, nel Ghislandi invece essi prendono importanza dalla sua tecnica esuberante, squillante di colore che li accompagna, l'illumina, li avviva. In ciò s'avvantaggia sull'Adler: questi, con il suo temperamento esuberante e fastoso, non seppe superare il suo mezzo pittorico tradizionale, di cui non comprendeva l'uso e l'intento: l'altro se ne avvalse con iscaltrezza adoperandolo, per una parte e per un certo tempo con fine diciamo espressivo, poi l'abbandonò investendo i motivi decorativi adleriani con una tecnica particolarissima che li metteva quasi in una luce nuova, puramente ghislandiana.

Digitized by Google

Troppo ligio al Seicento è l'Adler, se pure con risolute movenze verso il Settecento; più libero dalla tradizione il Ghislandi che non la conobbe se non quand'essa si snaturava già in artisti come l'Adler e il Bombelli e la coglieva, perciò, attraverso motivi diversi e nuovi che egli riprendeva e atteggiava per suo conto in un intento tutto suo.

Da ciò nasce quella mescolanza di motivi ora ben fusi, ora ancora soluti, che ci tiene perplessi dinanzi alle opere del Galgario e c'impedisce il giudizio sintetico d'esse.

Ma con quanto s'è detto non si vuol negare all'Adler il merito d'aver spinto il Ghislandi verso un'arte più personale e più nuova. Il Tassi, notando l'ammirazione sollevata in questo tempo dal frate, aggiunge « che il più ammirabile era un facilissimo atteggiamento, una natu-



Vittore Ghislandi: Ritratto d'uomo in mezza figura
Bergamo, Galleria Carrara.

rale e dolce guardatura ed una tale espressione che di più non si può certo immaginare ». E veramente la compostezza delle pose, che conferisce sino ad ora non so che rigida impassibilità ai suoi ritratti, cade: le sue opere si piegano e si snodano ad un libero ed elegante movimento tutto adleriano. Si può dunque affermare che l'influenza dell'uno sull'altro maestro non fu puramente esteriore ma toccò la concezione centrale della figura umana.

Pure il Ghislandi non doveva persistere in tale maniera; egli non l'ha mai del tutto eliminata dalle sue opere, ma l'ha ridotta sempre più sino a qualche vaghissimo accenno, che, mescolato ad elementi molto più personali, concorre a dare alle sue opere quel sottile fascino di novità che nasce dalla perfetta fusione di parecchi stili in un unico e definitivo. Certo che nel periodo della più viva influenza adleriana egli esagera i motivi del maestro; ma pure tale

Digitized by Google

esagerazione lo porta quasi ad una maniera nuova; il che può dimostrare che, in realtà i diversi stili a cui piegava la sua arte non erano se non altrettanti esperimenti onde tentava di portare alla luce quel suo mondo coloristico che non trovava per anco la via d'una più concreta espressione artistica.

Del nuovo indirizzo determinato nell'arte del Galgario dall'Adler ben s'avvede il Tassi, dilungandosi oltre ogni suo costume di biografo, meglio inteso a dati di fatto che a giudizi critici, nel notare il cambiamento che apparisce nelle opere di quello dopo la partenza per Milano e la dimora nello studio del pittore d'*Andegavia*.

Il Locatelli [7] invece, che nelle notizie d'opere, nei dati cronologici e persino negli aned-



Vittore Ghislandi: Ritratto di giovine disegnatore
Bergamo, Galleria Carrara.

doti segue le tracce del Tassi e ne esagera sino al fastidio le favole biografiche, toglie in modo spiccio ogni efficacia dell'arte dell'Adler su quella del Ghislandi, dicendo: « ma sembra che il fare del pittore non gli garbasse, nè gli avesse potuto dare fondamento per un nuovo stile ».

Se non gli dette un nuovo stile, e non poteva naturalmente, gl'insegnò parecchie cose che valsero a orientare la sua arte verso una forma più risolutamente decorativa.

Si può affermare che l'Adler rivelò al Ghislandi un'arte settecentesca ancora intorbidata d'elementi caravaggeschi; gl'insinuò quasi quel suo contrasto, quel suo dissidio, che, come ho già detto, gli riusciva di dominare a volta con la sua grande giocondità quasi rabelesiana, dissidio che doveva però acuirsi nel frate, sino a portarlo ai termini estremi e più contrad-

[1] PASINO LOCATELLI, *Illustri Bergamaschi*.

Digitized by Google

dittori della sua arte, piegandolo ora sino al Ribera, ora dandoci ritratti in cui si preannunzia l'arte del Longhi.

* * *

Il contrasto nell'espressione Ghislandiana dura per parecchi anni e lascia traccia in una quantità rilevante di ritratti. Naturalmente in taluni il dissidio tenta di risolversi; sicchè dal punto in cui il frate lascia lo studio dell'Adler sino alla produzione degli ultimi anni della sua vita, noi vediamo il dissidio tra il Seicento e il Settecento, tra la ricerca del carattere e il senso decorativo accentuarsi o indebolirsi, sino a che il Ghislandi non ci dà il frutto della



Vittore Ghislandi: Ritratto di Francesco Maria Bruntino
Bergamo, Galleria Carrara.

sua arte più grande, più perfetta, che è arte decisamente settecentesca. Inteso in tal modo quel suo apparente eclettismo, ci vien fatto di spiegarcelo.

Abbiamo già detto che l'Adler gli dette il senso dell'opposizione delle masse d'ombra e di luce; ma forse non fu il solo a rivelargli il principio caravaggesco: in due ritratti di giovani, da noi riprodotti, che si trovano a Bergamo nella ricca collezione Ginougliach, troviamo che la direzione luminosa è più sicura che nell'Adler, che la massa d'ombra è più fusa; ma in lui, come nel maestro, tale tecnica non mira al fine cui già aveva mirato il Caravaggio e i suoi più veri discepoli, seppure vale a conferire a quelle teste non so che malinconia pensosa. Tale tecnica non è difficile ritrovare in molte opere del Ghislandi; ma in seguito essa si riduce: la zona d'ombra non colpisce più una metà del volto, ma sono gli orli inferiori di esso come fasciati d'un'ombra densa, specie sotto il mento.

Digitized by Google

Si vegga il ritratto di giovinetto con cappello a sghembo, della collezione Ginougliach. In molti ritratti dell'Accademia Carrara è facile notare tale fascia scura su cui emerge il volto tutto illuminato. Un discepolo del frate, chiamato Pietro Gualdi, della Terra di Nembro,[1] lo imita in tal maniera: i suoi ritratti sono durissimi nel contrasto tra il bianco crudo del volto e l'ombra, che in lui è nerastra, mentre nel maestro è fulva, dell'estremità delle guance e del collo. Questo ridurre i larghi partiti d'ombre dei volti e il ritrarli sotto il collo, intorno alla bocca, sotto le cavità sopracciliari, questo frazionare e quasi analizzare il chiaro-scuro rendendosene ragione parte per parte e in un fine preciso di ottenere un maggior rilievo, può



Vittore Ghislandi: Ritratto del Marenzi. Bergamo, raccolta Marenzi.

segnare un momento dell'arte del Ghislandi in cui questi si scioglieva dalle densità seicentesche pur continuando ad usare delle opposizioni luminose con uno scopo puramente pittorico. Egli se ne scioglie a poco a poco: ci sono ritratti in cui l'ombra tiene ancora la parte inferiore del volto, come nel presunto ritratto del conte Giacomo Carrara nella collezione Ginougliach, ritratto quasi di fronte; in altri l'ombra avvolge il collo come una fascia, in altri segue solo, come un solco denso, i profili vari del viso. Si osservino tali diversi modi d'applicare le ombre sui volti nei qui riprodotti ritratti del *giovane in mezza figura,* del *fanciullo artista,* del *giovane disegnatore,* alla Carrara, e del *ritratto di giovanetto* con berretto a

[1] Si veda nello studio del Bernardi sul Ghislandi la parte che tratta degl'imitatori del frate.

Digitized by Google

sghembo, della collezione Ginougliach: è una riduzione continua della massa d'ombra a contorni sempre più limitati, sino ad ottenere un rilievo possente, con un'analisi scrupolosa del naso, della bocca, degli occhi emergenti sul piano faciale con gran vigore.[1] Nel *ritratto di giovane disegnatore* il frate raggiunge il massimo di tale suo principio coloristico: esso segna uno di quei felici e rari momenti nei quali s'afferma la vittoria d'un artista dopo una lunga serie di ricerche travagliose. C'è solidità nel colore succoso e nella gamma poco varia, ma vibrante: mirabili le sue labbra impregnate quasi in un succo di ciliegia: larghe le pupille, ma non dilatate come nei ritratti del periodo più tardo, sì da sembrare d'uccelli crepuscolari.

Dopo quanto s'è detto non ci sembra che a questo punto sia da innestare, nella produzione del Ghislandi, non so che influenza del Murillo; veramente il *giovane disegnatore* e gli altri giovinetti artisti paiono concepiti sotto l'ispirazione dell'arte di quel pittore, specie nelle gamme di rossi e gialli smorzati, specie in quel rotondeggiare carnoso del volto. nei grandi occhi e nelle labbra tumide e voluttuose; ma tali caratteri ci sembrano determinarsi nel Ghislandi in seguito ad un logico svolgimento della sua visione pittorica, dalla prima imitazione veneta sino all'alterarsi del principio luministico seicentesco. Risolute mosse, quasi improvvisi orientamenti, verso qualche artista celebre ci è dato scorgere nell'arte del Galgario, ma sempre connesse ad un moto personale di ricerca, come, per riferirci a quel suo partito di ridurre le larghe masse d'ombra, il suo volgersi momentaneo al Ribera, nel ritratto famoso di *Francesco Maria Bruntino*, alla Carrara. Sin dai tempi del Tassi tale ritratto era « decantato » e veramente in esso, per virtù d'un colore cupo, desolato, s'afferma il carattere d'un uomo amaro, sdegnoso, solitario e richiuso. Il Ghislandi non ha mai più dipinto una testa così penetrante, non ha mai più saputo fare del colore il mezzo per rivelare la vita interiore d'un uomo. Il Tassi ci dice che l'artista verso il 1737, cioè nell'ultimo periodo della sua vita, rifece quasi del tutto questo ritratto, specie « quanto alla carnagione »; certo in questo tempo egli lavorava con uno spirito e con criterio artistico differente da quello che si rivela nel ritratto del Bruntino, che ci sembra di parecchio anteriore e da collocarsi proprio nel tempo di ricerca postadleriana.

* * *

Questo in quanto al colore; ma per quel che riguarda il movimento in una figura, la disposizione delle vesti intese a dare un senso, un ritmo nuovo al corpo, il Ghislandi s'avanza risolutamente verso il settecento, anzi è proprio un artista nello spirito di questo secolo. Se, come abbiamo visto, egli riduce il principio luminoso secentesco, quale gli si rivelava attra-

---

[1] Avvertiamo che la produzione del Ghislandi è vastissima e dispersa oltre che in tutta la terra bergamasca, anche in parecchie parti d'Italia. La mostra del ritratto a Firenze, per quello che spetta a lui, fu messa su con opere di proprietà di sole famiglie private di Bergamo e dell'accademia Carrara, salvo rara eccezione. Ma le opere del Ghislandi a Bergamo sono tanto numerose quanto ignote. Si può affermare che non c'è collezione privata, anche di secondaria importanza in cui non apparisca qualche volto del Galgario. Identificare, raccogliere, disporre un materiale così vasto sarebbe opera di grande importanza, e la conoscenza dell'arte del Ghislandi se n'avvantaggerebbe non poco; chè ora si crede che ciò che di lui si conosce basta ad un sicuro giudizio sulla sua opera complessa. E ciò si crede senza ragione. Citerò, per l'importanza delle opere che possiede, la famiglia dei conti Agliardi che mandò già a Firenze il magnifico *Ritratto d'ignoto in costume albanese*.

Tale famiglia ha nella sua villa presso Sombreno, nella valle del Brembo, tre ritratti del frate, assolutamente ignoti e di rara bellezza.

E sono: un *Ritratto dell'Adler*, nella maniera più pastosa e più forte del Ghislandi. Veste di rosso cupo con parrucca e berrettone. C'è poi il *Ritratto d'un giovine artista*, con acconciatura ricca e bizzarra degli abiti e del berretto rosso cupo. Ha tòni fulvi nell'ombra del volto e bocca splendidamente modellata. In fine c'è il *Ritratto d'un giovinetto*, forse di famiglia Pesenti, su fondo olivigno. Pare un pastello, tanto il colore ha una grana morbida, sfumata, gli occhi sono bene aperti, luminosi e quieti: veste di rosso cupo: la bocca ha un modellato voluttuoso. Ci sembra che questo ritratto sia dei migliori del periodo, diciamo veneziano dell'artista: tanto è sensibile in esso lo studio su Paolo Veronese.

Digitized by Google

verso l'Adler e gli altri caravaggeschi, più o meno genuini, egli invece esagera l'elemento più propriamente decorativo adleriano, dandogli, in alcuni ritratti, un'importanza principale. La mossa viva della testa egli l'atteggia quasi a spavalderia, il petto s'inarca poderoso, il collo s'erge maestoso; la mano sul fianco è più che un semplice motivo tradizionale d'una *messa*



Vittore Ghislandi: Cavaliere in abito rosa. Bergamo, Collezione Ginougliach.

in posa. E le vesti si scompigliano, gettate sulle spalle, libere, sinuose, a pieghe varie sul petto o cingenti come fasce i fianchi e cadenti con svolazzi molteplici e bizzarri. Tale fastosità ha una corrispondenza perfetta nel colorito sonante: i bleu, i rossi, i gialli gareggiano in acutezze, ma non stonano: se la foga dell'esecuzione fa pensare al Tiepolo, il colorito rivela lo studioso dei grandi veneti. Il più bel ritratto di questo genere è a Bergamo, nella casa dei conti Agliardi; ed è il *Ritratto d'ignoto in costume albanese*. Ha il volto acceso, è impetuoso nell'atto e squillante nel colore.

Digitized by Google

Altro ritratto eseguito con tale spirito artistico, ma meno forte di quello di Casa Agliardi è il *Ritratto d'un Marenzi*, nunzio a Venezia, ora nella raccolta Marenzi a Bergamo. Come accadeva spesso al Ghislandi, per voler insistere sopra una stessa maniera pittorica, d'esagerarla oltre ogni convenienza, troviamo ritratti in cui la libertà del piegare si tramuta in furia, l'agitazione delle vesti in un disordine confuso; i volti s'arrossano come per un riverbero atroce, i colori sono portati ad acutezze lancinanti. Esagerazioni nascenti dal suo desiderio di



Vittore Ghislandi: Ritratto di Paolo Querini. Milano, proprietà Beltrami.

forza costruttiva, dalla sua visione d'un colore ricco, vario, solido, che lo spingeva, s'è vero il racconto del Tassi, a grattare una testa di Tiziano per scoprirne il mistero dell'impasto!

In tale maniera egli non dura a lungo: si raccoglie in seguito in uno studio più profondo del colore, nella ricerca d'un ritmo più nobile del corpo: tutto mira ad una maggiore solidità e ad una maggiore evidenza espressiva.

Lo sfoggio dei colori, l'audacia delle movenze s'acqueta; i turbanti, le berrette bizzarre scompariscono dai suoi ritratti: un altro spirito pervade la sua arte: il dissidio è finito; non

Digitized by Google

più due tendenze combattono in lui; egli non può essere ormai che un pittore del settecento. Guardate un ritratto dell'ultimo suo tempo: si sente già l'arte del Longhi. Com'è lontano l'Adler, come ci pare svanita del tutto quella specie di fanfara cromatica che accompagnava il gesto sostenuto dei suoi personaggi! Si comprende ch'era tutto un apparato esterno che non spegneva l'ardore dell'artista che s'appagava in parte in esso come in una ricerca. In tali ritratti fastosi l'artista sacrificava ogni altra sua idealità pittorica al conseguimento di un effetto tutto esteriore: il colore era dato appunto in un fine puramente decorativo: le linee delle vesti,



Vittore Ghislandi: Ritratto d'un frate. Roma, Conte Suardi.

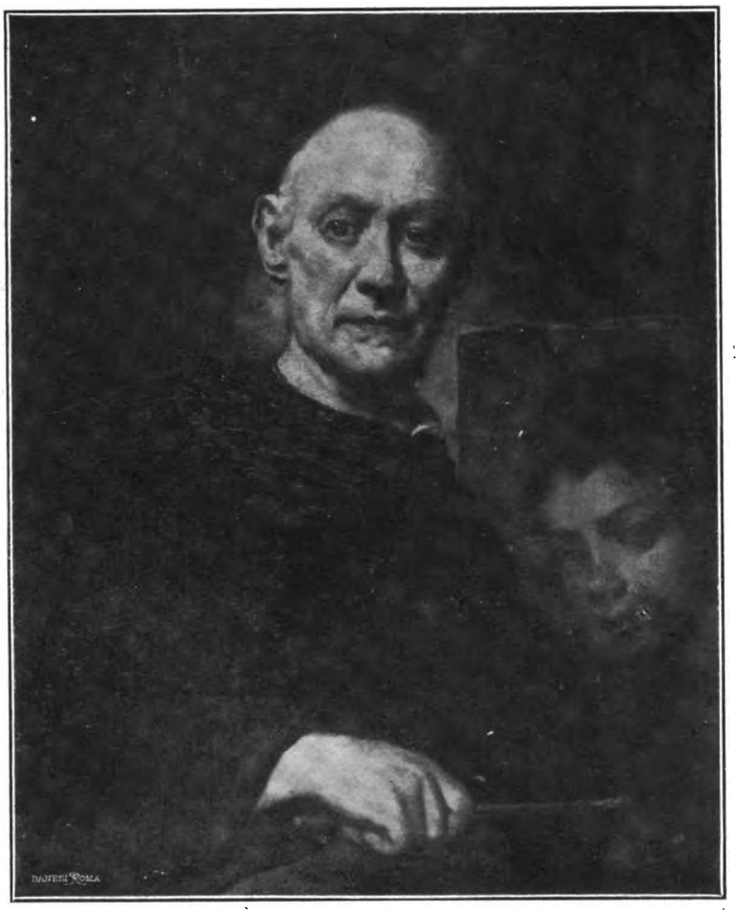
l'atteggiamento, la qualità delle stoffe rivelavano il partito di colpire con una *mise en scène* ricca e magniloquente. L'uso del *manichino*, cui egli sarebbe ricorso, secondo la notizia del Tassi, può cadere nel tempo della maggior pompa espressiva del frate, quando la visione del vero non l'urgeva soverchiamente. È questo il vero periodo in cui egli fa concessioni più all'effetto che alla verità: forse la permanenza del Tiepolo a Bergamo, a dipingervi la cappella Colleoni deve avere determinato nel Ghislandi, di cui il geniale decoratore era amico ed ammiratore, una subitanea tendenza verso quell'arte che pareva, ed in parte era, così nuova, così libera, così audace; ma, come abbiamo detto, egli non sa resisterci, perchè il suo carattere centrale era di troppo rivolto alla ricerca d'un colore solido, allo studio d'un volto inteso nei

Digitized by Google

suoi piani e nei suoi rilievi: in una parola egli era troppo scrupoloso analitico per abbandonarsi tutto alle grandi sintesi delle masse coloristiche in un intento di pura decorazione.

E ritorna allo studio diretto del vero; ma con quale novità di sguardo e con quale sapienza tecnica! È questo il periodo terminale in cui ogni sua opera è un capolavoro, è il periodo del *Ritratto del Frate*, già alla Mostra a Firenze, di proprietà del conte Gianforte Suardi; del *Ritratto di Paolo Querini*, di proprietà Beltrami a Milano; del celebre *Autoritratto* e del *Ritratto di donna vecchia* alla Carrara; del *Ritratto d'uomo in mezza figura*, alla stessa Galleria.

Non c'è difficoltà tecnica nella quale egli non si cimenti; si sente in lui il maestro sicuro che dispone, come più gli piace, delle sua sapienza coloristica ad un fine determinato. Può



Vittore Ghislandi: Autoritratto. Bergamo, Galleria Carrara.

dipingere, ad esempio, tutto un ritratto in una tonalità fulva, come quello d'un pittore, alla Carrara, con pennellata larga e grassa, in un monocromato marrone dorato in cui s'accusa non so che qualità rembrandtiana nel raccoglimento del colore. Le opere citate si possono chiamare globali: in esse affluisce e si fonde tutta una somma di ricerca e di travaglio durato per decine d'anni, e non vi trasparisce la preparazione.

Ma questo risultato a cui giunge l'artista vale forse a dargli, nel suo secolo, un posto a parte o lo lascia nella schiera degli artisti del settecento, così importanti per la novità dei motivi pittorici, così diversi l'uno dall'altro e pure così fusi da un ideale comune, che creava nuove forme d'arte a Venezia, a Milano, a Roma, a Napoli? Egli resta un vero, un grande artista del settecento: si sente la sua fratellanza con un Longhi, con un Guardi, ma con non so che forza maggiore, seppure con varietà minore. Si osservino i due ritratti qui riprodotti:

Digitized by Google

l'uno del *Cavaliere in abito rosa*, della collezione Ginougliach, l'altro di *Paolo Querini*: lo stesso ideale d'una nobiltà decorativa riluce in entrambi, atteggiati in un'identica posa: ma quanta differenza tra loro! Il ritratto del giovine è un accordo di rosa ed oro: esso ha volto fine, modellato dolce, chiaroscuro ben fuso e senza violenza. Lo sguardo del pittore trascorre agile su questa figura; uno stesso amore lo rivolge al volto e all'abito, sì che tutto è in uno stesso piano di visione leggera e un po' superficiale. Ma in *Paolo Querini* tutta la figura, con tutti i particolari è come scavata profondamente in una realtà viva: nobile la posa ma raccolta nel suo atto dignitoso, pensoso, fiero, e l'impasto vi è denso, maturo. I due ritratti possono indicare con evidenza in che modo il Ghislandi intese ed attuò l'ideale d'una esteriore nobiltà



Vittore Ghislandi: Ritratto di donna. Bergamo, Carrara.

e grazia del secolo decimottavo: da prima più ligio ad essa, vario nell'accordo cromatico, raffinato nella posa, squisito a tratti; e in seguito meno ligio, più profondo, più intimo, più massiccio.

Il ritratto di *Paolo Querini* e in parte il *Ritratto del Frate*, dai capelli floridi, ammassati sulla fronte, dalla bocca che pare disfarsi come un frutto troppo succoso, stanno ad indicare il supremo equilibrio, dell'arte ghislandiana, tra l'intimità fatta di densità della sua tecnica pittorica e il senso decorativo, esterno, settecentesco. Egli sarà in seguito più risoluto, più austero, più nudo: ma più forte. L'*Autoritratto* alla Carrara è scultorio nei piani del volto, segnati con tale forza da scomporlo quasi, così afflosciato, così percorso da solchi nella carne

Digitized by Google

che cede sulla struttura ossea e di cui il pennello segue ogni cavità con ombre fulve; e l'epidermide s'aggrinza nella fronte, sopra le arcate sopracciliari con tale verità, che fa di quella testa un vivo giuoco di colpi, di tocchi, senza ch'essa perda la linea sintetica in cui si conchiude quella mobilità d'esecuzione. I suoi occhi dilatati e un po' malati sono presi tra le ciglia depilate e cascanti: il modellato della bocca, così invariabilmente voluttuoso, è come una nota peculiare della sua arte. Ma l'espressione è quella d'una nudità essenziale di visione, è l'offrirsi d'una testa in sè, per virtù d'un carattere, senza acconciature e teatralità.

Identico carattere, anche più emergente ed isolato è quello della cosiddetta *donna vecchia* alla Carrara, in cui la testa si leva vigorosa, semplice, quasi senza stile, un po' risecca. Che c'è di ritmo, di decorazione, di scena in tale figura? appena un po' di merletto ch'esce dallo scollo ampio: ma è così sobrio, è così realmente studiato, che non concorre ad un intento decorativo: resta nei puri limiti della realtà.

Le opere citate ci si offrono come definitive, senza la possibilità, rivelata o no, dell'intenzione dell'artista per il meglio e per il diverso. L'artista ci sembra ormai entrato nella sua forma in cui si muove senza fastidio: egli procede verso i culmini dell'arte attenuando e riducendo implacabilmente. Il suo colore può a volte sembrare oscuro, ma è invece d'un impasto un po' sfatto, come se in esso confluissero elementi troppo densi e troppo maturi.

Tutto l'anelito della sua lunga vita verso una visione salda, profonda, complessa del colore è placato. Nella Mostra del ritratto a Palazzo Vecchio a Firenze l'impressione che si aveva entrando nella sua sala era di trovarsi di fronte ad un pittore che avesse in mente una sola figura e svariate maniere di dipingerla.

Il Tassi ci parla persino d'un modo del Ghislandi tutto plastico di dare il colore, servendosi cioè dell'anulare invece del pennello. La ragione che ne adduce sarebbe il tremito della mano per vecchiaia. Tale maniera cadrebbe nel 1732. Ora i ritratti del Bruntino, del Querini, del Frate Carmelitano, che vanno posti dall'anno 1737 in poi non portano traccia di tale maniera: sì che crediamo non ad una necessità fisica dovuta quella maniera plastica, ma ad una fugace imitazione dell'esecuzione robusta di Giacomo Bassano, imitazione attestataci anche dal Tassi. Di opere di tal genere abbiamo osservato qualcuna in collezioni private a Bergamo, ma non sono delle migliori dell'artista, perchè la brama di troppo analizzare i piani lo fa riuscire talvolta ad una maniera stentata e slegata.

Nel 1743 il Ghislandi finì con la sua vita la ricerca del suo mezzo espressivo. Da prima i veneti, poi il Bombelli, l'Adler, il Murillo, il Ribera, poi l'influsso dei ritrattisti francesi e forse degl'inglesi, infine l'influsso degli artisti veneti del settecento non fecero che atteggiare variamente, non senza contrasto, quel suo ideale di pittore *colorista* che si rivela in ogni momento della sua produzione artistica.[1]

Il Tassi dice chiaramente: « prefisso di voler arrivare ad un'altezza di tinte che fosse sua propria, andava facendo mille prove ed indefessamente osservando lo stupendo colorito del nostro Moroni, di Giorgione e di Tiziano ». La confusione del biografo nell'accoppiare il Moroni al Tiziano sta a rivelare l'indecisione del frate che passando dal Bombelli all'Adler dava sicura prova della sua incertezza nello scegliersi i maestri. Per fortuna egli era un vero artista e tale che le varie influenze d'essi non potevano che molto superficialmente intaccare il suo temperamento ligio a questo e a quel maestro ma pronto a liberarsi d'ogni schiavitù pittorica.

Di Tiziano certo egli sente tutta la solidità dell'impasto, pur non comprendendo il dramma ch'egli crea col suo colore.

Di Giorgione egli deve avere poco o niente compreso: meglio lo seduce l'arte fastosa di Paolo, sebbene egli non sappia penetrarne il vasto accordo e la risonanza profonda.

Del Moroni non solo egli non sentì l'arte ma reagì vigorosamente ad essa; e ove il suo concittadino, celebrato per la sua forza a cogliere e fissare i tratti storici d'un personaggio, riduce via via la sua visione coloristica all'accordo di due o tre tinte, entro cui si satura la

[1] SELWYN BRITON, *Fra Vittore Ghislandi*, in *The Burlington Magazine*, settembre 1912.

Digitized by Google

vita spirituale, molto ridotta, dei suoi ritratti, riuscendo, in virtù del suo colore ricco di *valore*, a dare importanza alla sua povera tavolozza, egli ricerca la vita *individuale* del colore, di tale bianco, di tale giallo, di tale rosso cremisi.

Con ciò non si vuole negare nel frate la capacità ad accordare i suoi colori; ma egli non se ne preoccupa, e se alcune tele d'un monocromato fulvo sono, come s'è già notato, ricchissime di *valore*, altre sono assolutamente aspre nel loro insieme, diciamo, sinfonico, sebbene le tinte prese individualmente siano della più ricca materia. Perciò, salvo eccezione, le tele del Ghislandi hanno una bellezza frammentaria; è raro gustare in esse quell'accordo che nasce dalla vita diffusa del colore, anche se l'artista ci stupisce con la singola bellezza delle tinte. La sua povertà *sinfonica* s'accompagna anche, o può esserne la causa, con la sua visione molto ristretta d'alcune tinte. La monotonia delle sue gamme ripetute sino alla sazietà n'è prova. Le tonalità grigie del Moroni egli l'evita quasi con iscrupolo: il suo chiaroscuro vibrante, in cui s'irraggia, si disperde quasi e talvolta si raffredda tutto l'ardore d'un personaggio, egli non lo sente. L'uso delle tonalità neutre, nelle quali s'esperimenta il fine sentimento coloristico d'un artista, è rarissimo nel Ghislandi. Eppure noi abbiamo affermato sino ad ora che a sua visione centrale, più che della figura umana, è del colore.

Sì, ma inteso nella sua vibrazione individuale. Dobbiamo giungere alle sue ultime opere, per cogliere in esso tutta la pienezza di vita, data dalla *massa* coloristica e non dal frammento.

E, per concludere, tutta l'opera del frate di Galgario ci pare una troppo lunga preparazione al suo risultato finale: qua e là sembra che, finalmente, il suo ideale s'affermi e si precisi, ma egli ce ne svia subito in altre opere, mutevole, com'è, facendoci balenare dinanzi agli occhi la possibilità d'altre conquiste pittoriche. Sì che il suo eclettismo finisce col turbarci, non offrendoci un punto sicuro di giudizio, da cui muovere per la comprensione della sua opera, che può sembrare vasta e angusta, secondo che la sua frammentarietà si considera come visione *in potenza*, o impotenza d'una visione compiuta.

Comunque, egli ci appare il più vario, il più libero, il più fresco, per sua disposizione naturale, di tutti gli altri pittori bergamaschi, anche se non il più vasto e conseguente ad un suo principio coloristico.

MICHELE BIANCALE.

Digitized by Google

L'ACCADEMIA VENEZIANA
DI PITTURA E SCOLTURA DEL SETTECENTO

(Continuazione e fine, vedi fasc. precedente)

Fa meraviglia a noi, che giudichiamo di lontano, non vedere nel 1756 aggregato all'Accademia un artista di tanto merito e nome quale Antonio Canal; nè è sufficiente scusa l'osservare che allora probabilmente egli era lontano da Venezia, perchè, come vedremo, anche nel 1763 la sua elezione non fu senza difficoltà; mentre Francesco Guardi, che era pur cognato del Tiepolo, è nominato accademico solo nel 1784, cioè otto anni dopo che già erano stati eletti Angelica Kauffman e Antonio Canova, gli eroi di un'altra età.

A spiegare il ritardo e quasi la diffidenza nell'ammettere all'Accademia i nostri grandi vedutisti, dobbiamo ricordare, ancora, che scopo precipuo della istituzione era lo studio del nudo e quindi i pittori di figura insieme con gli scultori dovevano avervi il sopravvento; mentre le vedute e i paesaggi erano un genere alquanto dispregiato. A torto veramente, perchè già nei primi del Settecento la pittura di tal genere aveva preso un posto notevolissimo anche a Venezia.

Nel Seicento il dipingere vedute, o battaglie, o quadri di natura morta, era generalmente a Venezia occupazione di pittori stranieri, come di quel Giovanni Eisman di Salisburgo che venne quivi verso la metà del secolo e trovò in Carlo Brisighella un continuatore della sua maniera.[1]

Dava poca riputazione a quel genere d'arte anche l'esser trattato da pittori stravaganti e straccioni, per quel bisogno di rivolta contro la dominante società fastosa e tronfia che divampava, fra le contraddizioni e gli eccessi nel Seicento, in cotesti istintivi veristi.

A Venezia era famoso come pittore stravagante, lunatico e oltre ogni dire straccione, il vedutista Bartolomeo Pedon. Ne ho trovato un gustoso profilo, che riporto in nota,[2] in un zibaldone

---

[1] Nel *Zibaldon di memorie storiche appartenti a professori delle belle arti del disegno 1738*, appartenente al Temanza e poi al Moschini, ora nella Biblioteca del seminario patriarcale n. 796, troviamo così ricordato Giovanni Eisman, pittore paesista: « Questo fu di Salisburgo e nacque l'anno 1604. Morì in Venezia di 94 anni l'anno 1698 in contrada di S. Sofia. I Sig. Conic mercanti tedeschi hanno due bellissimi paesi di questa mano. Era questi nato di onesta e civile condizione Si crede che operasse la pittura in Vienna ove dimorò a lungo sempre esercitando l'arte sua. Venne in Venezia in età di anni quaranta ove dimorò tutto il resto della sua vita. Eisman amò molto Carlo Brisighella, giovane veneziano al quale insegnò l'arte del dipingere e tanto lo amò che lo condusse seco in diversi posti di Germania, in Roma e per Italia ove seco lo faceva dipingere. Finalmente lo istituì suo figlio adottivo e lo lasciò erede non meno delle sue facoltà che del suo valore ».

[2] Zibaldone sopracitato. *Bartolomeo Pedon:* « Questi morì a Venezia nella contrada di S. Paternian li 3 febbrajo l'anno 1732, m. v. e fu sepolto sotto il portico. L'età sua era di 67 anni circ. — Nacque il suddetto Bartolomeo Pedon li 15 ottobre 1665 e fu battezzato li 19 dello stesso mese nella parrocchia di S. Bartolomeo. Questi era eccellente negli paesi e nelle tempeste, era pur eccellente nelle figure che introduceva nelle medeme. Lavorò molto e si faceva molto stima di

Digitized by Google

di memorie storiche messo assieme verso il 1738, probabilmente per il Temanza, da taluno che, raccogliendo notizie intorno agli architetti e agli scultori, mostra di interessarsi con predilezione dei vedutisti.

Primo dei nostri che si affermi in cotesto genere, pittore ricco veramente di fantasia, di estro e di bravura, è Marco Ricci. Oltre che dai vecchi veneziani e dai forestieri egli apprese dalle vedute di Salvator Rosa e più ancora da quelle di Alessandro Magnasco (fig. 26), già maestro di Sebastiano Ricci a Milano. Alcuni ricordi del solito manoscritto che riporto in nota [1] ci mostrauo Marco Ricci, uomo disordinato, violento, squilibrato sino a dilinquere, sino a tentare il suicidio ed a mettere a dura prova l'amorevolezza dello zio Sebastiano. La maldicenza veneziana avrà caricato le tinte; però anche dal dipingere si intravede in Marco Ricci un carattere esaltato e violento. Egli alternava ai paesaggi le vedute di architettura e di rovine con una grandiosità di visione che preannunzia il Piranesi. Ben lo attesta un quadro della galleria del Museo Civico di Vicenza completato da Sebastiano nelle figure (fig. 27). Insieme col Ricci dobbiamo ricordare, dediti specialmente all'architetture, il Calevaris e Michele Marieschi, quest'ultimo valente anche come scenografo. Basta accennare al teatro e al gran sviluppo che prese a Venezia nel Sei e nel Settecento, per spiegarci il favore di cotesto genere delle architetture fantastiche trattate con gusto decorativo. È noto quale importanza, da Tiziano in poi, abbiano assunto gli sfondi architettonici nei dipinti veneziani. Nel Seicento primeggia per questa parte il Fu-

---

lui nella città; ma era uomo che non manteneva la parola, dedito alla crapula et al vino, perciò visse sempre in povertà, di modo che era sempre lacero sino a mostrare le carni et il più delle volte era senza calzoni. Insomma era una delle figure più miserabili e più ridicole della città. Aveva però sempre un mantello ossia tabarro col quale quantunque lacero si copriva le nudità, e li cenci che aveva sotto esso. Onde sempre dipingeva col tabarro intorno. E poichè si dilettava molto di fumare tabacco andava anche per le strade fumando ma nel modo che dirò: andava sempre intabarrato col lembo destro del tabarro buttato sulla spalla sinistra ma nel mezzo del lembo destro aveva un bel grande buco fuori del quale cacciava la pipa e così andava fumando per le strade. Dipinse molto in Padova nel Monastero di S. Benedetto. Successe a molti che gli diedero dinari anticipatamente perchè le facesse qualche quadro che fatto il quadro e ritrovato pronto compratore lo vendeva a quello, burlando quelli che le aveva a tal fine dato prima il denaro».

«Fu uomo versato nelle lettere e specialmente nella poesia e fece diversi componimenti in versi italiani».

[1] *Marco Ricci*, pittore paesista: «Questi nacque in Cividal di Belluno l'anno 1673 e morì in Venezia in età di anni 56 il dì 21 gennaio 1729 m. v. e fu sepolto nella chiesa di S. Moisè. Morì in casa di suo zio Sebastiano di febbre e catarro ed abitò con esso suo zio anni 13. Il padre di Marco ebbe nome Girolamo. Marco in sul bollor dei suoi anni era un uomo vizioso e dato alla cattiva vita nè si vergognava di frammischiarsi nella taverna con la vile plebaglia. Si chiamò offeso una notte stando nella taverna di certe parole dettele da un gondoliere onde preso un boccale lo spezzò sul capo a quell'infelice e lo uccise. Perlocchè suo zio lo mandò a Spalato in Dalmazia e lo raccomandò a un valente pittore paesista sotto il quale apprese molto. Stette colà circa quattro anni e poi ritornò in Venezia avendo già suo zio acquetata la giustizia. Si racconta di Marco Ricci che fosse molto fantastico. Dopo il ritorno d'Inghilterra mentre abitava in Venezia nella casa di suo zio Sebastiano Rizzi, gli saltò nel capo di volere morire ma volea morire da cavaliere. Pertanto una mattina si vestì bizzarramente e si mise la spada al fianco e si coricò nel letto, prese il sonno e dormì buona pezza. Si svegliò verso il mezzodì e benchè avesse buon appetito non volle levarsi dal letto avendo già determinato di voler morire. Passò quel giorno e venne la notte ne mai si mosse e si fece sentire. La sera ricercò suo zio di lui e gli serventi credendolo fuori di casa risposero che non sapevano se egli fosse andato. Passò la notte, venne il giorno. Frattanto il buon Marco travagliava molto sopra il letto per la fame, ma prevaleva la malinconia di morire perlocchè non si moveva dal letto nè si faceva sentire. Tutti credevano che fosse andato fuori ma suo zio non lo credeva perchè non glielo aveva detto. Passò finalmente l'altra notte e parte del susseguente giorno; ma insospettito lo zio Sebastiano chiamò un fabbro perchè aprisse la porta della stanza ove lo si trovò quasi morto di inedia ma agiatamente coricato sopra il letto con la spada al fianco. Fu ristorato e riprese il vigore nè più li è venuto volontà di morire. Nell'età di 56 anni li venne un poco di febbre cagionata da ripienezza. Il medico li ordinò una medicina e li scrisse il recipe. Partito il medico si fece Marco dare la ricetta e vi alterò li numeri della dose onde lo speciale fece la medicina egli la prese e morì.

Digitized by Google

miani, noto per il monumentale soffitto di San Pantalon. Riproduco qui un suo bozzetto fig. 28), acquistato di recente dalle Gallerie di Venezia. Tutti i maggiori artisti veneziani del Settecento da Sebastiano Ricci, al Tiepolo, al Pittoni, rendono più imponenti le loro composizioni con sfondi di architettura, e anche nei minori, come in Angelo Trevisani in Jacopo Marieschi, appare evidente quanto la scenografia, elevata a Venezia a vera arte da Francesco Bibbiena, e coltivata sempre poi con grande successo, abbia giovato a rendere gradevole almeno l'insieme, là dove le parti sono spesso difettose. Alla nostra Accademia si pensò per la prima volta nel 1761 ad aggiungere allo studio del nudo, che già si praticava d'inverno e d'estate, quello dell'architettura; e nella seduta del 24 maggio si stabilì che tale studio dovesse seguire la mattina di buon'ora nei mesi di giugno, luglio, agosto e settembre come più opportuni ed adatti per la lunghezza delle giornate. Tale studio però



Fig. 26 — Alessandro Magnasco: Paesaggio fantastico. Venezia, R. Gallerie.

non doveva distogliere dalla continuazione di quello del nudo e perciò si determinò che l'uno e l'altro avessero da succedere alternativamente in giornate da destinarsi dal presidente per il dovuto respiro alle applicazioni del maestro che fosse stato eletto; al quale maestro si intendeva di assegnare un onesto compenso. Si avrebbe dovuto attendere il parere dei signori Riformatori dello studio di Padova ed invece si passò intempestivamente ad eleggere già in quella seduta il nuovo maestro; ed essendo proposti Gerolamo Mengozzi Colonna, il portentoso quadraturista, creatore di finti loggiati e di archi sulle pareti e sulle volte delle sale e delle chiese, ed Antonio Visentini, pittore e incisore prospettico non che architetto pratico, il primo otteneva quattro voti favorevoli ed otto contrari, il secondo dieci favorevoli e contrari solo due, e perciò restava eletto. Antonio Visentini, nato nel 1688 aveva appresa la pittura da Antonio Pellegrini ed aveva aiutato quel maestro, così facile e grandioso, nelle sue vaste decorazioni; poi si era dato allo studio dell'architettura, esercitandola come pratico e come teorico. È suo il progetto del palazzo che il console d'Inghilterra Giuseppe Smith si era fatto erigere

Digitized by Google

ai Santi Apostoli e il grazioso palazzotto a sinistra di chi guarda la Ca d'oro che porta scolpita la data 1766.

Come tutti gli studiosi di prospettiva egli s'era dedicato all'incisione in rame servendosene per opere d'arte quanto per gli studi. [1]

Si sentì specialmente attratto dall'illustrazione degli antichi monumenti cittadini. Nell'*Iconografia della Basilica di San Marco* [2] pubblicata dallo Zatta nel 1761, riprodusse in belle tavole il prospetto, la pianta, l'interno della magnifica chiesa. Mancava il Visentini di quella fantasia fervente che suscitava in Marco Ricci, in Michele Marieschi e poi in Giambattista Piranesi le portentose visioni architettoniche, ed era dallo studio e dallo spirito critico portato a prediligere, sull'esempio del Pannini, il ben composto e il classico e finiva col divenire un poco freddo e pedante. [3] Nel dipinto che egli donò all'Accademia: una veduta con colonne,



Fig. 27 — Marco e Sebastiano Ricci: Rovine. Vicenza, Museo civico.

archi, loggiati e frontoni di bianco marmo sormontati da statue (fig. 29), vediamo nel piano architetti e geometri affaccendati col filo a piombo, colle squadre, coi compassi a rilevare la pianta dell'edificio antico: primo insegnamento della scuola di architettura prospettica e fondamentale secondo la buona dottrina del Visentini. [4] Di simili vedute architettoniche, dove prevalgono

[1] Aveva intagliato di sua invenzione le vedute delle Isole, delle quali già nel 1738 si giovava l'editore Pasquali per adornare la pubblicazione in foglio grande delle opere del Guicciardini. In quel libro vediamo anche usate le vedutine di Venezia poste dentro le lettere dell'alfabeto che il Visentini raccolse poi sotto il titolo di *Litterarum felicitas*. Nel 1751 raccolse in volume le trentotto vedute di Venezia incise da quadri di Antonio Canal unendo nella testata il suo ritratto a quello del grande vedutista.

[2] Avrebbe voluto, ricorda il Moschini, incidere in parecchie tavole anche il mirabile pavimento, ma non ebbe la pazienza di finire; ne lasciò però il disegno che si conserva dalla Fabbriceria di S. Marco.

[3] La continuazione dell'opera *Degli errori degli architetti* di Teofilo Gallicciolli che il Visentini pubblicò nel 1767, prendendo in esame e dando riprodotti schematicamente alcuni monumenti veneziani e cavandone dei particolari architettonici, lo mostra irrigidito nelle regole della simmetria; mentre la sua *Raccolta di vari schizzi d'ornati di celebri autori nobilmente perfezionati accresciuti ed intagliati* stampata nel 1771 è proprio un manuale didattico.

[4] È stata incisa dal Wagner con l'anno 1779.

Digitized by Google

gli elementi classici, e la prospettiva è condotta con tutte le regole dell'arte, e una chiara luce ravviva sino gli ultimi fondi, ve ne erano molte nelle grandi sale di mezzo dei palazzi veneziani. Mentre le vedute di Venezia erano fatte generalmente per i forestieri, i signori veneziani si dilettavano di cotesti capricci architettonici [1] e molti ancora se ne trovano; ma, senza uno speciale studio, è difficile distinguere i diversi maestri. Una bellissima serie di otto grandi prospettive, che dal confronto col saggio firmato dal Visentini all'Accademia si devono credere di quel bravo maestro, ho veduto nel portego del palazzo Contarini ora Bisacco rimpetto alla Salute, ancora annicchiate dentro le belle cornici di stucco dove il pittore le aveva poste. Una, che è forse la più bella e rappresenta un ampio cortile di villa palladiana con un concerto di dame e di signori al clavicembalo, porta lo stemma della famiglia Contarini per la quale erano state dipinte tutte otto le tele fra di loro tanto rispondenti. In un'altra,



Fig. 28 — Giannantonio Fumiani: Bozzetto per soffitto di chiesa
Venezia, R. Gallerie.

pur essendo fatta la massima parte alle belle fantasie architettoniche, ritorna il motivo, allora gradito a tanti pittori, del parlatorio al convento delle monache, e in tutte vi è sempre qualche spunto di genere. [2]

[1] Curioso miscuglio di verità e di fantasia dovevano riuscire quelle vedute ordinate dall'Algarotti al Canaletto che sul Canal Grande presso al Ponte di Rialto voleva veder sorgere la Basilica Palladiana di Vicenza ed altri edifici di buono stile tolti qua e là. Vedi la lettera dell'Algarotti al Parisi riprodotta anche nella *Raccolta di lettere sulla pittura*, del BOTTARI, ediz. 1822, vol. VII, pag. 427.

[2] Nella terza il motivo caratteristico è dato da una grande vasca marmorea con delle donne che lavano; una quarta ci mostra un giardino signorile; in altre abbiamo il giuoco dei birilli, l'orso che balla, ed ancora parecchi episodi curiosi che servono a ben raggruppare le figurine. Sono queste lunghette, male proporzionate e peggio costruite, con la fronte penosamente bassa, e sfuggente; ma non prive di certa vivacità pittoresca e pei vestiti a colori chiari e brillanti e per l'attegiamento. Il Visentini non doveva aver troppo buoni fondamenti nella figura, ma sapeva però far abbastanza da sè per ravvivare le sue vedute, senza ricorrere, come gli scrittori attestano che succedesse spesso, al Tiepolo e allo Zuccarelli. Tali figurine e il primo piano dei dipinti con certe speciali piante e certi vasi di fiori e i fondi così luminosi e chiari e rosei che il Canaletto non avrebbe fatti meglio, non lasciano dubbio sulla giustezza dell'attribuzione al Visentini se non di tutti

Digitized by Google

Gli accademici erano andati troppo avanti nel creare di tutta la loro autorità il nuovo insegnamento dell'architettura e quel che più nel designare il nuovo e stabile maestro nel Visentini.

Ancora nel gennaio del 1764 si doveva decidere su richiesta dei Riformatori qual genere di studio d'architettura si volesse seguire: o quello dell'architettura prospettica o l'altro della positiva o statica. Naturalmente si diede la preferenza al primo, come studio sussidiario della

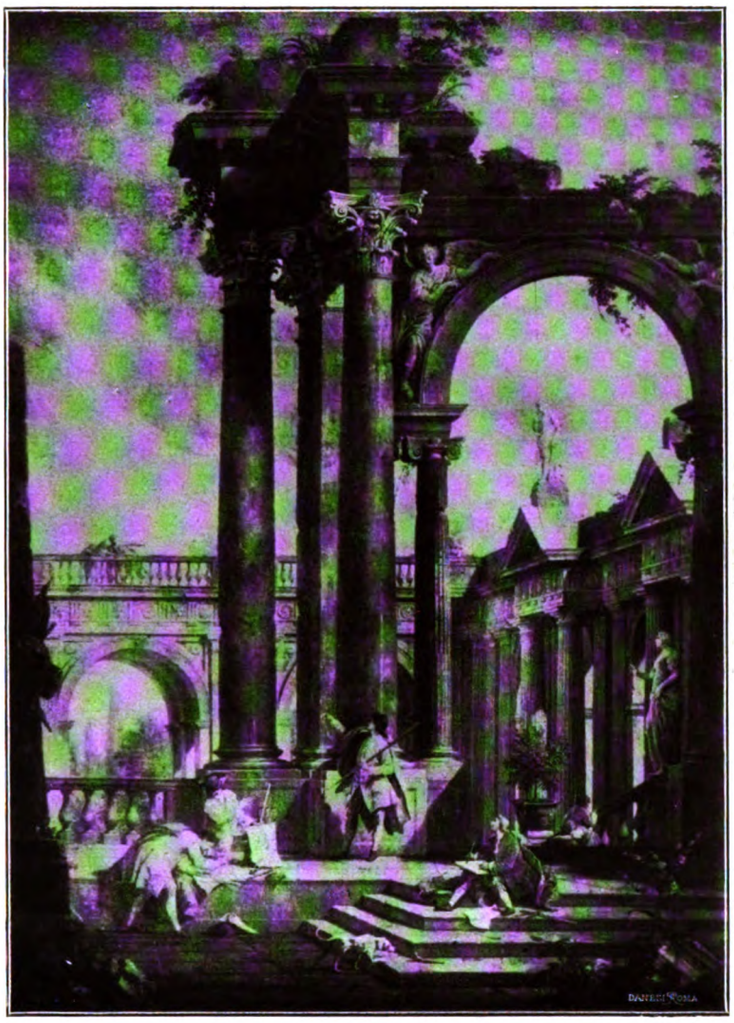


Fig. 29 — Antonio Visentini: Prospettiva architettonica
Venezia, R. Gallerie.

pittura, perchè necessario ad ogni genere di quadri e sopratutto, nota la relazione, « nelle teatrali scenarie decorazioni ».

I Riformatori, dopo aver tenuta per non poco tempo la questione sospesa, imposero con la determinazione del 19 aprile 1767, che il maestro non fosse il Visentini ma Francesco Costa, uomo non meno addottrinato e forse non meno valente del Visentini, ma che non era ancora aggregato tra gli accademici. Francesco Costa, autore del teatro di San Benedetto eretto nel 1755 e andato in rovina per un incendio non molto dopo, pittore scenografo dei più lodati nei libretti

e otto, almeno dei sei più belli tra quei mirabili dipinti. Due, benchè fatti con lo stesso intento decorativo e le stesse proporzioni, si devono credere di altra mano e assai meno perita.

Digitized by Google

d'opera, disegnatore dei celebrati edifici greci incisi poi dal Wagner, aveva nel 1746 pubblicato le *Proporzioni dell'architettura del Palladio* e nell'anno appresso, come ricorda il Moschini, gli *Elementi di prospettiva*. L'opera sua più nota e pregiata dai patrizi era forse la famosa raccolta di vedute, intitolata: *Delle delizie del fiume Brenta*, in due tomi di sessanta stampe per tomo, dell'anno 1750 e del 1762, con riprodotti i palazzi e i casini sulle due sponde. Dietro insistenze di Girolamo Mengozzi Colonna si invitò il Costa nella seduta del 3 maggio 1767

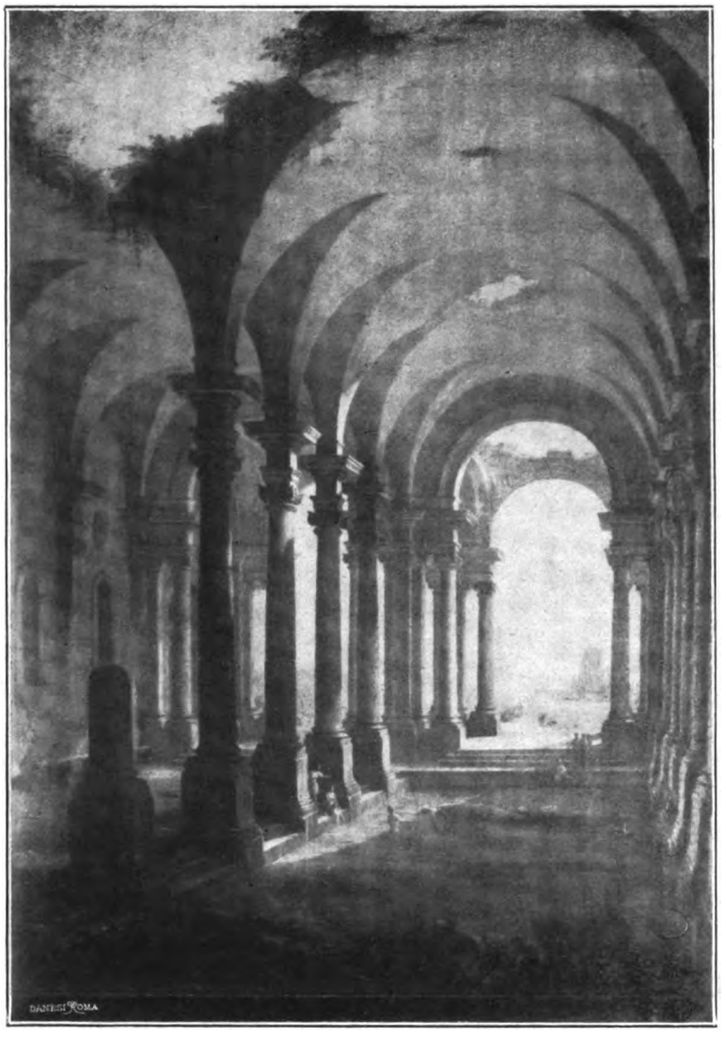


Fig. 30 — Antonio Joli: Bagno antico. Venezia, R. Gallerie.

a far sapere all'Accademia qual fosse il suo metodo di studio, volendo così quasi sottoporlo ad un esame e salvare le apparenze della sua ammissione all'Accademia. Il Costa rispose mandando il suo piano di studio dell'architettura civile, nel quale sosteneva di avere ridotte agli elementi necessari le cognizioni che l'architetto deve avere e prometteva di dare alle stampe quegli stessi elementi. Insistono gli accademici per aver chiarimenti e, chiamatolo in seduta il 27 agosto 1767, il Mengozzi Colonna lo diffida a produrre i suoi scritti; ma inutilmente, sostenendo il Costa di essere già stato nominato dai Riformatori e di non voler sottostare ad altro esame. Il Visentini mise avanti allora la proposta conciliativa di giudicarlo dopo la prova pratica della scuola e così, senza le solite ballottazioni, venne accolto di necessità tra gli accademici e maestro di architettura.

Digitized by Google

Come si disse, se ai decoratori e ai prospettici, data la necessità di tali studi anche per i figuristi, non si era chiusa interamente la porta nelle prime nomine accademiche, non si era però stati certo troppo deferenti verso i vedutisti. Uno degli eletti, Antonio Joli [1] aveva avuto a Modena la sua prima educazione ed era poi stato a Roma allievo del Pannini, e forse ne aveva poi introdotta la maniera a Venezia. Donò egli alle nostre raccolte la prospettiva fantastica di un bagno antico che infatti tiene piuttosto del dipingere chiaro e preciso del Pannini che del nostrano più colorito e vigoroso, ma è cosa di poco pregio e carattere (fig. 30).[2] Se ne andò egli ben presto da Venezia a viaggiar per la Germania, la Spagna e l'Inghilterra, occupato sopratutto a dipingere scene da teatro. Finì a Napoli, dove spesso i nostri registri accademici lo ricordano e vi dimorò molti e molti anni pittore teatrale di re Carlo III e lasciò morendo nel 1777 due grandi quadri dei fatti di Ferdinando IV e uno dell'eruzione del Vesuvio.[3]

Ma, per venire senza più al Canaletto, è da credere che egli fosse assente da Venezia quando si nominarono i primi accademici. Ben poco di positivo si sa circa la biografia del



Fig. 31 — Antonio Canal: Veduta architettonica fantastica.

grande vedutista veneziano, e persino la sua andata in Inghilterra, fissata generalmente verso il 1746, e la sua lunga dimora colà sono revocate in dubbio da chi non ritiene suoi, ma del Bellotto, i dipinti di soggetto inglese della National Gallery. Credo utile di pubblicare qui un suo mirabile dipinto, proveniente dall'Inghilterra (fig. 31), che non solo porta la sua firma, ma risponde perfettamente al suo modo di dipingere. Alcune figurette di soldati inglesi o scoz-

[1] Doveva già essere a Venezia nel 1736 perchè lo svedese Tessin lo nomina nella sua già citata relazione di quell'anno tra i pittori veneziani. Non ne dà però notizie troppo attendibili: « Antonio Joli élève de Bibbiena peint la Cene a St. Giovanni Chrisostomo et fait assez bien les vues et l'Architecture, mais le Boulonois, que est ici a Vienne vaut mieux; ainsi ce n'est qu'au defaut de ces derniers qu'il passe ». L'ultima cena del catino dell'abside di S. Giovanni Crisostomo è data dal Moschini a Bartolomeo Letterini e credo con miglior fondamento.

[2] È stata incisa dal Wagner nell'anno 1779.

[3] I. D. FIORILLO nella *Geschichte der zeichnenden Künste in Grossbritanien*, Gottingen, 1801, pag. 571, ricorda che Antonio Joli da Modena, non da Venezia, come crede il Walpole, lavorò a Londra sul gusto di Paolo Pannini. Il Walpole descrive un quadro di lui dove si vede Alessandro Magno che orna la tomba d'Achille; l'iscrizione del sepolcro è: *Hic jacet M. Achille P. P.* È una vera curiosità, conclude il Fiorillo.

Digitized by Google

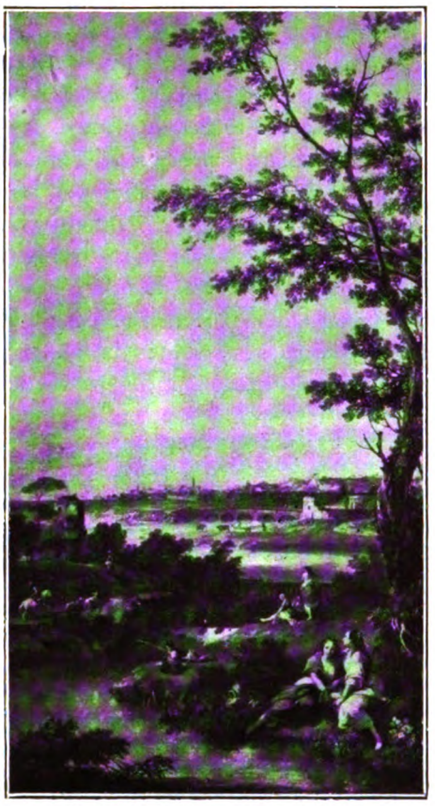


Fig. 32 — Francesco Zuccarelli: Paesaggio. Windsor Castel.

zesi che vi scorgiamo dovrebbero, a mio parere, essere state dipinte colà. Data l'ammirazione che per il Canaletto dimostra il Visentini, incidendone ammirevolmente le vedute veneziane, non si comprenderebbe, malgrado quanto si è detto, se egli fosse stato a Venezia, come prima non lo avessero aggregato all'Accademia. Giunto tardi, il Canaletto trovò, al ritorno, qualche difficoltà ad avere il posto che gli spettava. Finalmente il 14 gennaio 1763 si fece il suo nome. *Essendo mancati ai vivi*, leggiamo nel resoconto di quella seduta, *Giuseppe Camerata, Antonio Guardi e Giorgio Giacoboni, restandosi scemato il numero di trentasei prescritto dalle Leggi il Presidente Giuseppe Nogari e i Consiglieri scelsero le persone di Francesco Zuccarelli, Pietro Gradizzi, Angelo Venturini, Francesco Pavona e Antonio Canal nelle quali concorrendo li numeri tutti di onestà esperienza e valore nella professione della pittura vengono perciò esposti agli voti accademici per esserne tre di questi surrogati nelli sopraindicati posti vacanti*

Francesco Zuccarelli ebbe 18 voti favorevoli e nessuno contrario, il Gradizzi 12 favorevoli e 6 contrari, Angelo Venturini 6 favorevoli e 12 contrari, il Pavona 11 favorevoli e 7 contrari, e finalmente il Canaletto 10 favorevoli ed 8 contrari.

Riuscirono così eletti lo Zuccarelli, il Gradizzi e il Pavona.

Oltre che i meriti artistici, le grandi ricchezze ammassate coi quadri piacenti e le relazioni utilissime, strette in tanti viaggi all'estero rendevano cosi universalmente gradito Francesco Zuccarelli. Nato a Pitigliano presso Firenze nel 1702, egli aveva avuto la prima educazione da Paolo Anese paesista fiorentino, ma poi con Giovanni Maria Morandi a Firenze e a Roma si era dedicato sopratutto alla figura e lo provano le sue incisioni tratte da Andrea del Sarto e da altri. Passato a Venezia, si era dato di preferenza al paesaggio seguendo gli esempi di Marco Ricci ed aveva quivi trovato quel genere grazioso delle vedute campestri coi bei cieli sereni o con qualche nuvola rosata, con le contadinelle arcadicamente gentili che è tutto suo, ma che è pur veneziano. Non so se egli sia venuto quivi tanto per tempo da poter essere direttamente scolaro di Marco Ricci, come si dice,[1] perchè Marco era morto nel 1729; ma certo lo Zuccarelli trovò a Venezia prediletta allora quella maniera dei paesi e grande il desiderio di quelle vedute sopratutto fra gli amatori forestieri. Così lo Zuccarelli sottentrò al Ricci nel godere a Venezia i favori di Giuseppe Smith, il famoso console d'Inghilterra, che stava divenendo il gran protettore dei nostri artisti più leggiadri e vivi, diffondendone, a quel che dicono, le opere in Inghilterra, mentre non lasciava di ammassare nel suo palazzo nè di spedir fuori, con ben maggior guadagno, i tesori d'arte antica e i libri rari.[2] Marco Ricci aveva aggiunte le architetture e i paesaggi alle sette storie evangeliche dipinte da suo zio Sebastiano per il console Smith, poi aveva fatto per lui e per lo Zanetti[3] ventiquattro vedute

[1] Vedi il De Boni, *Biografie degli artisti*, Venezia, 1840.

[2] Lo Smith passava proprio per un negoziante di quadri. Lo svedese Tessin scriveva, ad esempio, nella sua già citata relazione del 1736 da Venezia a proposito del Canaletto: « Peintre de vues... vendatu un tableau de cabinet (car il non fait point d'autres) iusqu'à 120 sequins, et etant engage par 4 ans à ne travailler que pour un marchand Anglais nomé Smit ».

[3] Ricci Marci Bellunensis, *Tabulae XXIV colo-*

Digitized by Google

di fantasia delle quali restano le stampe. Lo Zuccarelli dipinse per la galleria dell'inglese paesaggi con scene mitologiche poi, come il Canaletto, che allo Smith[1] aveva dato e dedicato più serie di vedute e di acqueforti, era passato con le sue raccomandazioni in Inghilterra.



Fig. 33 — Francesco Zuccarelli: San Giovannino nella boscaglia
Venezia, R. Gallerie.

Pietro Selvatico, denigratore del genere sdolcinato dello Zuccarelli, nel suo breve ma

ribus expressae quae extant in edibus Ios. Smith et A. M. Zanetti D. A. F. qui eas delineavit, incidit et in lucem edidit, Venetiis, 1743, in fol. obl.

[1] Sono ricordati come esistenti in casa dello Smith dalle stampe incise dal Wagner.

Digitized by Google

arguto tentativo di storia *Del Paesaggio* [1] fa derivare la fortuna di lui presso le Corti straniere unicamente dalla protezione del Conte Algarotti, che difatti lo incaricò di due paesaggi con soggetti storici, quando nel 1743 distribuiva a Venezia, con ben meditato piano, ordini per l'elettore di Sassonia, [2] e spesso lo nomina e lo esalta nelle lettere. Non so però se la protezione del conte cortigiano gli giovasse anche per l'Inghilterra, dove venne nominato membro della Royal Accademy e dipinse per i palazzi reali (fig. 32). A Venezia, eletto accademico, lo Zuccarelli partecipa con interesse alla vita del piccolo istituto, subito scelto per maestro nel 1763, ed eletto presidente il 27 settembre 1772. Pubblicò allora gli statuti accademici con l'incisione del genietto del Novelli, già ricordato.

Ma il bisogno di correre il mondo in cerca di guadagno gli faceva troppo spesso lasciare Venezia per altri paesi; così una volta, durante la sua presidenza, arrivò persino a piantare



Fig. 34 — Francesco Pavona: Ritratto
di Paolina Contarini Giovanelli
Venezia, Casa del principe Giovanelli.

in asso accademici ed Accademia. Il primo di febbraio del 1773 i consiglieri e i maestri avevano convocata l'adunanza, essendo necessario decidere su parecchie questioni; ma anzitutto, leggiamo nel resoconto, *fu conferito sopra la lontananza dalla Dominante senza alcun preventivo avviso a questi Accademici dell'attual Presidente Francesco Zuccarelli; dicesi per intese relazioni che lo stesso siasi portato in Inghilterra per colà trattenersi molto tempo ed altri dissero a Firenze;* perciò si bandirono anche senza di lui i soliti concorsi, ma si differì la chiamata della Generale Congregazione per eleggere nuovo presidente nel dubbio che le voci diffuse della partenza non fossero vere. Pare che da allora lo Zuccarelli non partecipasse più oltre ai lavori dell'Accademia.

Il quadro che egli deve aver donato, subito dopo la nomina, un San Giovanni fanciullo

[1] P. SELVATICO, *Del Paesaggio - Cenni storico-critici*, Padova, 1859.

[2] A Bassano, nell'epistolario Gamba, si trovano i contratti e le ricevute del Piazzetta e dello Zuccarelli per detti lavori.

Digitized by Google

nella boscaglia (fig. 33), non è certo dei suoi più belli. L'aver voluto far grande la figura come saggio di nudo, gli tolse di darci uno dei suoi paesetti tanto graziosi.

I voti raccolti dal Canaletto nella seduta del gennaio 1763 non erano stati sufficenti, come si notò, a farlo preferire al Gradizzi ed al Pavona, artisti mediocri, ma che avevano avuta la



Fig. 35 — Antonio Canal: Veduta prospettica. Venezia, R. Gallerie.

fortuna, tenuta sempre in gran conto, di lavorare per le corti straniere. Pietro Gradizzi veronese, era stato bene accolto in quella di Russia, dove aveva dipinti parecchi soffitti nei palazzi dell'imperatrice Elisabetta.[1] Morì poi a Mosca, verso il 1770. Francesco Pavona di Udine,

[1] I. D. Fiorillo, *Kleine Schriften artistischen Inhalts*. Gottingen, 1806, vol. II. Ricorda che lavorò poi alla Corte anche suo figlio Francesco Gradizzi. Il Moschini, *Letteratura*, I, 294, ricorda all'Accademia anche un quadro del Gradizzi.

Digitized by Google

uomo stravagante ed irrequieto[1] era andato alle corti di Portogallo, Spagna, Svezia, Danimarca; e presso il Margravio Federico di Baviera era rimasto a lungo. Riuscivano specialmente graditi i suoi ritratti a pastello, sul genere di quelli della Rosalba; ma tagliati duramente e di colore sordo con un certo che di tedesco. Qualche saggio se ne conserva anche nei palazzi veneziani e ci può servir di esempio quello della nobildonna Paolina Contarini-Giovanelli in casa Giovanelli (fig. 34). Avevano però quei voti dato diritto al Canaletto di essere rimesso in votazione subito che un posto fosse rimasto vacante. L'occasione si presentò, non molto dopo, con la morte del presidente d'allora Giuseppe Nogari; e nella seduta dell'11 settembre dello stesso anno 1763, rieletto a voti unanimi presidente il Pittoni, si propose di riempire il vuoto con la persona



Fig. 36 — Pietro Gaspari: Prospettiva architettonica
Venezia, R. Gallerie.

di Antonio Canal, *valente e celebre professore, pittore di somma onestà e virtù* ed il Canal rimase eletto con 10 voti favorevoli; ma non mancarono 4 contrari.

Grato della nomina, nei primi anni del 1764, il Canaletto partecipa alle sedute e, ossequiente alle leggi, prepara il suo dipinto firmato e datato: 1765. Col grande atrio di nobile palazzo egli deve essersi proposto di fare opera consona, in qualche modo, alle vedute architettoniche già donate da altri membri dell'Accademia (fig. 35). Più gradito oggi ci sarebbe divenuto il dono di qualche bella veduta tratta dal vero; ma egli voleva mostrarsi avanti tutto professore prospettico, affrontando un non facile problema. Nè vi riesce perfettamente, in quanto

[1] Vedi *Geschichte der zeichnende Kunste*, Gottingen, 1801, dello stesso Fiorillo, vol. II, pag. 189, che dice: « Francesco Pavona uno degli uomini più originali che io abbia conosciuto ».

Digitized by Google

alle leggi prospettiche; ma perciò ancor più trionfa come facile e immaginoso pittore; perchè egli non è mai, come è stato detto le tante volte, per contrapporlo al Guardi, finito, minuto, leccato, matematico; anzi, ben pochi arrivano a tanto ardimento di piani, e dipingendo pone il calore denso e grasso quasi a rilievo.

Negli anni susseguenti troviamo il suo nome *Canal* o *Canaletto* tra gli intervenuti alle poche riunioni annuali. Ci resta anche ricordo di una seduta in cui egli, insieme con un accademico scultore, si dovette astenere dalla votazione, per lasciar arbitri nel giudizio di vecchie pitture i soli figuristi che non ammettevano, ed oggi non pochi pittori sarebbero del loro parere, che potesse giudicare di una pittura se non chi avesse saputo, bene o male, imitarla; pur non avendo nè occhi nè spirito aperti e pronti. [1]

L'ultima volta che il Canaletto intervenne alle sedute accademiche fu il 23 agosto 1767, e, come si sa, egli moriva a Venezia il 20 aprile 1768 nella sua abitazione a San Lio. L'8 di maggio dello stesso anno, radunandosi gli accademici, constatavano che erano *mancati di vita D° Gio. Batta Pittoni; D° Fabio Canal e D° Antonio Canal pittori* e si proponeva di sostituirli con altri tre pittori e riuscivano infatti Francesco Maggiotto di Domenico, Pietro Novelli e Domenico Fontebasso di Francesco.

Nel 1772, essendo presidente Giuseppe Angeli, gli accademici acconsentirono a nominare *due altri soggetti che per il loro merito e sapere utili fossero e giovevoli a l'Accademia particolarmente rapporto all'architettura prospettica* e cioè Pietro Gaspari e Francesco Battaglioli che da anni si erano già ritenuti degni di essere aggregati.



Fig. 37 — Francesco Battaglioli: Prospettiva architettonica Venezia, R. Gallerie.

Pietro Gaspari faceva parte di una famiglia tutta di pittori architetti prospettici. I suoi fratelli Giacomo e Giovan Paolo non erano meno rinomati di lui nella stessa arte e valenti tutti in progettare architetture specialmente fantastiche per scene di teatro e molto apprezzati perciò alle Corti di Germania. [2] Anche Pietro passò in Baviera alla Corte del principe elettore Carlo Teodoro, al quale dedicò una raccolta di quattordici stampe con scene architettoniche tolte da antichi edifici e con figure di I. Lante. Grato del-

[1] Il console di Firenze, signor Benedetto Berti, aveva avanzato, per mezzo del pittore Nazzario Nazzari, istanza all'Accademia perchè volesse decidere intorno agli autori di due quadri che a tale scopo venivano presentati e consegnati, desiderando tanto il signor Cav. Ceretani da Siena, proprietario di essi, quanto il signor Co. Lecchi da Brescia, compratore, di sottostare alla giudicatura dell'Accademia. L'uno dei dipinti in tavola con tre ritratti si diceva di Tiziano, l'altro in tela figurava un Cupido con tra le gambe due amorini e si voleva del Correggio o del Parmigianino. Raccoltasi perciò il 20 marzo 1767 l'accademica congregazione sotto la presidenza di Gasparo Diziani, si scrissero i nomi degli intervenuti dichiarando che nè lo scultore Gio. Maria Morlaiter nè Antonio Canal, prospettico, avrebbero potuto votare, ed infatti si raccolsero poi le polizze sigillate esibite dai pittori figuristi in numero di dieci e non compresi, si ripete nel resoconto, Gio. Maria Morlaiter, scultore, ed Antonio Canal, paesista e prospettico, e segnate le opinioni di ciascuno, risultò dopo lo spoglio che nè l'un dipinto era di Tiziano nè l'altro del Correggio o del Parmiggianino, ma bensì di autore che aveva voluto imitare e l'uno e gli altri di questi autori.

[2] Alla Galleria nazionale Corsini a Roma si conserva una bella veduta col *Portico di Ottavia* che porta la firma *F. Antonio Gaspari* e più sotto *Gio. P.* Non trovo notizie di un fratello di Pietro Gaspari che si chiamasse Antonio. Vedi L. Ozzola, *Giovanni Paolo Pannini*, in *Arte*, 1909, pag. 15 e seguenti.

Digitized by Google

l'onore il Gaspari dipinse tosto per l'Accademia un quadro che si conserva con un ampio regale scalone (fig. 36) alla maniera del Bibbiena o del Piranesi, che poteva far bene insieme coi dipinti del Visentini e del Canaletto, gustoso per le ombre e per la prospettiva e lo firmò con la data 1775.

Francesco Battaglioli, buon vedutista e incisore, donò un dipinto prospetticamente più ardito per la risoluzione di una larga volta con loggiato (fig. 37). Nell'ampiezza ariosa dei suoi panorami con architetture di ogni stile, il Battaglioli rivaleggia col Visentini e con esso deve avere gareggiato anche nell'ornar a Venezia di vedute gli appartamenti signorili.[1]

Ad esempio credo del Battaglioli la bella serie di vedute che si ammirano nel salone da



Fig. 38 — Francesco Battaglioli: Prospettiva architettonica
Venezia, Casa del principe Giovannelli.

ballo di casa Giovannelli a Venezia (fig. 38) con architetture classiche ed esotiche di vario genere.

Nel 1772 Gio. Francesco Costa per le frequenti indisposizioni non aveva più potuto continuare nell'insegnamento della prospettiva e perciò era stato necessario, mentre si cercava di accogliere nuovi pittori prospettici, di ricorrere al vecchio Antonio Visentini, perchè assumesse quel compito col tenue assegno di L. 93 al mese per « li soli quattro mesi, però ne quali aveva da impiegarsi nella lettura et ammaestramento ». Nel 1778 anche Antonio Visentini oppresso dagli anni, s'era dato per vinto e Francesco Battaglioli aveva tolto quel peso; ma a sua volta nel 1789 domandava di essere esonerato dalla troppo grave fatica e di avere un sostituto che gli passasse metà dello stipendio come egli aveva alle stesse condizioni supplito il quondam Antonio Visentini. Al Battaglioli giubilato succede Agostino Mengozzi Colonna

[1] Nel Catalogo di quadri raccolti dal fu sig. Maffeo Pinelli ed ora posto in vendita in Venezia, 1785, trovo a pag. 7: BATTAGLIOLI, *Architettura bellissima colle figure di Francesco Zugno e con un giardino indietro.* Dalle incisioni di Teodoro Viero si ha notizia di vedute di Venezia dipinte dal Battaglioli, che or non so dove sieno, con la laguna gelata a San Secondo del 1786 e un'altra simile del 1788, il famigerato anno del freddo, in cui il ghiaccio congiunse solidamente anche pei cariaggi Venezia alla terraferma. Vedi SEGARIZZI, *Iconografia della Laguna veneta agghiacciata*, in *Emporium*, gennaio 1910.

Digitized by Google

figlio di Gerolamo e del pari valente nel fingere architetture ed ornati nelle riquadrature dei soffitti.

Quando egli muore nel 1792 è nominato professore di prospettiva Davide Rossi da Thiene (nato nel 1744) allievo di Francesco Zanchi, ed è l'ultimo dei vecchi accademici che occupi quel posto prima della riforma napoleonica; passa poi ad insegnare alla nuova Accademia di belle arti. [1]

Se per l'insegnamento si dava la preferenza a cotesti pittori pratici di decorazione architettonica e di scenografia, un poco per volta vengono però a piacere in seno all'Accademia anche i veri pittori di paesaggio. Così nel 1774, nell'occasione che si aprirono le porte dell'Accademia a

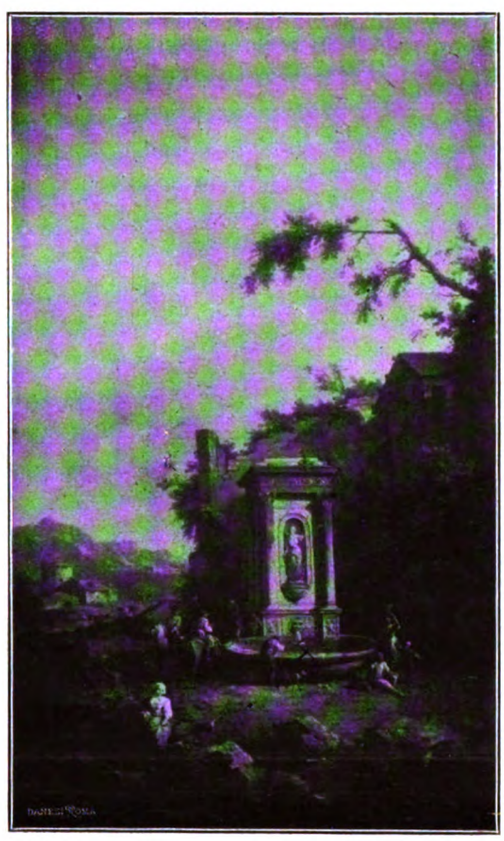


Fig. 39 — Giuseppe Zais: La Fontana
Venezia, R. Gallerie.

due giovani allievi, Vincenzo Guarana di Giacomo e Giuseppe Gobbis di Antonio, premiati al concorso per essere riusciti di pari merito nei saggi d'invenzione dello stesso soggetto: *La cattura di Sansone*, che per lungo tempo rimasero esposti; si ammisero all'ambito onore anche due pittori paesisti che da gran tempo chiedevano di entrare. *Avendo sin dall'anno 1765*, leggiamo nel resoconto della seduta dell'11 settembre 1774, *D° Giuseppe Zaise portata a questa Accademia una di lui opera dipinta ad olio ed applicata in queste stanze delle accademiche reduzioni come altresì D° Antonio Diziani altra consimile nel 1766 esistente pure in detta stanza, dalle quali apparisce e spicca l'abilità loro e la cognizione che tengono di pittori paesisti, credono li Signori Consiglieri attuali essere giusto e conveniente che di presente fatta sia la loro aggregazione in Accadémia muniti*

[1] Vedi la necrologia di Davide Rossi nei *Discorsi accademici del 1827*; e in quei del 1844 *Delle lodi di Davide Rossi*, professore di prospettiva nell'Accademia di belle arti di Venezia, discorso di Antonio Diedo.

Digitized by Google

essendo ancora dei requisiti dell'età e prerogative di onestà e morigeratezza di costumi come prescrivono le leggi, col riflesso ancora della distanza del tempo che portati furono detti quadri.

Abbiamo ancora nelle Gallerie il dipinto della *Fontana* dello Zais (fig. 39) che dal documento ha la data del 1765, pittura gustosissima e buon saggio della spigliatezza e della genialità con cui quello sfortunato pittore, già così caro al Moschini, imitava e continuava a Venezia la maniera dello Zuccarelli. Infatti nel nostro dipinto, non meno che in quelli amplissimi del Museo civico di Padova, lo studio del vero e l'impeto della fantasia gareggiano a comporre bellissime scene naturali, mantenendo lo Zais sempre certa sprezzatura e certo tono grigiastro che lo distinguono dallo Zuccarelli. È certo meno accurato e fine di lui, ma anche meno arcadico e sdolcinato. Il dipinto invece di Antonio Diziani donato all'Accademia nel 1766, è andato perduto e solo dai tardi elenchi sono riuscito a sapere che rappresentava *La Maddalena in un bosco*. Due paesaggi invece conservati nelle gallerie di Venezia con *Mosè presso il roveto*



Fig. 40 — Antonio Diziani: Paesaggio firmato.

ardente e *Mosè che riceve le tavole della legge* falsamente dati a Gaspare Diziani che col figlio maggiore [1] trattò sempre la figura in grande e in vaste composizioni, vanno attribuiti ad Antonio. [2] La maniera di cotest'altro paesista si distingue da quella dello Zais per certe intonazioni azzurrine chiare dei monti e del cielo, e nel modo di far le foglie degli alberi e il verde dei prati che sembrano cosparsi di fieno (fig. 40). Credo perciò pur di Antonio Diziani i quattro paesaggi raffiguranti le stagioni del Museo di Padova, dati a Marco Ricci, che attualmente sono esposti nei locali di direzione (fig. 41 e 42).

Come ci riferiscono i documenti citati, era permesso ai giovani postulanti all'Accademia

[1] Nello Zibaldon di memorie storiche al Seminario patriarcale, già citato, in fine a una breve vita di Gasparo Diziani si dice: « Vivono tutt'ora in patria due suoi figli, il maggiore dei quali si esercita nella stessa profezione e l'altro nel dipinger paesi di una gustosa maniera ».

[2] Non solo le indicazioni dei documenti di provenienza mi confermano in tale attribuzione, ma anche il confronto con altri due quadri, assai più belli veramente, passati or non è molto all'estero, che portano il suo nome,

Digitized by Google

di donare prima della nomina i loro saggi e di esporli in quella pubblica mostra. Nel settembre del 1778 sollevò a tale proposito grave scandalo l'audacia di un giovane, certo Zais, molto probabilmente Gerolamo Zais, figlio di Giuseppe, del quale ho veduto un paesaggio ben brutto, con la firma e l'anno 1788, che già stava nella villa Donà delle Rose a Piove di Sacco, quello stesso Gerolamo Zais che divenne in seguito custode della galleria Manfrin, il quale giovane pretendeva di essere fatto accademico solo perchè era riuscito ad appendere un suo dipinto nella sala. Dalla nota, che qui sotto riferiamo, molto interessante perchè bene specifica lo scopo educativo dell'Accademia e delle sue gare, [1] risulta come ancora nel 1778 vi fossero nella sala delle reduzioni dei riquadri vuoti e delle tele nude che aspettavano l'opera benevola di uno o di altro accademico che completasse la decorazione.

[1] *Atti accademici*, busta 1ª, dal 1754 al 1774. Memoriali e scrttture. « Sin dal mese di maggio decorso attrovandosi l'attual presidente dell'Accademia di pittura, scoltura ed architettura nella situazione dell'Accademia stessa, comparve Zais pittor paesista, quale ricercò gli fosse data una tella per dipingerla e che poscia l'avrebbe portata all'Accademia. Ad una tal inopinata ricerca fu allo stesso risposto che l'Accademia non somministrava telle ad alcuno; che se poi intendeva dipingere un quadro, questo non gli veniva impedito, ma che per portarlo all'Accademia, conveniva prima render inteso il Presidente. Niente di più soggiunse, ma solo ricercò prender la misura d'alcuno de' quadri colà esistenti, il che non gli fu vietato. Dopo due mesi circa lo stesso Zais si portò alla suindicata Accademia e di suo arbitrio levata una tella imprimida, soazata, che s'attrovava sopra la porta al di dentro della saletta vi applicò il quadro da esso dipinto. Avvertito il Presidente dal Bidello di tale arbitraria risoluzione, fu allo stesso commesso di levar il quadro da quella situazione, con ordine di farglielo tenere alla sua abitazione.

« Facile fu il comprender ch'esso Zais intendesse in tal conformità di esser qualificato per accademico di merito, insciente forse dell'ordine, e prescrizioni contenute nelli capitoli dell'Accademico Statuto.

« Vogliono queste che il concorrente sia munito delle prerogative di buona fama, dell'età di 25 anni almeno, e che abbia ottenuto il primo premio negl'esperimenti, che vengono fatti da giovani studenti.

« Che se poi per legittime cause non fosse concorso con gl'altri allo sperimento e fosse talmente avanzato in età da non poterlo fare con suo decoro, deve almeno aver fatto opere di sua invenzione, e propria mano, che meritino le lodi de' professori.

« Quando non concorresero nel soggetto l'indicate qualità, avendo pronta l'opera, deve questa esser prima riconosciuta ed approvata dal Presidente, Consiglieri e Maestri, e qualora fosse giudicato abile e valente può il Presidente proporlo in piena Congregazione Accademica, in cui avendo due terzi di voti intendesi allora approvato Accademico di merito.

« Oltre di che non in tutti i tempi, non a seconda della propria volontà, vengono associati li Professori Pittori in Accademici di merito, ma al solo caso che venissero esposti li concorsi, o allora quando credesse il Presidente rendersi opportuna l'associazione per il ripiazzamento d'alcuno, che passato fosse a miglior vita, stabilito e fissato essendo il numero di trentasei tra Pittori e Scultori, o per il merito distinto di qualche rinomato pittore istorico figurista, chè quella facoltà rendesi più necessitosa agli usi dell'Accademico Instituto, per l'inspezioni sue dello studio del dissegno del nudo.

« Gli oggetti contemplati nella decretata Accademica Instituzione, tendenti sono a perfezionar la liberal professione della pittura della Veneta Scuola, perchè riuscir possano valenti Professori particolarmente istorici, ch'è tra le varie categorie della pittura la più essenziale e riguardata. Per aver un tal intento due sono li mezzi. L'assiduo studio accademico del disegno del nudo, l'altro la gara nei concorsi per acquistarsi il titolo di professore di merito, che viene di dichiararsi coll'aggregazione sua all'accademico instituto. Ogni qualvolta mancassero questi principi e non vi fosse costante osservanza delle leggi nelle aggregazioni, ma arbitraria libertà di qualunque Professore di far un quadro, produrlo et affigerlo localmente all'Accademia per qualificarsi Accademico, questa diverebbe una associazione semplice di pittori, perchè pitturanti, ma non già un aggregato accademico di valenti e di merito, che fa loro strada ad opere insigni, di somma estimazione e pregio e maestri distinti in una tal arte.

« Al presente il numero è completo ne fu aperto alcun concorso, che verrebbe poi d'eseguirsi con li metodi et ordini prescritti dalle approvate leggi; altrimenti operando, non vi sarebbero più concorsi, che, mediante la gara, sommistrassero quei mezzi, che servir devono a giudicanti per riconoscer e distinguer il merito dei professori, siano giovani o adulti nella professione.

« Quest'è quanto in pronta esecuzione al comandato rassegna la Presidenza Accademica in obbedienza all'ingionto, sì raporto alla pura esposizione del fatto occorso, che alle condizioni dell'Instituto, per dipendere ciecamente da tutto quello e quanto saranno per ingiongere le sapienti sue determinazioni. Grazie &.

« Data dall'Accademia di pittura li 15 settembre 1778 ».

Digitized by Google

Un altro pittore di architettura-prospettica, Giuseppe Moretti, si era fatto avanti il 5 dicembre 1776 a presentare un'opera di sua mano per la quale era stato riconosciuto abile

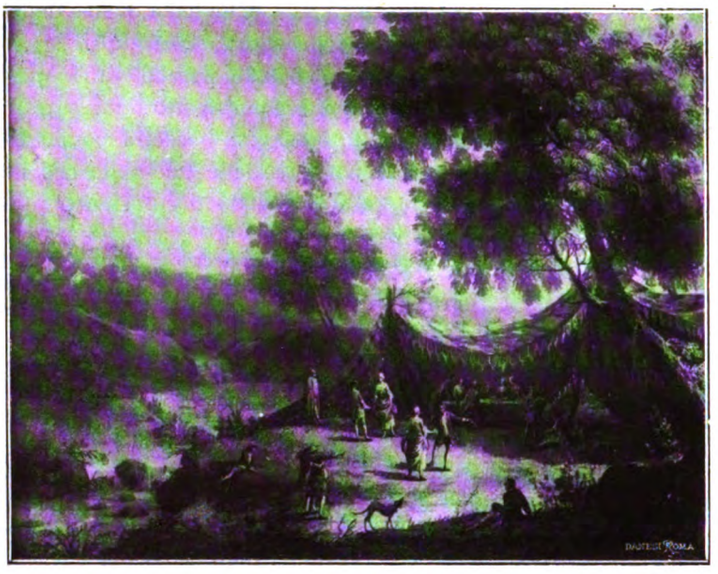


Fig. 41 — Antonio Diziani: La Primavera. Padova, Museo civico.

professore e meritevole di essere aggregato. Il dipinto rimane ed è di piacevole effetto, facendo vedere da un porticato immaginario un angolo della libreria del Sansovino con figure in costume

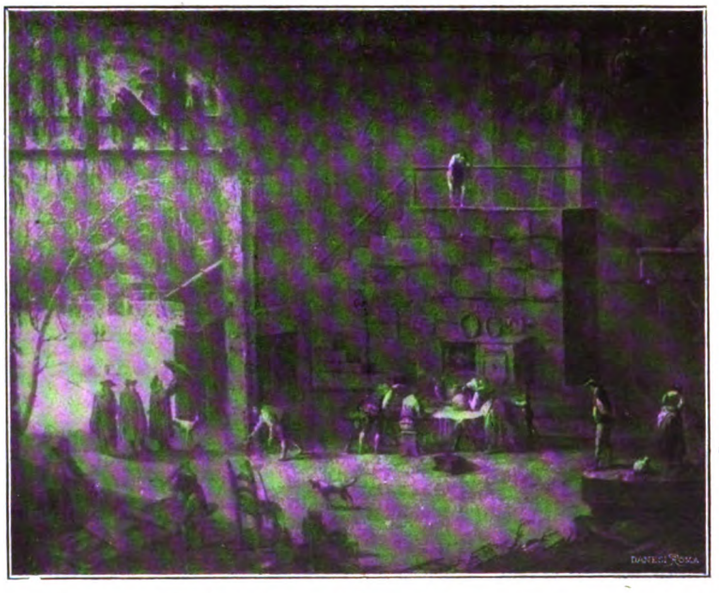


Fig. 42 — Antonio Diziani: L'Inverno. Padova, Museo civico.

settecentesco (fig. 43). Non si tratta di Giuseppe Maria Moretti bolognese, già membro nell'anno 1746 dell'Accademia Clementina, pittore di ritratti che incise quelli dei pittori di Ferrara e quelli della Felsina pittrice del Malvasia, ma di un altro; a Venezia il nostro Giuseppe Moretti

Digitized by Google

lavora come quadraturista completando il soffitto del Guarana a San Tomà[1] e si firma pittore d'architettura.[2] Era probabilmente fratello e collaboratore di Giambattista Moretti, pittore teatrale, che nel 1748 inventò le scene e la tenda del teatro di San Samuele, ricostruito dopo l'incendio, opere molto lodate,[3] e che dipinse parecchie vedute di Venezia incise dal Brustolon.

Finalmente, dopo tanti minori che ci hanno costretto a troppo lunghi discorsi, essendo in quel torno di tempo morti due accademici pittori prospettici, il Visentini ed un altro, nella seduta del 12 settembre 1784, si nominò Francesco Guardi pittore prospettico, insieme con un Antonio Mauro pittore prospettico ed ornatista, ora pressochè ignoto.[4] Vecchio già di settantadue anni, dopo aver date tante prove di valore, non ebbe il Guardi bisogno di presentare l'opera di saggio, tanto più che, essendo già a sufficienza decorata la sala delle sedute e messi i dipinti nelle loro nicchie, non ne fu richiesto nè sollecitato, e mancò così alle Gallerie nostre un dipinto del grande maestro. Della partecipazione del Guardi ai lavori all'Accademia, sappiamo solo che intervenne a una seduta il 6 dicembre 1769, in cui si doveva dar parere intorno ad alcune vedute di Venezia credute di Antonio Canaletto e che invece si ritennero, certo con tutta competenza, della scuola di Michiele Marieschi.[5]

Il giudizio che dànno del Guardi i contemporanei o chi, come il Moschini, ebbe probabilmente a conoscerlo di persona, per quanto vecchissimo (nato 1712, morto 1794), non è dei più entusiastici; poco valendogli le qualità pittoriche e poetiche, che oggi ce lo fanno preferire al Canaletto.



Fig. 43 — Giuseppe Moretti: Prospettiva architett. Venezia, R. Gallerie.

Conviene però notare che, o fosse l'amore che dagli stranieri si tributava a quei nostri vedutisti o che anche a Venezia si facesse sentire il desiderio di mantenere in bella forma d'arte il ricordo delle feste e delle costumanze, negli ultimi decenni del Settecento si prende maggiormente ad amare quell'arte semplice e buona per la quale avevano tanto operato il Longhi per una parte e per l'altra il Canaletto e il Guardi.

Uno spirito eletto, che amava Venezia come sua seconda patria, Francesco Albergati Capacelli, già noto per vari scritti d'arte, invitato dagli accademici a tenere l'orazione pubblica per la solenne distribuzione dei premi nella primavera del 1784, pronunciò un discorso, ripro-

---

[1] MOSCHINI, *Guida*, II, pag. 228.

[2] Si firma così in una dichiarazione rilasciata nel marzo 1777 al giovane Teodoro Wolcof Moscovita per un disegno presentato all'Accademia e che non si voleva ammettere ad un concorso.

[3] ANTONIO GROPPO, *Notizia generale dei teatri, della città di Venezia*, Venezia, 1761.

[4] Antonio Mauri aveva nel 1787 presentato un progetto per la decorazione pittorica del Teatro Nuovo di Padova. Vedi L. RIZZOLI, *Il Teatro Nuovo di Padova e il Sipario ideato da M. Cesarotti nel 1787*, Padova, 1913.

[5] Vedi G. FOGOLARI, *Michele Marieschi, vedutista veneziano*. in *Bollettino d'arte*, Ministero della pubblica istruzione, 1909, n. 7.

Digitized by Google

dotto in stampa, che si innalza sopra le roboanti ma insulse apostrofi all'arte e a Venezia solite sentirsi in simili occasioni.[1]

L'Albergati nel suo Discorso della Pittura si mostra decisamente contrario alla fatua arte francese e sostenitore della fiamminga e della olandese naturalistica, semplice e sana. Egli mostra quanta bellezza avrebbe potuto, seguendo quel metodo, trar dal vero il pittore a Venezia, pur che avesse saputo guardar con occhi da innamorato la sua città, così bella, così pittoresca,[2] fatta per il fasto e per la gioia. Ricorda a tal proposito, le feste per la venuta dei Conti del Nord nel gennaio 1782 e l'arrivo del Papa Pio VI nel maggio dello stesso anno e la grande cerimonia in Campo Santi Giovanni e Paolo con la benedizione data al popolo dalle loggie erette a bella posta. « Ma non ci sfuggono, no, questi quadri, queste mirabili prospettive », esclama concludendo l'Albergati, e pare alluda alle famose tele che pur allora Francesco Guardi aveva dipinte per commissione dell'Edwards; e il Guardi, entrato in quello stesso anno, 1784, all'Accademia, era forse tra gli ascoltatori.

Mentre col sopravvenire del classicismo accademico, nei primi decenni del secolo scorso, le belle fantasie del Tiepolo e degli altri grandi decoratori sono cacciate in bando e rinnegate come fuorviamenti dell'arte, i vedutisti invece sono ammirati sempre più anche dai più freddi accademici,[3] e si porta vero amore al Canaletto e al Guardi. Ne ho trovata una bella testimonianza, che appunto si riferisce al Guardi negli incartamenti accademici del tempo del Cicognara e del Diedo. Dovendosi applicare le leggi restrittive del governo austriaco, per impedire l'esportazione dei capi d'opera dell'arte ed essendo obbligatorio il preventivo giudizio dell'Accademia, si era arrivati ad impedire che tre belle vedute del Guardi passassero in Inghilterra se alla iniziativa degli accademici non si fosse opposto, come è provato dai documenti pubblicati in

[1] *L'Orazione recitata li dodici settembre 1774 per la solenne distribuzione dei premi fatta per la prima volta nella pubblica Accademia di pittura, scultura, architettura*, Venezia, Zerletti, 1774, era stata fatica di Giuseppe Fossati. Nell'anno successivo, volendosi ripetere la cerimonia, sperando che ancora intervenissero i Signori Riformatori dello Studio di Padova e gli Accademici di onore si rendeva pur necessario di trovare un oratore. « Non essendo però così facile », troviamo scritto nella deliberazione accademica del 21 settembre 1775, « il rinvenir soggetto che assumer volesse l'impegno di perorare in tale occasione fu creduto che l'oratore stesso dell'anno scorso, D. Giuseppe Fossati, figlio del signor David Antonio (pittore e incisore), potesse essere opportuno anco nell'anno corrente ». Per compenso lo si aggregò allora tra gli accademici d'onore. Si ha a stampa l'orazione del Fossati anche per l'anno 1775 e l'altra per l'anno 1776 ma non vi si legge nulla di intesessante. Così è pubblicata quella *Dell'architettura* di Pier Antonio Luigi Bruni del 1777, e quella del 1778 intitolata: *Della pittura* di don Giampaolo Maria abate Mareschi, tutte poco importanti. Vedi la nota del CICOGNA, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, 1847, pag. 625.

[2] Ecco uno dei tratti più significativi del discorso: « E se un solo ignudo modello, collocato nel centro dalla vostra accademica stanza, mirato da vari punti v'offre a disegnar vari aspetti; che sarà mai ella nella patria vostra una tanta varietà d'oggetti e di combinazioni? L'uomo che siede e dar giudizio delle sostanze, o dell'altrui vita, quell'uomo stesso spogliato di sì rilevante esercizio depone ancora la rispettabile severità che gli appariva sul volto e nobilmente giocondo o per le strade si aggira o interviene a convitti e sparge nelle liete adunanze i sali, i motti decentemente vivaci. E voi potrete di quest'uomo medesimo, o per meglio dire di molti fra questi uomini egregi, giacchè tanto ne abbonda la Serenissima Repubblica nostra, tracciar più forme e colorir più immagini, esprimendo con esse la maestà, la giustizia, l'affabilità, la modestia e molte e molte mortali doti e virtudi parlanti e animate. Poscia la magnificenza di questa Piazza, il delizioso di questi canali, forse le spesse volte non cangiansi in diverse più sorprendenti prospettive, sorgendo improvvisi i palagi, gli anfiteatri, le arene; comparendo festevoli i carri trionfali, valicando nell'acque legni di mille foggie i quali carichi di ricchissimi fregi pur galleggiano e velocemente trascorrono ».

[3] L. CICOGNARA, nel discorso accademico del 1811 intitolato *Elogio di Giorgione*, diceva: « Perdonatemi una momentanea digressione in favore di quel chiarissimo ingegno che seppe cogliere più d'ogni altro con magico pennello la prerogativa da me indicata sui veneziani edifici (cioè della speciale luminosità); sovvenitevi del Canaletto i cui già rari e preziosi dipinti formano uno degli ornamenti più ricercati nei ricchi gabinetti d'Europa e di cui poco fra noi rimane di insigne, meno i due singolari e graziosi quadri posseduti dai Signori Corniani », ecc. *Atti accademici*, 1811.

Digitized by Google

nota,[1] l'I. R. Governo, e si sarebbero acquistate per le Gallerie, se vi fossero stati fondi sufficienti.

Venezia, come dice l'Albergati, era nell'ambiente e nella vita tanto singolare e tanto bella da incantare l'animo degli artisti e non lasciarli cadere in tutto, pur già trionfando le teorie del Winkelman e l'arte della Kauffman, nella fredda accademia.

Le belle fantasie e i dolci sogni e l'amore della buona e semplice natura confortarono la giovinezza radiosa del Canova così geniale nel suo primo tempo veneziano.

Siamo tratti per ultimo a dire degli scultori; benchè quasi tutte le loro opere, donate all'Accademia, sieno andate perdute.

In data 1° aprile 1770 troviamo negli atti accademici la deliberazione del presidente Giuseppe Angeli di concedere ai singoli artisti il materiale occorrente per le opere di scultura e l'ordine all'accademico scultore Gio. Maria Morlaiter di provvedere il marmo per quattro statue della grandezza di circa quattro quarte, che dovevano servire a compiere l'ornamento della stanza delle accademiche riduzioni. Non pare che le quattro statue sieno state eseguite, perchè ne sarebbe rimasto ricordo almeno nel libro Cassa e nelle altre scritture. L'inventario firmato dal Nodari e dal Diedo, nella consegna degli oggetti della vecchia Accademia alla nuova, ricorda poche sculture esistenti nelle sale del Fonteghetto. Vi era in quella delle reduzioni una statua di marmo di Carrara dello scultore veneziano Antonio Gai, rappresentante *Diana*, statua che se era simile alle due dee del cancello fuso dal Gai nel 1734 per la Loggetta del Sansovino, doveva essere ben grazioso ornamento della sala. Era posta, secondo l'inventario, su di apposita gocciola scolpita da Gio. Maria Morlaiter che aveva lavorato anche tutte le altre che ivi sostenevano statue e modelli.

Il Gai, come per la *Diana*, aveva molte volte cercato di modellar statue su l'antico; ma naturalmente avrà sopratutto cercato di dar alle classiche figure quella grazia mossa che le doveva render gradite negli ambienti settecenteschi.[2]

---

[1] Archivio accademico, busta 1819: « N. 1780. P. P. Al sig. Antonio Diedo Segretario dell'Accademia delle belle arti. — Vengo a rilevare che per parte di cotesta Accademia frappongono delle difficoltà all'esportazione di alcuni quadri del veneto pittore Guardi acquistati dall'inglese sig. Ingram. I vari pezzi ch'esistono già in Venezia di questo pittore, il quale non è poi fra quelli che godono d'una maggiore rinomanza, mi persuadono che la progettata esportazione non possa riguardarsi come una delle sottrazioni dannose contemplate dalla massima di conservare in questa città i capi d'opera dell'arte ed i preziosi monumenti dei genii che in altri tempi fiorirono e si distinsero. Inoltre l'estendere questa provvida misura anche agli oggetti che in parte non sono dei più illustri fra gli artisti, sembrami che imprima un carattere di odiosità ad una massima d'altronde per se stessa tanto utile, e consigliata dai riguardi i più delicati. In vista di ciò io ritengo che possa essere concessa al nominato Inglese l'esportazione delle acquistate pitture, semprechè siano dell'accennato artista, sopra di che per altro non isgradirò le saggie di lei considerazioni nel caso conformi non fossero agli esternati principi. Venezia li 4 maggio 1819. Goetz ».

N. 69: « A Sua Eccellenza il sig. Co. Governatore delle Provincie Venete. — La negativa in cui si tenne la Commissione Accademica nel permettere la sortita dalla Monarchia dei tre quadri del Guardi posseduti dal signor Ingram mosse dal convincimento che essendo essi nel loro genere distintissimi si dovesse considerare come una vera perdita la loro esportazione. In ossequio però al veneratissimo foglio di V. E. 4 corrente N. 1780 p. p. e ai saggi riflessi di cui lo fornisce, non si è esitato un istante a rilasciare il certificato per il libero loro passaggio anche fuori dell'impero. L'acquisto d'alquante opere oltremodo rare di questa e qualche altra specie di cui si va impoverendosi visibilmente, o per una galleria patria che si volesse istituire o per l'Accademia, mitigherebbe il senso del continuo spoglio che si soffre di oggetti tali che, se non cade direttamente sotto il disposto delle leggi proibitive la loro estrazione torna però di gravissimo pregiudizio alle Belle Arti il loro allontanamento. Io dovrò in altro tempo interessare le cure dell'Eccelso Governo di questo importante oggetto. Lieto per tanto di aver anticipato con quest'atto un divoto cenno a V. E. mi do l'onore di rinnovarle le doverose testimonianze dell'inviolabile mio rispetto. Dalla R. Accademia di Belle Arti, Venezia, 8 maggio 1819 ». I quadri del Guardi, come mi informa Giorgio Simonson, sono ancora in Inghilterra in proprietà della famiglia Ingram.

[2] Poichè è ricca di notizie, riporto la nota che intorno al graziosissimo scultore settecentesco ho trovato nel

Digitized by Google

Nella saletta vi era pure un bassorilievo con *La Sepoltura della Madonna* di Gio. Maria Morlaiter. Dopo aver tanto lavorato non solo per Venezia ma anche per la corte di Sassonia e per Caterina II di Russia, quel fervido fantasioso traforator del marmo, moriva nel 1782, in età di ottantadue anni. Egli, primo fautore, tra gli scultori, della nuova unione accademica, e sempre attivo nel farla prosperare, consigliere nel primo anno col Tiepolo e poi di nuovo parecchie volte sino al 1774, per quanto lo permetteva il mutar delle cariche, non volle passar di vita senza donare all'Accademia un suo ricordo; ma più non si conserva.[1]

Delle statuette che ornano la sala delle riunioni all'Accademia ci rimane però il saggio presentato dal Canova non ancora ventenne: la statuetta in creta dell'*Apollo* (fig. 44). Trascurata dai vecchi biografi esaltatori del Canova romano, essa è oggi deliziosa rivelazione del genio che seppe nella *Ebe* e nell'*Amore e Psiche*, ad onta del freddo classicismo imperante, donare alla scultura grazie di forme e di movenze, oserei dire, correggesche. Apollo insegue Dafne e si arresta dinanzi alla metamorfosi portentosa. Deriva dall'Apollo berniniano, ma è più puro, più divino. Il Canova giovanetto a Venezia aveva frequentata la scuola del nudo

---

solito Zibaldone: Seminario patriarcale di Venezia, Ms. 796: « Antonio Gai q. Francesco, nato il 3 maggio 1686 in Venezia, contrada di S. Angelo. Fu anotado garzon da D° Ottavio Calderon intagliador in legno l'anno 1696. Aprovato capo maestro nell'arte sua l'anno 1716. Suo Prencipio de scultor in pietra l'anno 1720. Morte del medemo l'anno 1769 in Venetia contrada S. Bartolomio.

« Sue prime opere le sei statue di pietra costosa che servì sopra li pilastri degli portoni del Palazzo Dolfin sopra il Teralgio vicino a Carpenedo con varie altre in seguito. Come pure diversi vasi. Tutto serve d'ornamento dal medemo giardin. Nell'anno 1726 un capitelo di pietra istriana sinque colonne prima arivar al Canton sotto la Sala del Mazor Conselgio con diverse teste che significa varietà de Nazion. Dal 1734 la porta ossia Restelo che sera la Balaustrada della Publica Lozetta di bronzo, invenzion modeli netti è facitura tutta opera del medemo. Più li due Basirilievi di marmo di Carrara uno per parte alli basirilievi del Sansovi sotto la terasa della lozeta sudeta contenente due putini sopra due gruppi di trofei. In chiesa S. Marco nella sagrestia il lavello di marmo antico. Le due statue di marmo da Carrara sopra l'altar magior in chiesa S. Vidal la fede e la fortezza. Nelle nicchie sulla scala che conduce nella libreria Pisani S. Vidal le statue sono del sudetto. Nella chiesa S. Simion grando li due angeli di marmo de carrara sopra l'altar magior. Ne la scala Capelo al ponte della Lata due statue di marmo de carrara. Nella casa Zanetti S. Maria Mater Domini diverse statuine di marmo de carrara su l'antico. Nella chiesa a la Pietà di Venezia ne la Capella maggior la statua che rappresenta S. Marco di marmo de carrara. Nella casa Eccell.ma Grimani una statuina colorata sull'antico di marmo di Carrara. Nella statuaria del N. H. Francecco Grimani un bassorilievo di marmo di Carrara rappresentante Cristo nell'orto. Sopra la facciata dela chiesa S. Rocco due statue nelle seconde nicchie. Una S. Lorenzo Giustiniani e il Beato Barbarigo. Nella Cademia publica una statua sull'antico rappresenta Diana di marmo di Carrara. Varie statue di marmo sull'antico. Due: una atalta l'altra un meleagro e tutte l'altre rappresenta varietà di senatori antichi Comissione dell'Ill.mo Sig. Giuseppe Snite le spedite in Inghilterra ed anche di pietra costosa. Sopra la Scala Giovanelli a Noventa Padovana due statue di pietra istriana una rappresenta il Vedere l'altra l'Udire. Nelle due scale che forma pilastro al Porto Grande H. Pisani Stra le due statue sopra. Due sopra pilastri di H. Corer a Fieso Ercole e Giole di pietra costosa. Nel Palazzo Pisani dal banco a Este varie statue di pietra costosa. H. Grimani a Fieso varie opere di pietra costosa. Un S. Carlo Boromeo al di fuori della Chiesa della Mira pietra costosa. Nel Palazzo Venier due vasi grandi e gruppi di statue di pietra costosa. Dalli Signori Driuzi alla Mira vecchia Vasi con putine e varii nomi di pietra costosa. Nel Palazo Zaneti a Fosa Lovara varie statue di pietra costosa. Nella chiesa di Scaltenigo due statue di marmo de carrara rappresentante due apostoli. Nella chiesa di Busche un busto ritratto dell'Eminentissimo Cardinal Querini. Sopra la facciata del Duomo Udine N° 5 statue gigantesche l'arma Delfin con putini ed altro servì d'ornamento ala medema tutto di pietra istriana. Moltissimi grupi e varie statue e vasi nel giardin di H. Soderini a Nervesa. Tutto di pietra costosa. Tutti gli ornati di intalgio nella libreria publica opera del medemo ».

[1] Nel 1781, l'anno stesso in cui il Morlatier morì, essendo Presidente Gian Domenico Tiepolo, troviamo nel libro cassa fatto ricordo che si erano pagate lire ventiquattro a Giovanni Pagan per un cristallo da servire per la cassetta del bassorilievo del *quondam* sig. Gio. Maria Morlatier, che, a quanto sembra lo aveva lasciato all'Accademia in eredità. Anche Gregorio, figlio di Giammaria (nato nel 1738 e morto nel 1784) e del pari scultore, aveva donato, come dall'inventario sopra citato, un bassorilievo di creta cotta.

Digitized by Google

all'Accademia e aveva copiate le statue antiche nella famosa raccolta dei gessi di Palazzo Farsetti, aperta agli studiosi e divenuta a poco a poco parte integrale dell'Accademia veneziana. Nel ricco palazzo i capolavori dell'antichità suscitavano, coi soggetti mitologici, poetiche idealità, non classicamente fredde, ma tali da piacere, per grazia decorativa, agli spiriti delicati dei gentilissimi signori.

Nel 1771 essendo stato dato dall'Accademia come tema di concorso tra i giovani scultori la copia della Lotta greca nella statuaria del N. H. Farsetti, il primo premio veniva aggiudicato a Pietro Moro, veneto, e il secondo, come leggiamo nei registri, ad Antonio Canova da Crespan. Ma, proveniente dalla vecchia Accademia, il piccolo modello coi due lottatori, che serba le impronte delle mani giovanette del Canova, si conserva ancora al Museo archeologico del Palazzo Ducale, mentre quello del Moro è andato perduto. Se fosse da indagare da quali esempi derivano le prime manifestazioni artistiche del Canova di tanta naturale grazia e spontaneità, bisognerebbe accordar qualche merito fra gli scultori, oltre che al Gai e al Marchiori, anche a quel Giovanni Ferrari detto il Torretto che lo ebbe garzone nella sua bottega, artista geniale quanto disordinato, e perciò appunto, credo, tenuto lontano dall'Accademia. Giovanni Torretto non vi entra che nel 1799, venti anni dopo il suo garzone. Ma la gioventù del Canova è argomento così bello, che mi parrebbe sciuparlo in una rapida rassegna come questa. Il trionfo del giovanissimo scultore derivò, come è noto, dalla statua dell'Orfeo, scolpita in pietra tenera nel piccolo studio presso il chiostro di San Stefano e subito esposta nella fiera della Sensa in Piazza e salutata dall'applauso popolare.

Anche qui, come poi nell'Apollo, il giovanissimo statuario sente il bisogno anzitutto di un soggetto dolce, vivace, di un gruppo decorativo, e con esso subito conquista il popolo veneziano.

Per quel trionfo il Canova, non ancora ventenne, si sentì incoraggiato a chiedere[1] d'essere accolto nell'Accademia; e, per rendersi degno del titolo, presentò la statuetta in creta cotta dell'Apollo oggi al Museo archeologico. La sua domanda arrivava opportuna anche perchè l'anno prima era morto più che ottantenne a Treviso il Marchiori, mentre duravano ancor in vita, benchè vecchissimi, quasi tutti gli altri scultori scelti accademici nella prima nomina. L'improvviso fervore d'ammirazione per l'artista giovanetto accese, io penso, più ancora i pittori che gli scultori dell'Accademia. Il resoconto della seduta del 5 aprile 1779, in cui si nomina accademico il Canova, porta le firme del presidente Giuseppe Angeli e dei consiglieri Giacomo Marieschi e Pietro Longhi.[2] L'età cadente accoglieva e salutava così la giovane con gioia, e la invitava a procedere con nuovi ardimenti sulla via gloriosa dell'arte veneziana.

L'Orfeo, l'Apollo e il Dedalo ed Icaro con quel loro intento pittorico, con quella loro vigoria di disegno, con quel sano naturalismo, con quella signorile grazia tutta veneziana, mi traggono a pensare al primo venerato maestro della nostra Accademia, al maestro dell'Angeli, al Piazzetta, così sicuro, così gaio, così forte; e la bellezza dell'Euridice, il primo nudo fem-

---

[1] Ecco il memoriale presentato dal Canova nello aprile 1799, che si conserva negli atti accademici: « Nella carriera assunta da me Antonio Canova nella liberal arte della scultura destossi in me il vivo desiderio di essere annoverato in questo accademico Istituto, di cui ho l'onore di essere alunno, e per corso di molti anni ho coltivato gli accademici studi e ne appresi (mercè l'amorevoli direzioni dei Signori Maestri Professori accademici) quelle cognizioni che mi fecero distinguere all'occasione dell'esposta mia opera al pubblico con generale compatimento ». A norma delle statutarie leggi promette il Canova di presentare una opera con la maggior sollecitudine per rendersi degno del titolo ricercato. Dovette modellarla subito perchè nella seduta del 5 aprile il Presidente, i Consiglieri e i Maestri, presa notizia del memoriale, dichiarano di « aver gia veduta ed esaminata l'opera che il postulante dovrà produrre perchè rimanesse nell'accademica sede, e di averla approvata ».

Vedi pel rimanente: MALAMANNI, *Canova*, Hoepli, 1911.

[2] È notevole il fervore con cui venne salutato il Canova dagli accademici prima ancora dei suoi trionfi romani; e fra tanti elogi mi piace ricordare quello che ne faceva il Presidente dell'Accademia Giuseppe Angeli, il vecchio seguace del Piazzetta, scrivendo ai Riformatori il 15 gennaio 1780 per mettere in evidenza i buoni frutti dell'insegnamento accademico. Dopo aver fatto notare che il numero degli alunni cresceva sempre, diceva che molti di essi erano divenuti pro-

Digitized by Google

minile del Canova di una soavità deliziosa, che egli non saprà trovar mai più, mi fa pensare al Tiepolo, o meglio ancora al Pittoni, così soave, così aggraziato nelle sue donne, e sento che veramente sono i nostri vecchi pittori i suoi veri maestri. E il giovinetto Canova rivolge infatti ad essi i suoi ringraziamenti, ad essi che avevano presieduto alle sue prime copie dal nudo e potevano a buon diritto esser orgogliosi di lui.

Abbiamo così passato in rassegna tutti gli artisti che nella seconda metà del Settecento



Fig. 44 — Antonio Canova: Apollo
Venezia, Museo archeologico

sono venuti donando qualche loro opera all'Accademia, e possiamo immaginare come bene se ne ornassero quei piccoli ambienti tenuti con cura.[1]

fessori di pittura e bene esercitavano l'arte nella Dominante o erano passati a Roma, a Londra e oltrove e qualche oltramontano, avendo studiato tra noi, era di poi stato nominato direttore delle consimili accademie nei suoi paesi. « Lo stesso può dirsi di alcuni », seguitava l'Angeli, « che si distinsero nella facoltà della scoltura, tra i quali il più commendabile e meritevole, che si rese già nomato in questa Dominante con la produzione da lui fatta in marmo dell'Orfeo e del gruppo Icaro e Dedalo dall'universale applaudito ed ecomiato per cui meritossi l'associazione a questo accademico corpo, ed alcun altro passato a Mantova alli lavori di quel Regio Istituto ed indi a Roma ». Ricordava ancora il Moscovita Wolcof, studente di architettura a Venezia, che era stato pensionato dalla Corte di Rusia e infine incisori, alcuni qui permanenti, altri chiamati a Roma e passato qualcun altro a Londra, associando così il Canova al Piranesi, al Pitteri, al Bartolozzi, artisti tutti che traevano forza dalla stessa tradizione ed esplicavano in diverso modo una stessa spontanea forza d'arte nostrana.

[1] Nel 1779, ad esempio, si spesero lire cento per

Digitized by Google



Fig. 45 — Modelli secenteschi già all'Accademia: Il Rio della Plata di Piazza Navona Venezia, Museo archeologico.



Fig. 46 — Il Nilo di Piazza Navona Venezia, Museo archeologico.



Fig. 47 - Modelli secenteschi già all'Accademia: Firmato: A. m. f. 1621 Venezia, Museo archeol.



Fig. 48 — Firmato: A. m. f. 1621. Venezia, Museo archeologico.

Digitized by Google

Alle pitture erano vagamente alternate le statuette e i gruppi poggianti sulle loro gocciole bene intagliate.

Dal solito inventario risulterebbe che nella sala delle riunioni erano esposti dieci modelli in creta dei premiati; ma poichè, provenienti dalla vecchia Accademia, ci rimangono invece parecchi gruppi, bozzetti o studi di sculture antiche o di sculture secentesche, tra i quali i famosi Fiumi di Piazza Navona (figg. 45-46) e tutti per le proporzioni e per la materia e per il colore concordano con l'Apollo del Canova, io sono portato a credere che vi fossero esposti insieme. Due di quei gruppi: Ercole che colpisce il gigante ed Ercole che vince il leone, mostrano graffita sulla base l'indicazione *A. m. f. 1621*, ma non so chi sia lo scultore che dimostri tanta forza nel rilevare i muscoli dei nudi (figg. 47-49).

L'ambiente dell'Accademia era riservato agli artisti, e i dovuti riguardi tenevano lontano da esso il gran pubblico, che pur vivamente si interessava allora alle cose d'arte. Perciò, quando nel 1777, Bernardino Maccarucci costruì il recinto architettonico di legno in Piazza per la fiera della Sensa (fig. 50), parecchi signori, e specialmente Francesco Morosini, Procuratore di San Marco, sollecitarono gli accademici ad esporre in una di quelle botteghe quanto potesse far onore all'Accademia.

Non potendosi trovar un sufficiente numero di nuove pitture [1] si levarono dalle loro nicchie parecchie di quelle che ornavano le sale. Così sappiamo [2] che si esposero anzitutto l'*Annunciata*

---

le cornici dorate o a finto stucco ai ritratti dei dogi; e nel 1781, avendo i Riformatori donato ventiquattro pergamene miniate ritraenti le logge vaticane di Raffaello, ne erano andate cinquanta « in spese e fatture per riordinare li quadri e annicchiarvi li nuovi con le carte delle dette logge vaticane ».

[1] In un abbozzo di risposta negativa che da principio si voleva dare al Morosini (Atti accademici. Busta anno 1868. Carte del vecchio archivio), leggiamo: « Nel desiderio d'incontrare le premure vocalmente iniziate da S. E. Meser Francesco Morosini Cavalier e Procurator di veder ornato un luoco nella publica Fiera della Sensa con quadri della Veneta Scuola d'autori viventi, umilmente si riflette l'impossibilità dell'esecuzione per la privazione che tutti li professori si ritrovano delle proprie opere, non venendosi da questi di trattenersi per sè stessi opere tali ma solo eseguirsi le ordinazioni che da ricorrenti le vengono fatte, eseguite le quali passano in potere degli ordinatori. Che quallora si potesse effettuare un tal nobile pensiero per fine di decoro e d'interesse de' Professori, al caso istantaneo non è certamente possibile l'esecuzione nè fattibile per il riflesso delle critiche in cui si esporrebbero ».

[2] Atti accademici. Busta 1864. Carte del vecchio archivio, adì 6 maggio 1777.

« Quadri che vengono consegnati dal Sig. Presidente attuale dell'Accademia di Pittura scultura ed architettura D^o^ Giacomo Mareschi, al Sig. Bernardo Concolo, commendato d'intervenire nella Fiera dell'Ascensione del corrente anno 1777 nella bottega N. 6 dentro il circolo della Fiera stessa per mandato dell'Ill.mo et Ecc.mo meser Francesco Morosini Kav. e Procurator di S. Marco e Cassier della Procuratia Ecc.ma de Supra per ornare detto luoco, con la sopraintendenza del suaccennato sig. Presidente, quali quadri sono di ragione infrascritta, e tutti delli Professori viventi accademici della Veneta Scuola . . . . . e prima

« Nella Facciata alla destra entrando nella sunnominata Bottega nella linea di sopra.

« Prospettiva del quondam Sig. Antonio Canal, detto il Canaletto, di ragione accademica. Collocato per onor dell'autore.

« La Pittura e Scoltura del sig. Domenico Maggiotto il vecchio, di ragione dell'Accademia.

« S. Gio. Batta del sig. Giuseppe Angeli di ragione sua particolare.

« S. Pietro del signor sudetto, di ragione ut supra.

« La Pittura del Sig. Francesco Maggiotto, il giovine, di ragione dell'Accademia.

« Nella II linea di sotto.

« S. Gio. Battista nel deserto del sig. Francasco Zuccarelli, di ragione dell'Accademia.

« La Pittura del Sig. Giacomo Guarana, di ragione sua particolare.

« Al disotto.

« La Sacra Famiglia del signor sudetto di ragione ut supra.

« Il Frate che confessa del Sig Pietro Longhi, di ragione sua particolare.

« La Sacra Famiglia del Rev. Sig. D. Gio. Batta Tosolini, di ragione sua particolare.

« Angelica e Medoro del signor Pietro Antonio Novelli di ragione sua particolare.

« Al disotto.

« Paesetto del sig. Francesco Zuccarelli di ragione del Sig. Gregorio Morlaiter.

« La Nonziata del quondam Sig. Gio. Batta Pit-

Digitized by Google

del Pittoni e la *Prospettiva* di Antonio Canal. Giuseppe Angeli diede due sue nuove figure di Santi, Jacopo Guarana una *Sacra Famiglia* e un'*Allegoria della Pittura,* Francesco Zanchi due quadri di architettura, Pietro Longhi mandò uno dei suoi quadretti famosi, *Il Frate che confessa*, Domenico Tiepolò *La Probatica Piscina e l'Adultera*, Alessandro Longhi un ritratto. Gli altri accademici Michelangelo Morlatier, il Visentini, il Gaspari, il Moretti, il Battaglioli, Pietro Novelli erano rappresentati coi loro dipinti dell'Accademia. Di Francesco Zuccarelli, oltre al nostro *San Giovanni nel deserto*, vi era un paesetto di proprietà di Gregorio Morlatier



Fig. 49 — Modelli secenteschi già all'Accademia
Venezia, Museo archeologico.

mentre parecchi altri dipinti, dei quali non si fa preciso ricordo, aveva dati in prestito i N. H. Baglioni.

---

toni di ragione dell'Accademia. Collocato per onor dell'autore.

« Nella facciata di mezzo nella linea di sopra.

« La Captura di Sansone del Sig. Giuseppe Gobbis, di ragione dell'Accademia.

« Architettura del Sig. Francesco Battajoli, di ragione dell'Accademie.

« Sopra la porta piccola della cortesella.

« Giuditta del Sig. Francesco Zugno, di ragione sua particolare.

« Nella linea di sotto.

« Architettura del sig. Antonio Visentini, di ragione dell'Accademia.

« 2 quadri Architettura del quondam Francesco Zanchi, di ragione sua particolare.

« Architettura del Sig. Pietro Gaspari, di ragione dell'Accademia.

« Nella facciata destra entrando in Bottega.

« Paesetto con veduta del sig. Giuseppe Zais, di ragione dell'Accademia.

« La Probatica Piscina del sig. Gio. Domenico Tiepolo, di ragione sua particolare.

« L'Adultera del sig. sudetto, di ragione ut supra.

« Architettura del sig. Giuseppe Moretti, di ragione dell'Accademia.

« Nella linea di sotto.

« La Captura di Sansone del sig. Vincenzo Guarana di ragione dell'Accademia.

« Ritratto Ferracina del sig. Alessandro Longhi di ragione sua particolare.

« Il Premio del Sig. Michelangelo Morlaiter di ragione dell'Accademia.

« Quadri N. 27 dei quali

» » 14 di ragione particolare

» » 13 di ragione dell'Accademia.

« L'ornamento del soffitto con chioca da 4 lumi, oltre la lumiera di due lumi fu del sig. Concolo prenominato.

Digitized by Google

La bottega rimaneva aperta anche parte della notte e una bella lumiera di cristallo, presa a nolo, illuminava i dipinti disposti su due file.

Quindici giorni durò la fiera, ma la bottega si dovette tenere aperta per altri quattro giorni. Si continuò per parecchi anni, dopo il 1777, codesta specie di esposizione riservata agli accademici [1] ma non sappiamo quali dipinti si sieno venuti esponendo.

Pur attraverso le vicende politiche che portarono alla caduta di Venezia, le salette accademiche del Fonteghetto rimasero aperte agli artisti sino al 1807. Quando poi l'Accademia riformata passò nell'attuale sede della Carità, di mala voglia vi si portarono anche i nostri dipinti, e molti andarono dispersi, poichè all'amore dei contemporanei era succeduto l'odio dei neo-classici contro i vecchi pittori settecenteschi, e con l'incameramento napoleonico un



Fig. 50 — Francesco Guardi: Disegno di Piazza San Marco col recinto per la fiera della Sensa.

ben più vasto compito si imponeva: quello di formare le gallerie dell'antica pittura veneziana. Già il Collegio dei pittori e l'Accademia si erano occupati dei vecchi dipinti e dei loro restauri,

[1] Nel maggio del 1787, Gio Martino De Boni, il ritrattista amico del Canova, scriveva al Presidente Jacopo Guarana che gli amici lo incitavano ad esporre in fiera una sua nuova meschina fatica, un quadro di ordinaria forma, che avrebbe potuto trovar posto anche in altre botteghe; ma sa Dio qual lume gli sarebbe toccato, mentre affidandosi al Guarana, era sicuro, e poi teneva egli pure per fermo che « il Teatro a farsi riconoscere dal Pubblico per un Veneto Professore era la consueta Bottega dell'Accademia », dove gli risultava che potevano venire accolti anche i non accademici. Rispondendogli gentilmente, il Guarana lo assicurava del contrario, affermando che anche gli Ecc.mi Signori Giovanelli e Calbo, che insistevano per l'ammissione di un loro favorito il pittore Gaetano Graigner, avevano dovuto rassegnarsi davanti alla massima costantemente seguita dall'Accademia di non ammettere che pitture di accademici. Quello stesso anno 1787 doveva essere l'ultimo della esposizione accademica in Fiera. Si dovette tralasciare perchè era troppo costosa e finiva per rovinare il bilancio dell'Accademia. « Sbilanciò lo stato della cassa ora del tutto esausta, osserva appunto il Presidente Giuseppe Angeli, in una relazione del 1789, la comparsa fatta dall'anno 1777 sino a tutto l'anno 1787 nella pubblica Fiera della Ascensione, in una bottega di quella, delli quadri dell'Accademia con la gravosa spesa di ducati 275 circa all'anno per il mantenimento e cera fino alle due di notte, fornir con tappezzeria la Bottega e salario ad un vano custode e porto e riporto dei quadri accademici, oltre dover accomodar le stanze in questo incontro dai danni che ne risentiva dal lievo di quelli ». Ciò aveva portato in undici anni un dispendio di franchi 3025. Non era perciò conveniente continuare, dato che anche ai locali dell'Accademia non mancavano, per la vicinanza al centro, visitatori illustri, senza dover sempre trasportare i dipinti in piazza.

Digitized by Google

e avevano messa avanti l'idea di formare una piccola galleria di antichi maestri per studio della gioventù.

L'argomento ci porterebbe lontani; ed è meglio che per ora io mi fermi qui. Ho voluto ricordare tutte le opere donate da pittori accademici nel Settecento, e, solo per rimettere, direi quasi, in ambiente quei loro doni, sono venuto frammentariamente accennando anche alla storia artistica della vecchia Accademia. Ora io non sorgerò vindice contro le accuse che ad esempio il figlio di Pietro Edwards, in una sua memoria manoscritta contro l'Accademia, le faceva, di non aver cioè saputo per nulla educare le nuove generazioni all'arte, anzi di aver reso, nei cinquant'anni che durò, pessimo lo stile che aveva trovato corrotto. Tolto Antonio Canova, mancano gli uomini di vero genio nelle generazioni artistiche sorte nella seconda metà del Settecento; ma non conviene esagerare, nè darne colpa agli insegnamenti della prima Accademia.

Anche la genialità artistica rare volte discende per gli rami; e a Venezia, nel Settecento, l'arte, più che altrove forse, era diventata un mestiere di famiglia. Pure i Tiepoli, i Longhi, i Diziani, i Fontebasso, i Guarana, i Canal, i Marieschi, i Maggiotto, i Novelli, gli Zais, tutti padri e figliuoli, se, nella prima e nella seconda metà del Settecento, mostrano qualche volta la differenza che è tra la creazione geniale e la replica stanca, continuano però degnamente la buona tradizione e il buon nome.

I vincitori dell'unico concorso bandito dall'Accademia nel 1773, Giuseppe Gobbis e Vincenzo Guarana, quest'ultimo premiato pure, nel 1777, dall'Accademia di Parma [1] per un quadretto che ancor vi è esposto, non si levano certo sopra la mediocrità. Nè un Ludovico Gallina [2] buon ritrattista, nè un Domenico Pellegrini, [3] che si fa seguace dei pittori inglesi, per dir degli ultimi rivendicati dall'oblio, nè altri che potranno esserlo fra breve, bastano a continuar degnamente una tradizione come la veneziana. Ma, ripeto, non si deve darne la colpa all'insegnamento dell'Accademia. Aveva esso per lo meno il merito su quello più rigidamente e freddamente accademico che venne di poi, di non far troppo male, di non torcere le native inclinazioni, di non tarpare le ali. Molte delle gravi mancanze che l'Edwards deplora in quell'insegnamento sono per noi un grande merito. Meglio si conservavano così almeno le libere tradizioni veneziane della buona naturalezza, lungi da ogni sforzato schematismo.

Lo studio del nudo, scrive l'Edwards, *non era accompagnato dalle istruzioni che potessero renderlo utile. Mancava all'Accademia chi dettasse lezioni di proporzioni secondo i diversi caratteri che si volessero imitare. Mancava il maestro di anatomia che facesse le ostensioni comuni di questa scienza e ne applicasse poi le osservazioni sul nudo vivo. E quella tanto ricantata sceltezza di belle forme non veniva insinuata alla gioventù in modo alcuno, nè si aveva la cura di tener sotto gli occhi degli studenti almeno delle grandi tavole anatomiche bene individuate e qualche statua anatomica in gesso, con l'indice dei muscoli scritto a lato, e le rispettive corrispondenze in numeri ripetute dal gesso stesso. Non vi era almeno un paio di statue più celebri collocate in vicinanza del nudo, affinchè i giovani vedessero di continuo come si deve imitare la natura, evitare le imperfezioni individuali delle opere sue e cercare di avvicinare il più che si può le copie al loro archetipo originale. Non vi erano adunque nè tavole nè indici nè statue, anzi nella stanza del nudo non vi era neppur comodità per quest'ultimo aiuto. Nè si atteggiava alcuna volta il modello nella positura di qualche famosa statua antica non presente, nè si proponeva un piccolo premio a chi nel disegno accademico ne aveva riportato con esattezza maggiore le proporzioni le forme e la grazia rilevate su di esse in altro luogo.*

No! Come abbiamo veduto sin da principio nello studio veneziano settecentesco il nudo stava per lo più sdraiato sul suo letto, tanto che troviamo più volte ricordato che gli si dovevano mutare i cuscini; e non vi era l'accademico uso di imitar statue e si copiava dal vero

[1] Vedi L. HAUTECOEUR, *L'Accademie de Parma et ses concours*, in *Gazz. de b. a.*, 1910 II, pag. 154.

[2] A. RAVÀ, *Lodovico Gallina ritrattista veneziano*, in *L'Arte*, 1910, pag. 259.

[3] G. FOGOLARI, *Domenico Pellegrini ritrattista veneziano*, in *L'Arte*, 1909, pag. 94.

Digitized by Google

come si vedeva e sentiva. Ma un poco per volta si vennero adottando anche fra noi tutti i nuovi mezzi e sistemi che lo spirito accademico classicheggiante voleva. Così nel 1773 si diede ordine a Francesco Maggiotto di fabbricare un opportuno stabile ordigno perchè servisse di appoggio al modello che prima non aveva per sostenersi in piedi altro aiuto che le corde. Introdotti di poi tanti altri modi per rivolgere gli animi dei giovani al bello, si ebbero forse migliori frutti? Benche vi fossero ingegni validi, come quello dell' Hayez, che, come si disse, ebbe per primo maestro Francesco Maggiotto, è da dubitarne. Ma è ben vero, purtroppo, che tutta la bella tradizione veneziana andò rotta e dispersa: quella della copia vivida dal vero, quella di veder i corpi nella libera luce. Morì il bello e caldo colore, che, col Tiepolo e con altri settecentisti, aveva suscitato nuovi fulgori e creati portenti, finì la maestria degli scorci, dei sotto in su, la tecnica dell'affresco, che pur vive sino negli ultimi epigoni settecenteschi.

Si raffronti ad esempio un affresco dei tanti e tanti [1] di Giambattista Canal con qualcuno del De Min per sentire come veramente, passando dall'uno all'altro secolo, sia scomparsa, in pochi anni, tutta un'età, portando con sè la sapienza di più secoli e lasciandosi dietro solo dei copiatori di gessi, gessosi anche nei colori e nell'aria. E poichè ho nominato Giambattista Canal come ultimo degli accademici settecentisti, egli che studia alla vecchia Accademia e concorre ai premi tra i giovani nel 1769 e 70, mi piace riferire a mo' di conclusione quel che ne scriveva nel 1825 Leopoldo Cicognara Presidente dell' I. R. Accademia, sotto dettatura probabilmente del N. H. Segretario Diedo, quando il Canal ottantenne, ma ancora vegeto e forte, domandava di che vivere, da poi che, soppresso il Collegio dei pittori, non vi era più a Venezia chi pensasse ai vecchi artisti. Proponeva il Cicognara all'I. R. Governo di accoglierlo come pittore aggiunto alla Scuola di pittura perchè insegnasse la tecnica dell'affresco.

A tutti è nota, scriveva, *l'abilità particolare del nostro Canal nella preparazione e nel maneggio dei colori sul fresco. La sua tavolozza è magica, le sue tinte hanno un brio, una leggerezza una trasparenza e per dir tutto un prestigio proprio degli affreschi di Paolo o di quel Tiepolo che quantunque bizzarro pur attraeva e formava piacevolmente anche i più severi con l'incanto del suo pennello. Quanti affreschi quantunque condotti da artisti d'altronde valenti non si macchiano, non anneriscono, non perdono l'armonia per sola imperizia dell'operatore e quanti pittori distinti espertissimi nel trattar le tele sono a grave danno dell'arte o impediti a intraprendere, o costretti ad abbandonare l'affresco per non conoscere i segreti di tal magistero! Una scuola pertanto che addestrasse la gioventù a questo genere di colorire a cui nè ingegno nè studi nè altra più bella dote, ma solo l'insegnamento accorda il possesso, sarebbe di prima necessità, nè questa scuola potrebbe da nessun altro venire meglio coperta e disimpegnata che dal veterano Gio. Batta Canal stimato e riverito maestro in questo difficile ramo che fonda la riuscita su pratiche convien dir sconosciute se non talun per istinto o non so qual tatto più che per scienza giunge a coltivarlo facilmente.*

Il rapporto è in data del 3 dicembre 1835.

Due giorni dopo la Presidenza era costretta a spedirne un altro per fa sapere al Governo che improvvisamente il povero vecchio era morto, in seguito a gagliarda e rapida malattia, lasciando, si dice, un vuoto nella pittura a fresco. Muore con lui la vecchia pittura veneziana.

GINO FOGOLARI.

[1] Li enumera tutti diligentemente il CICOGNA, *Iscrizioni veneziane*, vol. V, pagg. 648-50.

Digitized by Google

PER LE RICERCHE SULLA MINIATURA UMBRA

SECOLI XIV-XVI

Se non gli fosse sfuggito, certo l'egregio signor Alberto Serafini, nella sua erudita monografia sulla miniatura umbra dei secoli XIV-XVI pubblicata in questa reputata Rivista artistica *L'Arte*, nei fascicoli di febbraio e di aprile del 1912, non avrebbe omesso l'illustrazione dell'importante corale L della chiesa di San Pietro in Perugia,[1] opera pregevolissima di Pierantonio di Nicolò da Pozzuolo, come risulta dai documenti e dai raffronti stilistici con gli altri corali di quel maestro contrassegnati dalla lettera A (graduale) e dalla lettera I (antifonario) che il Serafini ha illustrato a pagina 103 del fascicolo di aprile.

Il corale L fu notato fin dal 1864 dal dotto monaco benedettino padre Luigi Manari fra quelli appartenenti all'antica serie, e dato per autentico, in forza di documenti di archivio, insieme con l'altro contrassegnato con la lettera I, a Pierantonio da Pozzuolo,[2] ed è del pari ricordato e autenticato dal dotto e studioso Walter Bombe a pagina 149 nel suo interessante volume *Geschichte der Peruginer Malerei* (Bruno Cassirer), Berlino, 1912.[3]

Sono in buono stato di conservazione le pagine miniate e la copertina, guarnita di eleganti impressioni, di lamine e di chiodi. È stato sempre e lo si vede tuttora ben custodito, *senza correre il rischio di essere trafugato,* esposto con le due principali miniature, che qui si riproducono, in un leggio a vetrina chiuso e sigillato nella cameretta interna attigua alla sagrestia della chiesa, ove trovansi esposti altri corali di maggiore importanza artistica del XV e XVI secolo.

La miniatura dentro la maiuscola A dell'*Angelus*, rappresentante il Salvatore benedicente, e quella entro la C del *Crucifixus*, Cristo risorto, entrambe presentano le caratteristiche che lo stesso Serafini ebbe a rilevare in Pierantonio, specie nel fregio che contorna quest'ultima, « dell'uso persistente di tagliare la prospettiva con un muro, uno stilobate, una teoria di

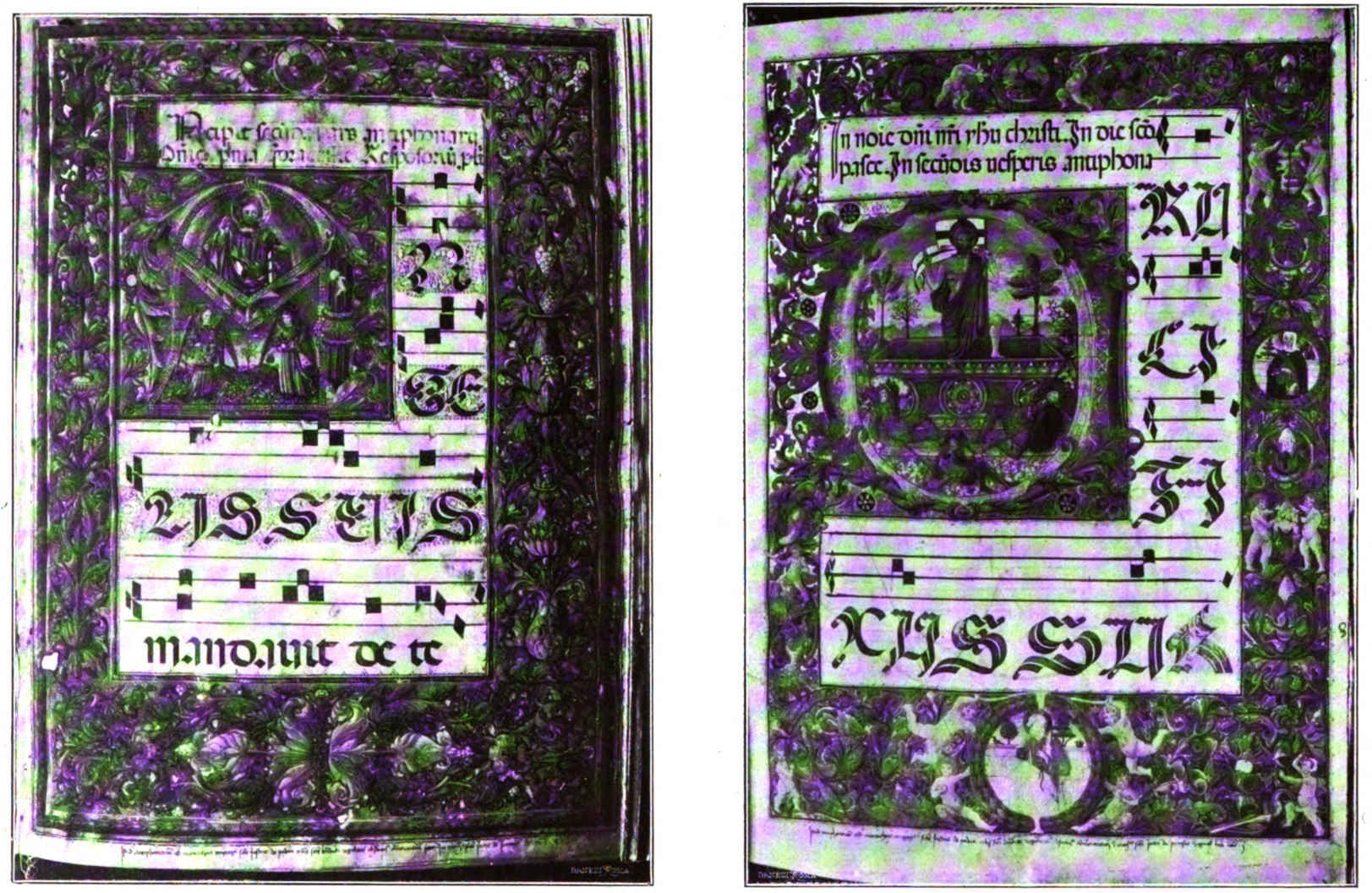
---

[1] Di questo corale mi occupai nel fascicolo del giugno 1912 dell'*Arte* per dissipare il dubbio che fosse scomparso, dubbio affacciato dal Serafini.

[2] « Ma assai tempo innanzi, cioè nel 1471-72, Pier Antonio di Giacomo da Pozzuoli aveva miniato due Antifonari contrassegnati uno con la lettera I, l'altro con L. Il primo contiene a pag. 1 dentro la iniziale A la Nunziata, con al basso margine nel mezzo un San Pietro Apostolo; a pag. 119, nella iniziale T, gli Apostoli Pietro e Paolo seduti e in alto guardanti una luce che viene dal cielo, al sinistro margine ed al basso altre figurine. Il secondo alla pag. 1 dentro l'A dell'*Angelus*, un Salvatore a mezza figura benedicente con la destra levata e reggente con la sinistra un libro; nella pag. 8, entro la iniziale C del *Crucifixus*, il Redentore in punto di risorgere dal sepolcro con tre guardie rovesciate in atto di sbalordite ». (« Basilica di San Pietro » nel periodico religioso *L'Apologetico*, Perugia, tip. Santucci, 1864, anno I, vol. II, pag. 537 e segg.).

[3] « Pier Antonio di Giacomo da Pozzuolo empfing von 1471 bis 1472 verschiedene Zahlungen für zwei Chorbucher, die er mit noch erhaltenen, galegentlich von Fiorenzo di Lorenzo belinflusten Miniaturen geschmuckhatte. Das eine derselben, mit der Signatur I... mit der Signatur L auf der ersten Seite in der Initiale A (Angelus) die Halbfigur des segnenden Salvator und auf Seite 8 in der Initiale C (Crucifixus) die Auferstehung Christi darstellt ».

Digitized by Google



Pierantonio da Pozzuolo: Miniature. Perugia, San Pietro.

Digitized by Google

« costruzioni che lasciano intravedere al di là le punte dei cipressi e dei pini ed i vasi colmi « di fiori ».

Nella miniatura della lettera C la composizione del fregio si presenta più omogenea, più spontanea, meno pesante e di maggior rilievo che quella della lettera A, dove la figura del Redentore è trattata in maniera larga e solenne; la faccia è ben modellata e il panneggio che si svolge in pieghe sinuose e pesanti; corretto ne è il disegno, e risente molto dell'influenza senese, in ispecie di Sano di Pietro, influenza che si rivela anche nella distribuzione delle figure con i due angeli adoranti in basso ai lati del Cristo; ma che meno si nota nella C, dove nella figura un po' rigida del Cristo risorto, si scorge già trasfuso il sentimento ascetico dei tipi tradizionali della scuola umbra.

In ambedue le miniature la tecnica è sempre ben condotta e fine, sì che possiamo concludere che, nonostante, secondo il Serafini, Pierantonio di Nicolò da Pozzuolo rimanga un *piccolo maestro*, dovrà sempre annoverarsi come uno dei più esperti e dei più reputati miniatori del xv secolo, poichè i suoi lavori sono preziosissimi documenti per riconoscere e provare la successione artistica tradizionale dei miniatori umbri.

DANTE VIVIANI.

Digitized by Google

LA COSTRUZIONE DEL DUOMO DI PISA

Il prof. Igino Benvenuto Supino mi ha fatto l'onore di polemizzare anche con me dinanzi alla R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna nella tornata del 26 febbraio 1913: ed ora esce per le stampe la *Memoria* che egli lesse in quel giorno tentando di dimostrare errata la ipotesi sostenuta dal Rohault de Fleury, dal Fontana, dal Venturi e ripresa recentemente da me.

La differenza essenziale fra coloro che sostengono la discontinuità della costruzione ed il Supino è questa: che gli uni, partendo dall'esame del monumento in rapporto con lo svolgimento dell'arte romanica in Toscana, hanno formulato un'ipotesi che s'accorda con tale svolgimento e coi documenti finora conservati, mentre l'altro, partendo da una tesi prevalsa allorchè prevalevano negli studiosi locali i sentimenti — del resto molto scusabili — di amor del natio loco, cerca di porre in seconda linea l'esame delle forme stilistiche che mal s'accordano con quella tesi, dando agli scarsi e talora oscuri documenti un valore che essi non possono avere.

L'autorità del Supino in fatto di cose pisane impone però di discuterne partitamente le principali argomentazioni,

Venendo al caso speciale il Supino ama insistere anzitutto nel constatare che l'ipotesi da me ripresa nel mio ultimo studio non è originale; ed è questa l'unica cosa in cui siamo perfettamente d'accordo, poichè, dando a Cesare ciò che è di Cesare, volli io stesso constatarlo prima di lui facendo la storia dell'ipotesi e dei suoi sostenitori; se non che egli tralascia di confutare — sembra — deliberatamente tutto ciò che nel mio studio c'è di mio e cioè l'attribuzione dell'abside principale allo stesso periodo costruttivo della facciata, l'esame dei caratteri stilistici delle cornici, della decorazione esterna delle due absidi della crocera e delle pareti esterne della navata centrale: tutta una parte, cioè, non certamente trascurabile.

Inoltre la confutazione del Supino tende a colpire il procedimento della mia indagine ma cade in due errori capitali: trasforma in essenziale tutto ciò che nel mio studio è incidentale, e cioè la parte della conferma per mezzo dei documenti di ciò che l'esame de monumento porta a concludere, e trascura, o quasi, tutta la parte dell'esame del monumento che è invece la principale nel mio studio.

Ne viene di conseguenza che la confutazione, talora errata, appare incompleta ed insufficiente: vediamo infatti come essa procede.

* * *

E prima di tutto i documenti: il Supino crede di cogliermi in fallo fin da principio e lo fa con le seguenti parole:

« Il Papini ritiene leggendario il racconto accolto dal Tronci e dal Martini dell'ambasceria che da Pisa sarebbe andata al Papa e al re Enrico di Germania per ottenere privilegi e sussidi... Non conosciamo i documenti cui allude il Papini, anzi pensiamo che sarebbe forse difficile anche a lui di riferirli... Senza dubbio il Papini confuse l'iscrizione che il Martini affermò scolpita nella prima pietra della Cattedrale, con le notizie sulla primitiva chiesa pisana e sull'ambasceria dei pisani al re di Germania ».

Per una volta tanto il desiderio troppo vivo di trovarmi in errore ha tradito anche la ben nota esattezza del prof. Supino. Infatti i documenti cui alludevo si trovano riportati per estenso a pag. 161 dell'*Appendix ad Theatrum*... del Martini il quale l'intitola rispettivamente così:

1. *Summi pontifici Alexandri II epistola ad Clerum et universum Pisanum Populum, anno 1063 scripta.*

2. *Alexandri II ad Pisanum Archipresbiterum epistola de anno 1063.*

E i documenti sono anche riportati per intero sul libro dei Majocchi da me esattamente citato!

Evidentemente il Supino ignorando che del *Theatrum* del Martini esistono due edizioni ha cercato i documenti soltanto su quella del 1805 che non li riporta ed ha tacciato me di aver fatto una... invenzione ed una confusione che non esistono.

Così procedendo il Supino prosegue notando che nel 1234 era già usata nell'elezione dell'operaio la formula *sollicitus... in reaptatione dicte ecclesie* che

Digitized by Google

io credevo usata solo nel 1260: da ciò egli tenta di dedurre, contro a ciò che già disse bene il Fontana, una conferma alla sua conclusione che « alla metà del XII secolo l'edificio fosse nel suo insieme compiuto »; mentre quella formula usata nel 1234 non significa altro che questo: che cioè i lavori che io ho supposto *avviati* nel 1260 erano cominciati già del 1234 e che quindi essi erano di tale entità da giustificare pienamente l'importanza di una nuova costruzione.

Nè ciò basta al Supino: egli scrive, parlando delle epigrafi intarsiate della facciata che non v'è « nessun dubbio sui caratteri della epigrafe che appartengono al secolo XII... La lettera E è il tipo schiettamente classico ». Ebbene, nè pure a farlo apposta, proprio nella stessa pag. 17 della sua *Memoria* il Supino ha riprodotto le due epigrafi intarsiate della facciata ed in una di queste, là dove dice DOMINE ET la E di ET è « decisamente goticizzante » come io avevo affermato e come il Supino nella stessa pagina nega che sia.[1]

Così il Supino, sostenendo che la tomba di Buschetto non fu alterata, sostiene che la ripetizione dell'epigrafe *quod vix mille* fu contemporanea alle altre due, non accorgendosi che i caratteri paleografici sono diversi nella piccola epigrafe da quelli della ripetizione in grande; e per accorgersene egli non doveva far altro che guardare la piccola riproduzione che dell'epigrafe egli dà sempre nella stessa pag. 18 in cui cerca di dimostrare il contrario.

Nè mi sembra affatto una prova decisiva il fatto che l'epigrafe sepolcrale di maestro Guglielmo, che nel 1162 aveva scolpito il pergamo per il Duomo, ora a Cagliari, si trovi nella base del pilastro angolare sinistro della facciata, poichè nè si conosce la data della morte di maestro Guglielmo nè si può asserire che quella pietra stia ancora nel posto che ebbe in origine.

Riguardo poi alle porte che nel 1100 i pisani avrebbero avuto da Goffredo di Buglione, che nel 1116 avrebbero recato a Pisa e che nel 1180 ebbero da Bonanno scultore, chi vieta di credere che esse fossero fatte per l'antica facciata e che poi si riadattassero nella nuova? Le imposte di Bonanno di fronte al Campanile non son forse in una porta aperta quando la decorazione esterna della parete era già compiuta e nella stessa epoca della costruzione dell'attuale facciata? (Cfr. *Catalogo delle cose d'arte*. Pisa. I, pagina 24).

E che importa se Burgundio di Tado fece fare intorno al Duomo uno zoccolo invece di una gradinata, quando il fatto che egli fece fare questo necessario compimento all'edificio resta indiscusso a convalidare l'ipotesi che intorno al 1280 l'edificio stesso fosse da poco ultimato nella sua forma attuale?

Infine il Supino parla dei capitelli della facciata e mi fa dire — non so perchè — cose che non mi son mai sognato di dire. Giudichi il lettore:

« Nella prima galleria — dice il Supino — i capitelli che il Papini *assegna senz'altro a Nicola* sono cinque; nella seconda quattro e nella terza e nella quarta non ve n'ha nemmeno uno »; mentre io avevo scritto semplicemente così: « Ognuno comprende come l'osservazione dell'esistenza di due capitelli di mano, *probabilmente*, di Nicola e di alcuni altri logicamente attribuibili a scolari ed aiuti di lui, sia di una importanza grandissima... ». Dove ho mai attribuito *senz'altro* a Nicola *nove* capitelli della facciata? Sfido il Supino a provare questa sua asserzione completamente gratuita![1]

Il Supino, che si meraviglia del fatto che i capitelli goticizzanti diminuiscono di numero nelle gallerie andando verso il culmine della facciata, dovrebbe ricordarsi che in un documento a lui ben noto (cfr. MILANESI, *Doc. per la storia dell'arte senese*. Siena. Porri. 1854, pagg. 145 e 146) è affermato in modo chiaro come Nicola e i suoi discepoli fossero distolti dai loro lavori *nel Duomo di Pisa* e nel Battistero per andare a lavorare il pergamo di Siena; infatti nel contratto stipulato con Fra Melano, operaio del Duomo di Siena, il 5 ottobre 1266 Nicola si riserva di poter tornare a Pisa quattro volte l'anno « pro factis operis *Sancte Marie Maioris ecclesie pisane* et ecclesie sancti Iohannis Baptiste ad consiliandum ipsa opera » e i due operai del Duomo e del Battistero sono così gelosi dell'osservanza di questo patto che intervengono essi stessi come testimoni alla stipulazione del contratto.

Quale interpretazione vuol dare il Supino a questo documento? Che cosa faceva, secondo lui, Nicola al maggior tempio pisano nel 1266? Che cosa aveva da consigliare e da operare di così importante Nicola se il pulpito del Battistero era finito da sei anni, se il Campo Santo non era ancora incominciato, se la costruzione del Duomo era compiuta, come egli suppone, circa un secolo prima?

Io non credo che, per quanto riguarda i documenti, il Supino possa continuare a concludere « che documenti e monumento in *mirabile accordo* mostrino con *palese* evidenza l'origine quasi contemporanea di tutte le parti dell'edificio che porta in sè la migliore testimonianza della omogeneità del suo organismo architettonico ».

---

[1] Le forme goticizzanti alternate con le classiche nell'E e nella M si trovano a perfetto riscontro anche nella epigrafe di Bonaccorso da Padula datata del 1244 e conservata nel Campo Santo.

[1] Avviene lo stesso col Fleury a cui il Supino fa dire, per comodo di confutazione, ciò che egli non ha mai detto. Il Fleury diceva che « le plan primitif *se rapprochait* beaucoup plus de la forme grecque » in confronto alla pianta attuale. E il Supino scrive che il « quinto pilastro... non rappresenta per nulla la terminazione di una croce greca » cosa che il Fleury non aveva detto mai.

Digitized by Google

* * *

Vediamola questa omogeneità di organismo architettonico, così come egli la dimostra!

La dimostrazione egli la trova così: prende l'alzato e lo spaccato longitudinale del Duomo, disegnati dal Rohault de Fleury, crede di tagliarli alla quinta lesena (al punto cioè in cui è constatata la discontinuità) e riporta la facciata fino a quel punto. Poichè con questa amputazione il Supino trova che la facciata non si raccorda perfettamente con le colonne delle navate e dei matronei conclude che se la facciata si fosse trovata in quel punto si sarebbe avvertito uno sconcio ed un rifesso «che offende le leggi della statica apparente».

Così facendo egli non si accorge d'esser caduto in un duplice errore.

Errore troppo grave di fatto perchè nella Tav. XIV, da cui il Fleury ha tolto uno dei suoi disegni, il Supino ha tagliato lo spaccato non alla 5ª lesena ma alla 3ª, ossia alla seconda colonna dalla facciata e non alla terza come doveva fare. Infatti la 5ª lesena si trova a 20 metri dalla facciata, mentre la 3ª si trova a soli 13 metri dalla facciata stessa: se in quel punto la facciata non si raccorda la colpa è del Supino che ha preso un punto per un altro *sbagliando il suo disegno di ben 7 metri* e che in seguito a questo errore ha creduto di poter concludere: «Che la chiesa non potesse terminare al quinto pilastro (o lesena) dimostrano del resto assai chiaramente due nostri disegni». L'errore è reso poi tanto più grave dal fatto che il Fleury, nella pianta del Duomo, disegnò la facciata nel punto in cui supponeva che originariamente si trovasse e la pianta, disegnata con tanta cura dal Fleury, che da buon architetto di certe cose s'intendeva, non dimostra affatto la mancanza di raccordo che al Supino è sembrato di rilevare nello spaccato, attribuendo così al Fleury uno sbagdio di disegno, di cui era ingenuo incolparlo.[1]

Errore, infine, di metodo poichè, invece di guardare al monumento in cui il piano di discontinuità taglia con mirabile chiarezza ed evidenza i pilastri dei matronei sopra la terza colonna in ogni navata, il Supino ha preferito discutere sui disegni del Fleury non avvertendo che, in ogni modo, sarebbe assurdo riportare su mura e colonnati più antichi una facciata supposta più moderna e pretendere che calzi a capello: quando invece è naturale, logico e consueto che per raccordare vecchie a nuove costruzioni si disfanno e si rifanno le parti più prossime al collegamento, specialmente quando esse sieno di un edificio così importante come il Duomo di Pisa.

Del resto il Supino stesso, mentre afferma di volere dimostrare «con palese evidenza l'origine quasi contemporanea di tutte le parti dell'edificio», mentre continua ad asserire che «il Duomo pisano fu costruito *con rara e mirabile prestezza* sopra un terreno quanto mai insidioso» scrive: «Bisogna quindi concludere che intorno alla metà del XII secolo l'edificio fosse nel suo insieme compiuto»: il che significa che, essendo il Duomo fondato nel 1063 la costruzione condotta con rara e mirabile prestezza, sarebbe durata un secolo circa. Auguriamoci che il Supino continui in queste sue buone disposizioni di avvicinarsi alla verità!

Poichè, altrimenti, come discutere con lui dei caratteri stilistici se egli trascura tutta una parte della confutazione e se egli pone al principio dell'arte romanica ciò che io pongo alla fine? Partendo da premesse così diverse è difficile che c'intendiamo: constato però che io mi trovo in buona compagnia, forte come sono della mia concordia col Fleury, col Fontana e col Venturi, mentre convien riconoscere che il Supino non può dire altrettanto e che egli si trova, fra i moderni, completamente solo.

Roma, luglio del 1913.

ROBERTO PAPINI.

[1] Il fatto rilevato dal Supino, che soltanto l'ornamentazione esterna della navata centrale rimarrebbe troncata dalla facciata circa alla quinta lesena, è anzi una conferma, a cui non avevo pensato, della mia ipotesi che questa decorazione appartenga al secondo periodo costruttivo.

AVVISO AGLI STUDIOSI.

Il Gabinetto delle Stampe del British Museum è chiuso dal 6 settembre per parecchi mesi per il trasporto delle collezioni in nuove Gallerie che saranno aperte nel 1914.

Il Direttore della Sezione è spiacente di non poter rispondere alle domande relative alle suddette collezioni, come d'uso, perchè esse saranno per la maggior parte inaccessibili anche ai funzionari del Museo.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

Roma, Tip. dell'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45.

Digitized by Google

CARLO FRANCESCO DOTTI

Il vecchio anatema del Burckhardt [1] contro la bassezza vernacola dell'architettura barocca, che corruppe l'eloquio del Rinascimento, è un'eco del convenzionalismo estetico. Dimenticati i classici disdegni, non bisogna attendere allo studio del Sei e Settecento con le colorite sintesi, che dipendono esclusivamente dalla scelta degli esempî e spesso dal preconcetto storico, che subordina le arti alle vicende politiche e alle necessità economiche, anche quando sarebbe meglio lasciar quest'addentellato per più proficue ricerche. Il segno distintivo di *decadenza* fu profuso dovunque si ridestasse dalle chiuse forme di un'erudita e composta eleganza la fantasia ch'ebbe lampi lirici e momenti d'aberrazione nell'esultante trionfo delle linee.

Un gruppo di sconosciuti o di mal noti domanda la cittadinanza della storia artistica, e dai documenti inediti s'espande nuova luce.

* * *

Nella prima metà del secolo decimottavo fiorisce a Bologna un architetto che, per l'importanza delle opere compiute, non va trascurato. Egli chiude quel periodo di grandiosa temperanza costruttiva, che fu iniziato ne' primi anni del Seicento dal barnabita Magenta, poichè è necessario osservare che il barocco non raggiunge mai nella capitale dell' Emilia nè le inquiete violazioni de' precetti costruttivi, nè i deliri ornamentali, favoriti in Roma dalla concorrenza degl' ingegni e dal gusto del nuovo e dell' irregolare.

La biografia di Carlo Francesco Dotti è da ricomporre con avvedutezza; la nascita si pone nel 1670, ma nell'Archivio del Battistero non ne trovammo la conferma. Il Fantuzzi [2] asserisce che « Giam Paolo Dotti nato nel comune di San Giovanni di Brescia distante da Como circa due miglia, portossi colla sua famiglia in Bologna ove indirizzò il figlio Carlo Francesco allo studio dell'architettura ». A nulla approdarono le nostre ricerche nelle chiesuole del comasco, ma nello Stato d'anime della parrocchiale di Santa Cristina in Pietralata (1745-80), ora nell'Archivio di Sant' Isaia in Bologna, rinvenimmo la seguente notizia della morte: « *Die 3 Junii 1759 Perillustris Franciscus Fil: olim Domini.... Dotti Maritus Perillustris Dominae Catharinae Tartarini aetatis suae annorum 89 in Comunione S. Matris Ecclesiae animam Deo reddidit Sacramentis omnibus refectus in via Pratelli in domo RR. PP. S. Francisci et in Ecclesia sepultus post solemnes exequias* ». L' Oretti [3] non seppe colmare la lacuna, e curioso è il caso della nascita avvenuta in Bologna ai 15 luglio 1670 [4] di *Franciscus filius Domini Caroli de Dottis;* da Caroli Franciscus sarebbe agevole derivare il doppio nome Carlo Francesco, e in questo errore cadrebbe chi ignorasse un rogito di Giuseppe Borghi del 19 febbraio 1752 [5] donde

[1] *Der Cicerone*, IX Aufl., Leipzig, 1904, pag. 329-30.

[2] *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, 1781-94, III, 265.

[3] Bibl. Comunale di Bologna, M. Oretti, *Notizie de' professori del dissegno*, ecc., Mss. B. n. 132, c. 300.

[4] Archivio del Battistero di Bologna, vol. 1670, c. 137.

[5] Archivio Notarile di Bologna, *Rogiti di Giuseppe Borghi*, 1752-56.

Digitized by Google

apparisce che Francesco di Carlo fu un poveretto incapace di pagar settantacinque lire a certo Zanoni. La paternità di Carlo Francesco, che manca nell'atto di nomina del 1731 «*ad munus architectoris Senatus*»[1] è evidentemente provata dalla deliberazione del 29 dicembre 1748, con cui Giovanni Giacomo «*fu dal senato fatto coadiutore di Carlo Francesco di Giovanni Paolo Dotti*».[2]

A togliere ogni dubbio sul nome di Giovanni Paolo e a distinguere meglio dagli omonimi il valente artista, contribuiscono due rogiti del 1758-59,[3] in cui si dice che Francesco Dotti (fratello di quel Niccolò, che visse per più anni in casa di Carlo Francesco, essendone il capomaestro) fu figliuolo di Antonio.

Carlo Francesco fu autodidatta, e s'impadronì presto della geometria e della meccanica per servirsene confidenzialmente nella pratica. Nessuna difficoltà lo mise in imbarazzo, anzi a rendere ardue le norme statiche si studiava spesso, e all'esatta conoscenza della teoria accoppiava l'utile e lungo noviziato di capomaestro e perito, che dell'opera muraria intendeva l'organismo, dalla solidità de' fondamenti alla resistenza de' materiali nelle curve e negli aggetti. Tre volte scrisse per le stampe; nel primo fascicolo, messo in luce nel 1710, dialogizzò un quesito aritmetico; nel secondo (1730) prese in esame la forza delle catene negli archi e nelle volte; e nell'ultimo foglio volante del 1756 difese le osservazioni, fatte per incarico degli Assunti al teatro,[4] al progetto di Antonio Bibiena per il Comunale, ottenendo il consenso del vecchio emulo, Alfonso Torreggiani.[5] Nello studio su «la forza delle catene a braga» si dimostra, con piena conoscenza della meccanica, l'inutilità in più casi dell'ossatura ferrea usata da' contemporanei per girare archi e volte. Lo sforzo delle spalle in rapporto col massiccio della fabbrica, che pesa su queste, se non si distribuisce su tutta la superficie curva, o rende vano l'uso de' sostegni diagonali alla catena tangente all'arco, o crea il bisogno dell'inestetica catena scoperta che taglia la luce dell'arco medesimo. Accenniamo sommariamente a tal metodo perchè l'autore afferma d'averlo seguito a San Luca, nelle navi minori di San Domenico, nella tribuna di San Sigismondo, a San Francesco e nell'«arco ovado del refettorio di Santo Stefano, che sostiene due volte a vela laterali, e due muri divisori per di sopra, fatto l'anno 1715». L'unico esempio che vedemmo in disegno riguarda appunto Santo Stefano;[6] la catena orizzontale è tangente all'arco, e due pilastrini obliqui in accoltellato, simili a cunei infissi nel vivo del muro, stanno fra il terzo dell'arco e l'occhio della catena, sopprimendo il tirante esterno, reso inutile dalla controspinta de' pilastrini suddetti. Il nuovo sistema fu riprovato dai costruttori contemporanei, tant'è vero che l'opuscolo doveva rispondere ad uno scritto polemico che non uscì mai da' torchi. Ed anche Angelo Venturoli, avversario convinto di ogni licenza barocca, criticò aspramente la proposta nella postilla a un suo disegno privato.[7]

* * *

Il Dotti operò dal 1709 al '57, e quindi non si deve attribuirgli (come usano le guide, fin dal 1782) la riedificazione di Santa Maria delle Muratelle nel 1680.[8] L'errore è intuito dal

[1] Archivio di Stato di Bologna, *Partitorum*, v. 49, c. 24 v.

[2] Archivio di Stato di Bologna, *Partitorum*, v. 51, c. 119 r.

[3] Archivio Notarile di Bologna, *Rogiti di Filippo Bertolazzi*, 1759, 20 febbraio; *Rogiti di Giulio Barbieri* (1757-59), 1758, 7 luglio.

[4] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, A. IV, tav. 51, vol. II.

[5] Cercammo infruttuosamente, anche alla Vaticana, il ms. — di cui fece espressa memoria l'Oretti (*Notizie* citt., c. 303) — ove il D. esponeva l'idea di «*fortificare la gran cupola di San Pietro di Roma con muramento solo, ed elegante, oltre le catene di ferro già state proposte con cui non guastarebbero nè li comodi lasciati dal Buonaruoto, nè la elleganza di sua architettura*».

[6] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cartella 5/27, c. 27.

[7] Arch. Venturoli in Bologna, cartone I.

[8] Il P. Diego Antonio Barbieri (Arch. Gozzadini, *Raccolta di varie notizie su le chiese di Bologna*, A. V., L. III, 20, t. I, c. 254) ricorda un ristauro generale nel 1747, e un diarista anonimo (Bibl. Malvezzi de

Digitized by Google

Gurlitt,[1] cui non pare ragionevole che il nostro lavorasse dal 1680 al 1744; ma non consiste nella lunghezza del tempo (chè l'attività dell'artista occupa più che dodici lustri), bensì nell'assegnare la fabbrica ad un fanciullo di dieci anni.

Il primo lavoro, in cui l'architetto si differenzia dal capomaestro, fu la demolita cappella del Crocifisso in San Francesco, di cui conosciamo alcuni disegni del 1713[2] ed una fotografia.[3] I cronisti concordano nel darne l'invenzione al Torreggiani; ma Giangiacomo Dotti, in un opuscolo pubblicato anonimo per rettificare alcuni sospetti errori della guida del 1776, asserva che il padre suo « fece di codesta Cappella il Disegno, e prestò assistenza alla bell'Opera »,[4] e che le prove documentate esistono nel suo studio. I capitelli delle colonne isolate, de' pilastri e delle paraste, a due ordini di foglie, i caratteristici risalti della trabeazione dai tori fogliati, che sostituiscono le mensole, i dentelli e le altre modanature liscie aggraziando l'ordine, e gli archi sopraelevati richiamano l'indirizzo stilistico di altre costruzioni dottesche posteriori.

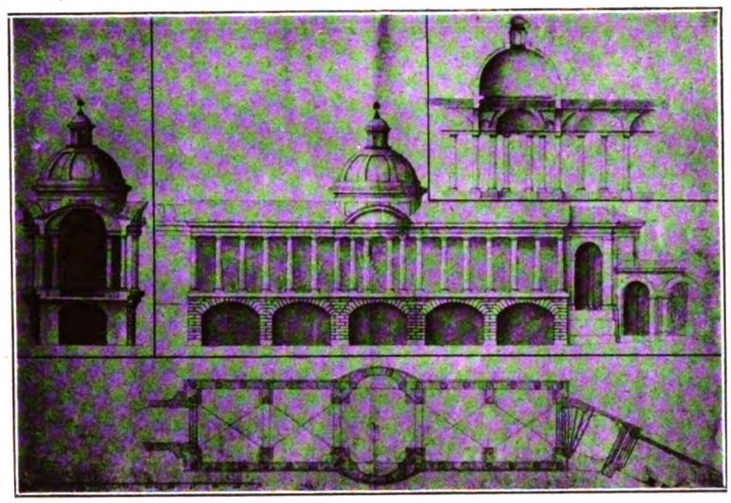


Fig. 1 — C. F. Dotti: Primo disegno per il Meloncello
Bologna, Archivio di Stato.

Si crede da taluno che la piccola chiesa di San Sigismondo sia stata ricostruita dal Dotti, per incarico del marchese Sigismondo Malvezzi, negli anni 1731-35,[5] ma è più nel vero chi riporta la data fra il '25 e il '28,[6] se ai 16 d'ottobre 1729 nella chiesa « poc'anzi eretta » si celebrò « assai solennemente per la prima volta la festa di esso santo ».[7] Contro l'ipotesi di cronisti, più o meno attendibili, i quali confondono spesso il Dotti col Torreggiani, stanno il Taruffi[8] e l'Oretti.[9] Questa fabbrica, povera di concetto ed inelegante all'esterno, cerca uno sviluppo grandioso d'archi nella tribuna interna, e collega la sua nuda solidità col fare più largo e più ornato delle chiese di Minerbio e di Renazzo.

Medici, *Chiese di Bologna*, AA. n. 13, c. 104 r.) parla di alcuni lavori assai importanti, negli anni 1630-35, su disegno del Dotti, che forse era un capomaestro impiegato anche a San Petronio.

[1] *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart, 1887, pag. 503.

[2] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, cart. cit., cc. 101-104.

[3] Di questa siamo grati al compianto A. Rubbiani.

[4] *Squarci d'annotazioni a varie pagine del libricolo intitolato Pitt. scolt. ed arch. della città di Bologna*, ec., Faenza, 1777, p. 15.

[5] *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bologna ritratte e descritte*, Bologna, 1844-51. III, n. 45.

[6] BARBIERI, *ms. cit.*, II, c. 338.

[7] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini: A. MACCHIAVELLI, *Compendio storico delle cose più memorabili sacro-civili occorse in Bologna* (1700-1750), A. V., G. III, 8 (sotto il giorno indicato).

[8] *Antica fondazione di Bologna*, Bologna, 1738, pag. 83-84.

[9] *Ms. cit.*, c. 301.

Digitized by Google

Non osserveremmo l'ordine cronologico se dividessimo i pochi lavori d'architettura profana dai sacri, e quindi trattiamo di quell'arco che lega i portici del piano a quelli del monte, serpeggianti, con umile povertà francescana, fino al santuario della Madonna di San Luca.

Il primo documento grafico risale al 1718[1] (fig. 1), e si mostra molto semplice; dal basamento, in cui sono aperti cinque archi scemi, s'inalzano diciotto colonne, da tutt'e due le parti, sei delle quali con controcolonne; sedici colonne formano l'ossatura della tribuna tracciando due avancorpi a semiellisse con frontoni tondi sopra la trabeazione del portico coronato da una cupola emisferica con tamburo e lanterna. Il carattere un po' scenografico dell'arco (fig. 2), compiuto nel 1732, fece considerare Francesco Bibiena come disegnatore dell'ultimo



Fig. 2 — C. F. Dotti: Arco del Meloncello. Bologna.

progetto;[2] ma se ciò non fosse smentito dal vero autore in una carta autografa, lo sarebbe da una guida del 1773[3] e dalle persuasive note di Giangiacomo Dotti,[4] che tolgono qualsiasi

[1] Arch. di Stato di Bologna, Arch. Monti, mazzo 23, *Liste della fabbrica del Meloncello*. Il Dotti scrive: « *La fabrica del Meloncello fu disegnata da me sottoscritto dell'anno 1718, e benchè fosse anche disegnata dal sig. N. N.* (l'anonimo è certo Francesco Bibiena) *conoscendosi non poter reggere il detto disegno* (che noi rintracciammo nella Bibl. Malvezzi De Medici) *lo murai d'ordine della F. M. del signor senatore Monti e formerò il disegno come sta di presente, e del 1721 fu tirato della fabbrica alla sua perfezione, cioè dalla parte della rimessa et il residuo del ponte fu compito sino al piano del portico con i suoi parapetti del 1722* ». Una copia del disegno si trova nell'Arch. Gozzadini (*Fabbriche di Bologna*, cart. cit., c. 101).

[2] G. Zanotti, *Pitture di Bologna*, ecc., Bologna, 1776, pag. 529.

[3] *Informazione alli forestieri delle cose più notabili della città e stato di Bologna*, Bologna, 1773, pagine 188-89.

[4] *Squarci d'annotazioni*, ecc., *op. cit.* pag. 23-27.

Digitized by Google

valore alla postilla ottocentistica, posta ad un disegno autentico di Carlo Francesco,[1] secondo l'infondata notizia di qualche diarista.[2] Sul basamento bugnato sorge la tribuna con due archi che riscontrano ne' due prospetti, fiancheggiati da due colonne e due pilastri ionici a bugne con timpano sormontato da un lunettone, che s'imposta su mensole capovolte e porta in alto

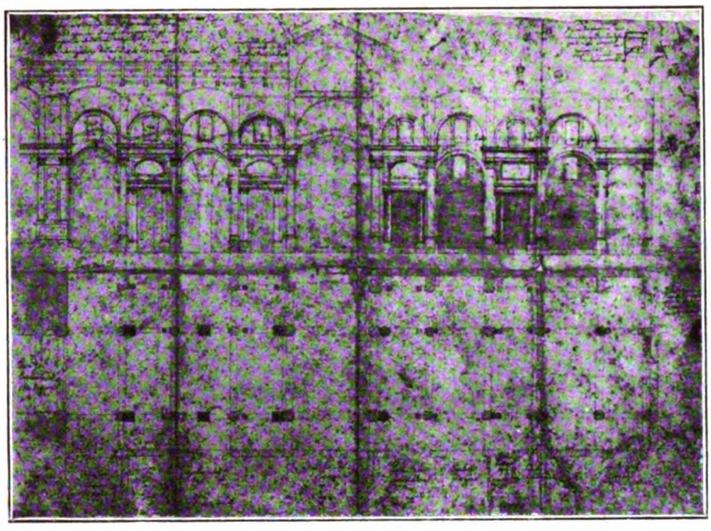


Fig. 3 — C. F. Dotti: Disegno del rimodernamento di San Domenico
Bologna, Archivio Gozzadini, 5/27, c. 32.

un vaso fiammeggiante; dal tetto de' due intercolunni laterali sorge un piccolo attico, su le cui volute schiacciate si levano su larga base due piccoli obelischi a bugne, da ambedue le parti. Maggiore slancio ed equilibrio di masse ha certo l'arco del Sacro Monte in Varese, ideato

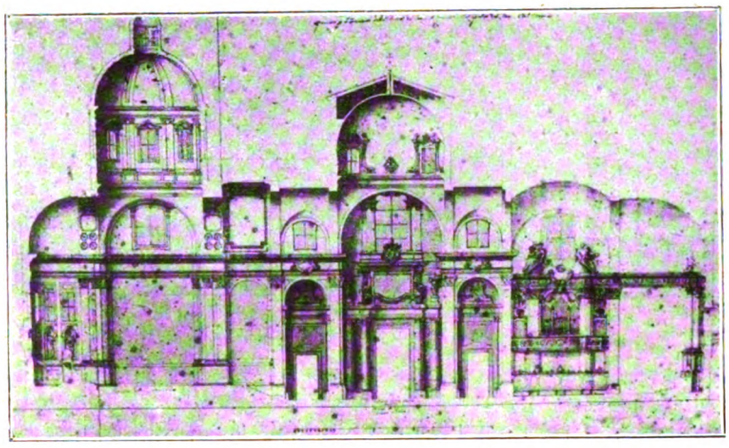


Fig. 4 — C. F. Dotti: Spaccato di San Domenico
Bologna, Arch. Gozzadini, 5127, c. 29.

dal Bernasconi. Qui lo stile dottesco compie uno sforzo; il tamburo della cupola coperto dai sopraornati, che caricano eccessivamente la trabeazione, e gli aspri risalti delle cornici interrotte aggravano l'insieme che cerca snellezza negli elementi decorativi, appuntiti o curvi.

[1] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cartella 3/23, c. 193.

[2] Prima che noi stampassimo la notizia inedita, il Mattioli (*Guida storica pei divoti della Madonna di San Luca*, Bologna, 1894, p. 64) scelse l'opinione giusta fra le due divulgate a stampa dal 1755 al 1777.

Digitized by Google

Una delle più interessanti opere del Dotti è il rimodernamento di San Domenico in Bologna. Ma per raccapezzarci come fosse il tempio prima della odierna trasformazione, bisogna riassumere alcune notizie storiche. Leandro Alberti[1] lo descrive, sotto il 1221, a tre navi, con tre cappelle e coperto di volte rette da pilastri quadri; esso finiva ove s'apre la porta delle Grade, e Fra Lodovico da Prelormo[2] narra che la cappella di Sant'Antonio (adesso di San Giuseppe) si murava, nel 1459, su la linea della « *porta magna ecclesiae, quae habebat ante unam magnam voltam cum duobus magnis columnis marmoreis* ». Il prolungamento dalla cappella di San Giuseppe alla Ghislardi era a tetto piano con quadri messi a oro « et dipenti



Fig. 5 — San Domenico (interno). Bologna.

con uarie & curiose figure » nel 1528. La facciata, il cui protiro fu inchiuso nel portico settecentistico, abbattuto nel 1874, è oggi restituita alle antiche forme secondo la descrizione dell'Alberti, che corrisponde alla xilografia di Floriano del Buono (1630), di cui parla per la prima volta il Gozzadini,[3] tacciando di « misfatto » l'idea dottesca e preferendole l'altra del Torreggiani che, a vero dire, sforma l'icnografia.[4] Fra le opinioni discordi non esitiamo a sce-

[1] *Delle Historie di Bologna*, l. IX della deca 7, Bologna, 1541.

[2] Cronaca ms. conservata nel Convento de' Domenicani, c. 84.

[3] G. G[ozzadini], *Della facciata da rifarsi alla chiesa di San Domenico* (estr. dalla *Gazz. dell'Emilia*, 1882, nn. 342-343), pag. 5.

[4] Il Padre T. Bonora (*Sulla chiesa di San Domenico e la sua facciata*, Bologna, 1882, pag. 16-17) difese opportunamente il Dotti provando quali e quante

Digitized by Google

gliere quella del Supino:[1] che cioè i valichi mutassero struttura ne' varî rimaneggiamenti delle cappelle di San Domenico e del Rosario, del transetto e del coro. Il disegno del Dotti,[2] con l'alzato e la pianta, riproduce la chiesa prima del restauro radicale; ed è sicuro che si riferisce alla costruzione di continuo corretta, ma non all'antica. Difatti, non vi sono più sette coppie di pilastri, su cui s'involtano gli archi, come indica la pianta del Guidicini,[3] ma quattro dal coro alla porta laterale, e quattro paia di colonne dalla cappella di San Giuseppe alla porta maggiore, esclusi i pilastri d'attacco.

Il Berthier[4] che, fra i documenti su San Domenico, pubblicò pure la due importantissime

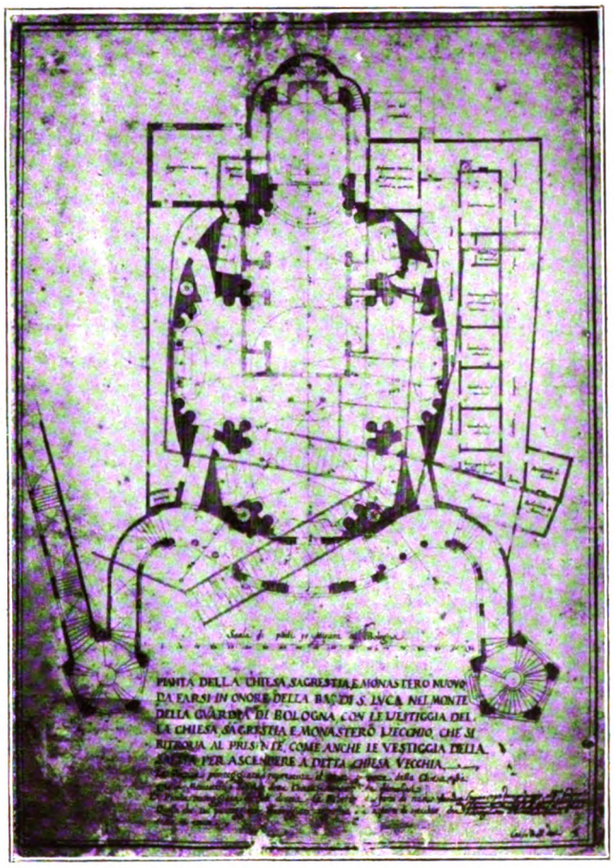


Fig. 6 — C. F. Dotti: Pianta della Madonna di San Luca
Bologna, Archivio Gozzadini, 5/27, c. 40.

relazioni del Dotti, di cui esistono le minute in una cartella dell'Archiginnasio,[5] non si cura di spiegarle nè di sapere a quali disegni siano strettamente legate.[6] I lavori cominciarono

fossero le difficoltà che si presentavano all'architetto nel coordinare in una grandiosa sintesi le disarmonie architettoniche del tempio.

[1] *L'architettura sacra in Bologna nei secoli XIII e XIV*, Bologna, 1909, pag. 27 e segg.

[2] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 5/27, c. 29.

[3] Archivio Arcivescovile di Bologna, Sala Breventani, *Mss. autografi di G. Guidicini*, scansia A, cart. I-II, fasc. D-F.

[4] *Le tombeau de Saint Dominique*, Paris, 1895, pagine 165-68.

[5] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 5/27.

[6] Egli ricorre all'autorità del Gozzadini, mentre per apprendere che il competitore di Carlo Francesco era il Torreggiani, bastava leggere le noterelle dottesche alle copie de' disegni di quest'ultimo ond'è chiarita la controversia a cui non restò estraneo nemmeno il pontefice, il quale, dopo aver esaminato il progetto

Digitized by Google

ai 12 del febbraio 1728 su disegni presentati dal nostro artista, il quale, benchè esigesse un compenso di mille lire, dovette accontentarsi della metà e dell'onorario mensile di tre doppie (quarantacinque lire).[1] Il capomaestro fu Giovanni Spinelli; Giuseppe Mazza modellò (per 577 lire) le quattro virtù su la trabeazione della porta interna, la cui linea ha uno strano andamento e si spezza senza norma ne' risalti delle modanature. Serafino Galiazzi fece gli ornati delle finestre e della cupola, e Michele Tortoli con Bartolomeo Dondi attese all'intaglio dei capitelli e delle cornici. Difficile era la riduzione a causa delle forme eterogenee ed aggregate in varî tempi all'edificio; e ci voleva uno studio paziente per dare uniformità ad altari ed absidi sporgenti dal muro perimetrale senza una regola fissa nè di misura nè di stile (fig. 3). Leggendo le note di spese, si assiste allo svolgersi del lavoro compiuto in quattro anni, nel 1732; si comincia dall'appuntellare la fabbrica per levarne le colonne vecchie e sostituirle co' pilastri di maggior base, e si termina col voltare i catini. Il solo sacrifizio imposto dalla simmetria fu alla cappella Ghislardi che, per dare uno de' quattordici altari ammessi nel riordinamento, venne tagliata fuori. Il composito dal ricco cornicione risaltato su' capitelli delle alte paraste s'oppone armonicamente alla media statura del jonico, che sostiene il muro divisorio delle navi, sul quale campeggiano le cornici a cartocciami con i fatti della famiglia religiosa falsamente dipinti e stonati. Notevoli sono le volte dalle vele che si alternano con le imbotti a lunette triangolari nella nave maggiore, e dalle vele che rompono il piano stretto e concavo nelle minori. La perizia tecnica si manifesta nell'aver infilato, come in un transetto, le cappelle del Rosario e di San Domenico, sì differenti d'imbocco e di forme (fig. 4). L'arco d'accesso alla prima sporge più che nella seconda, e sui quattro pilastri di mezzo si curvano gli archi donde si generano i peducci della cupola illuminata, nella sezione cilindrica, da quattro finestre, con frontoni rotti, divise da vasi di fiori; il tetto, a leggierissimo declivio su la parte rotonda, rammenta il sistema costruttivo nell'ellisse di San Luca. Un disegno dell'Archivio Gozzadini[2] mostra come il Dotti s'indugiasse ne' particolari guidando scrupolosamente gli artisti e gli operai che assisteva nella traduzione letterale del suo pensiero. Il proposito di modificare

del budriese, non somministrò più danari ai padri, costretti, nel 1729, a impegnare le argenterie per proseguire i lavori (cfr. Arch. de' Domenicani, doc. 59).

[1] Archivio de' Domenicani di Bologna, 131/7466, doc. 1436. Nel medesimo cartone si trova, senza numero, la minuta d'una lettera che va riferita per le importanti notizie che contiene. « *Per il dissegno della Chiesa di San Domenico di Bologna deuo auere non meno di L. 1000, e lo stesso douerei auere anche se non auessi fatto alcun dissegno in carta, solo per auer ridotto all'atto uisibile il detto dissegno, perche essendoui io, è lo stesso che esserui il dissegno, e questo merita essere pagato con puntualità, e generosità, non essendoui li più ben impiegati danari di quelli d'un buon dissegno, ardisco dire, che mi meriterei mille scudi, se non per altro, per auerli proposto una Idea, che costarà poco, e piacerà a tutti, eccettuato però agli appassionati, mà finalmente questi mancheranno un giorno.*

« *Circa il pagamento per la assistenza, io mi essebisco in auuenire assistere per niente, ma uoglio io essere il Capomastro, essendo la stessa fatica per me, tanto ad esserui Capo mastro, quanto a non esserui, e con tutta la mia fatica, con tutto il mio studio, con tutto il mio rischio di uita, e riputazione, mi succede per ciò, che dice il proverbio, cioè chi fila ebbe una camicia, e chi non filò, ne ebbe due, uoglio dire che l'architetto faticando molto auerà poco, e il Capo Mastro colla mia fatica auerà assai più.*

« *Ho fabricato in S. Stefano di Bologna per il P. Abbate Dolmasij, ed ho seruito d'architetto e capomastro; parimenti a S. Francesco ò seruito d'architetto e Capo Mastro.*

« *A S. Luca il medesimo, mà con altro compagno muratore in mia absenza. All'Instituto ò seruito, e seruo ancora di Capo Mastro, e si seruono d'altro architetto, e li pagano l'assistenza, e dissegni, quale architetto ui stà quando si troua il suo commodo, e piutosto per apparenza, che per bisogno, e nonostante ha la sua paga.*

« *Li PP. Celestini gli ho seruiti di Capo Mastro, auendoli fatti io li dissegni, e così anco per un'altro anno gli ho dessignata una fabbrica, e li deuo anche seruire di Capo Mastro. In questo modo chi commanda gode il beneficio della assistenza, ed anche (quando sono cose picciole) del dissegno.*

« *Da tutte queste cose non parmi si possa dedurre, che io uoglia succhiare tutto il danaro della fabbrica, ma bensì, che iò uorrei essiggere dalla medesima il mio douere e nulla più* ».

[2] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 5/27, c. 34.

Digitized by Google

l'arco a destra, adattandolo a quello a sinistra, prevalse nell'assetto generale, e le alte pilastrate, fra le quali girano gli archi adorni di cartelle su le serraglie, sono di buon effetto, benchè non celino il ripiego che originò il complesso partito architettonico e un movimento *classicheggiante* di cornici architravate e di volti rigogliosi di cartocci (fig. 5).

In una copia dottesca [1] si conserva lo spaccato della chiesa con che Alfonso Torreggiani scredita l'opera cominciata, ed altera le distanze de' primi interpilastri ed intercolunni disar-

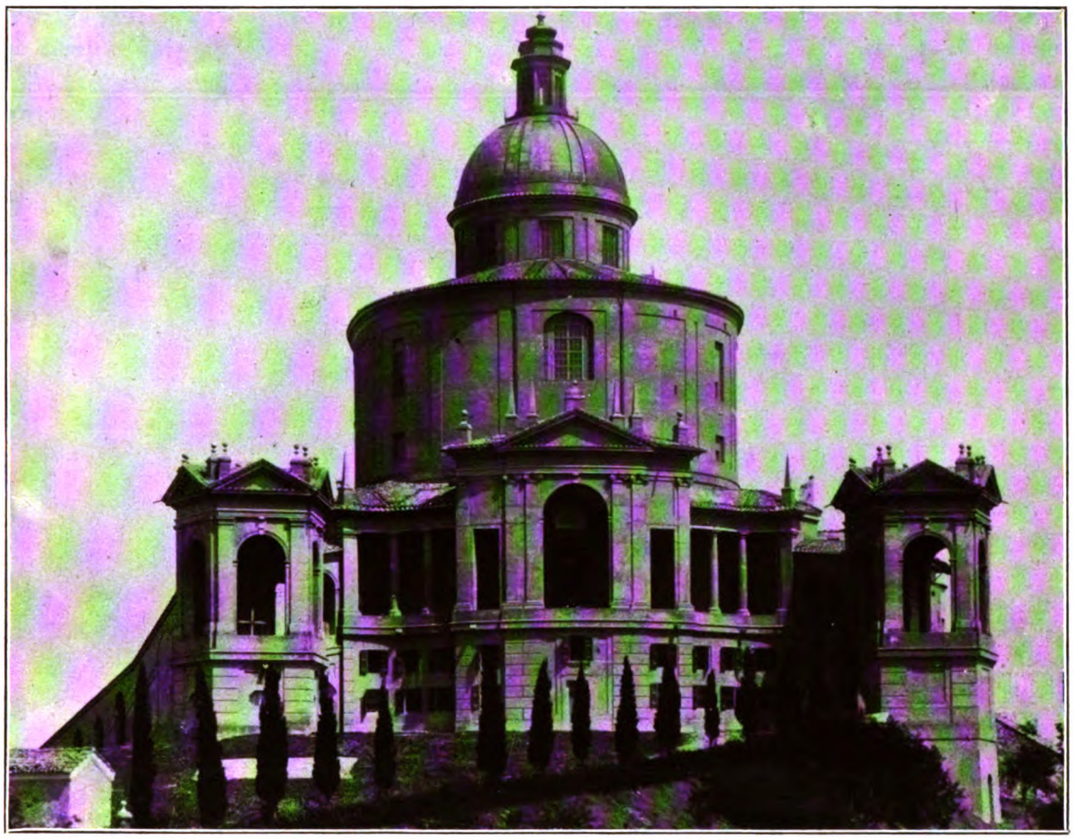


Fig. 7 — C. F. Dotti: Madonna di San Luca. Bologna.

monizzando i volti acuti col presbiterio. Egli poi risolve in modo spiccio la questione delle due cappelle affrontate, e volta un'unica nave.

* * *

La fortunata scoperta di una *vacchetta*, di pugno del Dotti, non riconosciuta finora nell'Archivio Gozzadini, [2] e distinta col numero due, ci fa lamentare la mancanza di tutte le memorie raccolte dal maestro fin dagl' inizî della sua carriera, ma è la fedele cronistoria della costruzione della Madonna di San Luca, il santuario che domina Bologna dal colle, e che costituisce il maggior titolo di nominanza per l'architetto. Non ci fu dato di rintracciare un disegno della facciata anteriore all' ingrandimento del 1696, ma conosciamo la pianta dell'Ambrosini [3] che mostra la chiesa ad una sola nave con sei altari laterali e l'abside circolare preceduta dalla cupola. Coi lasciti de' cardinali Lazzaro Pallavicini e Benedetto Panfily s' ingran-

[1] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 5/27, c. 39.

[2] A. V. H. IV, 5.

[3] Arch. de' Domenicani di Bologna, doc. 923.

Digitized by Google

disce il tempio, e ne fanno ricordo una miniatura degl'*Insignia*[1] e l'incisione prima d'un raro libro stampato nel 1716.[2] Nel 1717 il servita Giampaolo Sacchi fa il progetto del nuovo santuario, oggi custodito nella libreria del senatore Malvezzi de Medici;[3] la pianta ovale (che si prolunga nella cappella maggiore a pianta quadrangola) con sei cappelle che s'aprono fra colonne abbinate, dagli archi tondi, e la volta impostata sul muro del perimetro ci avvertono che il pensiero del frate matematico risale al Serlio.[4] Fu supposto[5] che il Dotti si servisse dell'idea del Sacchi, ma un semplice confronto de' due disegni planimetrici ne chiarisce le differenze; la vasta rotonda non ha ispirato la gran costruzione ellittica, che gira intorno al tamburo della cupola senza risolversi unicamente in questa. Quando si scoprì la cappella della Vergine, nel 1713, i fabbriceri nutrirono il desiderio di riedificare la chiesa; e, nel 1722, scavando i fondamenti dell'ultimo pezzo di portico, i muri laterali ebbero de' cretti, e fu necessario un rinforzo a scarpa; a questo danno seguì un incendio che determinò la convenzione del 7 giugno 1723 fra le suore di San Mattia, custodi della sacra immagine, e gli assunti alla fab-



Fig. 8 — C. F. Dotti: Palazzo Davia-Bargellini (scala). Bologna.

brica de' portici per inalzare l'ampia chiesa a coronamento del colle della Guardia.[6] Ai 16 luglio dello stesso anno mons. Bernardino Marescotti ne pose la prima pietra, esaudendo così il voto popolare. Giovanni Antonio Conti diede parere favorevole al progetto del Dotti[7] e, nel 1726, l'Accademia romana di San Luca, rivedendolo, propose piccole modificazioni quanto al luogo dell'altar maggiore;[8] i fabbriceri, che avevano fatto eseguire un modello di legno da maestro Lodovico e dall'intagliatore Pietro Laghi (come sappiamo dalle note del 1724),[9] mandarono l'architetto a Roma, donde questi ritornò deliberato di dar più slancio alla cupola, un po' depressa nel primo disegno che si conserva nell'Archivio della fabbriceria. Salutare fu il viaggio all'opera e all'artista; le svelte moli del Gesù e di Sant'Andrea della Valle ebbero efficacia

---

[1] Arch. di Stato di Bologna, *Insignia*, v. XIII, c. 43 r.

[2] A. Ferreri e G. M. Moretti, *Prospetto, pianta ed elevazione de' portici che dalla città di Bologna conducono al Monte della Guardia*, ecc., Bologna, 1716.

[3] Cartone EE, n. 43.

[4] *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva*, ecc., Venezia, 1600, pag. 204 e segg.

[5] *Informazione alli forestieri*, ecc., *op. cit*, pag. 189.

[6] Arch. de' Domenicani di Bologna, doc. 1511.

[7] Arch. di Stato di Bologna, *San Luca e San Mattia*, cart. Y.

[8] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Miscellanea*, A. V. G. III, 7, vol. I.

[9] Un modello di legno esiste in un andito del vecchio convento.

Digitized by Google

nel fermare la linea definitiva del progetto, che fu divulgato, nel 1728, da tre rami (oggi abbastanza rari, anche nelle raccolte bolognesi) di Gio. Lodovico Quadri. Il primo traccia la pianta, con la sagrestia ed il monastero, senza comprendervi il rettangolo icnografico della vecchia chiesa, come si discerne nel disegno originale del 1723 (fig. 6);[1] il secondo: il prospetto, ed il terzo: lo spaccato.

Parecchi disegni originali di particolari riunì il Gozzadini;[2] la prima idea della cupola si



Fig. 9 — C. F. Dotti: Pal. Monti Salina. Bologna.

rinviene nella tribuna del Meloncello, com'era pensata dal Dotti, nel 1718. Il portico della facciata aderisce alla curva della pianta con un avancorpo a paraste joniche (ad un'arcata e due porte architravate a' fianchi) sormontato dal frontespizío triangolare; dalla linea ondulata del portico a colonne toscaniche si protendono le due tribune pentagone con gl'interpilastri ad arco dai timpani triangolari e dai pinnacoletti angolari, corrispondenti a quelli del corpo di

[1] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 5/27, c. 40.

[2] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 5/27, cc. 41-43, 45-59.

Digitized by Google

mezzo, dove s'aggiungono i piccoli obelischi affilati; le tribune richiamano l'arco Bonaccorsi, col quale s'apre il cammino coperto fuori di porta Saragozza (fig. 7). L'interno richiama al Gurlitt [1] il sistema bizantino, che appena vi s'adombra nella croce greca formata dall'imposta del tamburo con le nicchie laterali. L'ordine è composito; quattro colonne libere e scannellate su otto addossate portano il cornicione a dentelli, modiglioni e rose, come in San Domenico; e sopra una specie di attico nascono i peducci che segnano il passaggio dalla superficie quadra alla cilindrica del tamburo, che serve d'imposta alla cupola con lanterna. Le due cappelle principali s'addentrano, ciascuna fra due coppie di colonne, su l'asse minore dell'ellisse, e le quattro secondarie, a pianta rettangolare, fiancheggiano il quadrato mediano dell'icnografia. Il santuario, a pilastri e paraste angolari corintio-romane, ha una semplice cornice architravata, e su' pennacchi gira la volta emisferica. Collaboratore del Dotti, come capomaestro, fu Pietro Fasana; il Borella ed il Callegari intagliarono gli ornati.

Meritevole d'ogni lode e l'organismo degli archi e delle volte, e però mette conto di ripetere le parole che ne scrisse l'ingegnoso autore nel suo giornale: [2] « *Fra li pilastri e muralioni si sono fatti diversi archi spianati tutti al filo della pendenza del coperto principiando dal muro circondario sino al filo suddetto dell'arcone maestro; quali archi tendono tutti al cerchio del muro di detto contorno, e sono tutti fra li detti archi P. 361 e detti archi tutti compiti et uniti con li suddetti pilastri formano una tessitura al coperto come l'ossatura di legno di un ombrello* ». Guardando nell'interno quei fascioni che s'abbassano dolcemente a comporre gli enormi sguanci attorno alle lunette dai larghi finestroni rettangolari, fiancheggiati da doppie colonne, non si prevede il calcolo dell'intreccio murario rivestito dal grave cilindro che piomba sotto il portico (ancorchè le lesene diminuiscano il curvo movimento della larga superficie) e spinge in alto la cupola illuminata da finestre rettangolari, come l'alta lanterna dal cupolino schiacciato. Nel 1749 s'imprende il lavoro della nuova cappella della Madonna, e nel 1763 si costruisce la seconda tribuna che compie l'opera voluta dal sentimento comune ed eretta con piccole elemosine e con larghe beneficenze.

* * *

Fra le scale de' palazzi barocchi di Bologna occupa un posto distinto quella Davia-Bargellini (fig. 8), costruita certo dopo il 1725, perchè una descrizione particolareggiata del palazzo interno, che noi trovammo nell'archivio della nobile famiglia, non la nomina.

Dell'autore tacciono le guide; il Gurlitt [3] l'attribuì, con qualche incertezza, al Dotti, ma la notizia, non mai impugnata, di un prezioso libretto, già citato,[4] e l'esame stilistico, fatto da chi abbia familiarità con i caratteri organici delle costruzioni settecentistiche bolognesi, concorrono a identificare l'artista tanto nella solida tecnica muraria, quanto negli effetti decorativi.

La prima branca conduce ad un ripiano donde si staccano altri due rami paralleli e balaustrati, con un breve riposo che spezza pittorescamente l'obliqua, formando, prima di risalire, il largo piedistallo a cui converrebbe una statua od un gruppo marmoreo flessuamente atteggiato, che rispondesse alle volute plastiche ed inflesse, dietro le quali salgono i soliti balaustrini che il Dotti usava indifferentemente nelle cantorie e ne' loggiati.

La facciata del palazzo Monti-Salina (fig. 9), è ascritta di solito al Torreggiani, benchè il Taruffi,[5] fin dal 1738, ricordi ch'essa, « tutta di nuova fabbrica », è lavoro del Dotti, mentre il suddetto palazzo « si sta fabbricando nella parete di dentro e rimodernandolo al bisogno ». L'odierno proprietario ne possiede un disegno firmato da Antonio Bibiena, ma non si tratta che di una mediocre copia dell'originale eseguito invece che del progetto da eseguire. L'Oretti [6] elenca quest'opera fra le sicure del Dotti, e a confermare l'autorità della notizia viene l'impor-

[1] *Op. cit.*, pag. 504.
[2] *Ms. cit.*, c. 50 v.
[3] *Op. cit.*, pag. 507.
[4] *Squarci d'annotazioni*, ecc., *op. cit.*, pag. 19.
[5] *Op. cit.*, pag. 49.
[6] *Ms. cit.*, c. 301.

Digitized by Google

tantissimo appunto del citato giornale autografo.[1] I caratteri stilistici sono pure sì evidenti che non fanno titubare chiunque conosca la produzione del nostro architetto. Le finestre del pianterreno, le cui orecchie sporgono quanto le modanature, come nel palazzo Marsigli, sono senza frontespizi, come quelle del primo piano, i cui balaustri s'incurvano ellitticamente (cfr. il palazzo Agucchi-Bosdari) e sembrano ricavati da tre bugne irregolari. Ardito negli aggetti obliqui, che

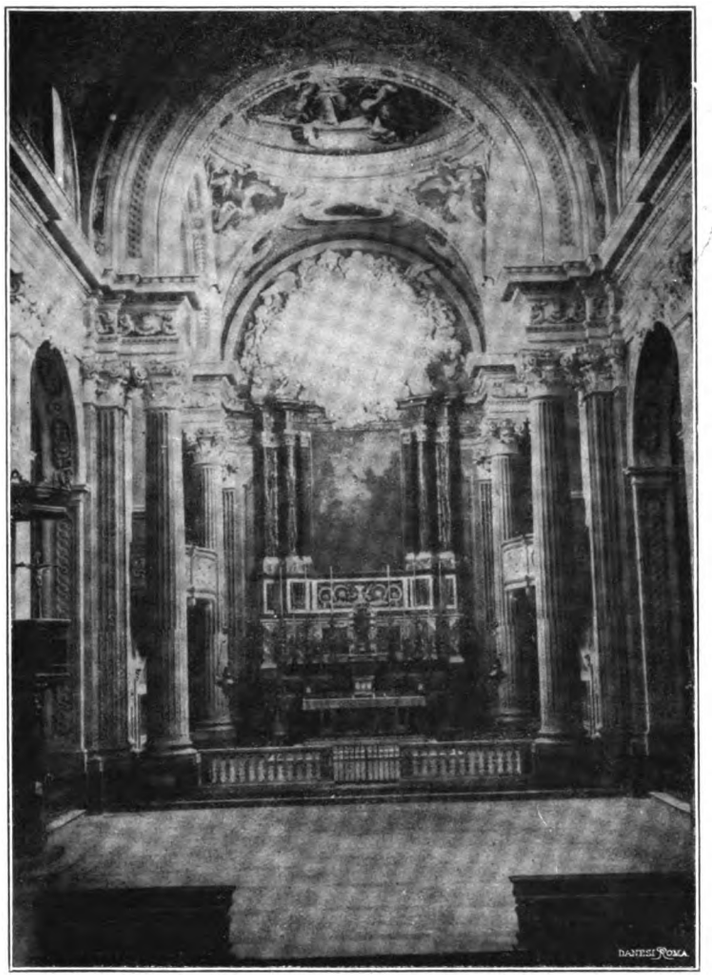


Fig. 10 — C. F. Dotti: San Giovanni Battista (interno). Bologna.

divergono per accrescere il movimento e l'effetto scenografico ne' serpeggiamenti decorativi delle foglie e delle arricciature, è il portone. I capitelli delle colonne joniche, fra le quali si

[1] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, A. V. H. IV, 5, c. 11 r. « 1736-37-38. O *asistito alla fabrica di Casa Monti d'ordine dell'Ill.mo et Ecc.mo Sig. March. Antonio Maria dal mese d'ottobre 1736 sino al mese di marzo 1738 che sono mesi 17 circa. Sono stato amalato dal mese d'ottobre 1737 sin a feb. 1738 ma però in d° tempo ò sempre dato gli ordini al Capo M.° Gio. di Casa Monti venendo esso alla casa mia p. intendere ciò che dovesse fare. Non ostante però tutto d.° tempo lo considero p. mesi 13 compiti e q.sti in ragione di L. 30 il mese compreso anche l'assistenza al Taliapietra importano L. 390. Di più ho fatto il Diss.° della facciata in due modi. Il dissegno di due facciate nel cortile. Il dissegno della sala da basso che erano due stanze e di più un dissegno p. il tauello che si douea fare di marmo nei Soteranei col diss. dell'altro di S. Francesco e fatto un diss. del contorno del Palazzo e strade che lo circondano, e fatto ancora il diss.° della facciata uerso S. Barbaziano, sono in tutto n. 9 detto in tutto L. 180 auto a conto L. 63* ».

Digitized by Google

apre l'arco d'accesso, derivano da quelli degl'intercolunni architravati di San Domenico, copiati poi da altri nel portico di San Giovanni in Monte. Le colonne dai capitelli sbiecati reggono su gli sporti della trabeazione il terrazzo balaustrato, che descrive una linea concavo-convessa. Il timpano un po' borrominesco del balcone investe la cornice del terzo piano ed è animato da mensole sporgenti di sbieco e da modanature curve; il fastoso sviluppo di questa parte centrale disdice alle forme diverse dell'insieme; i portali balconati del palazzo Doria sul Corso in Roma, che, sotto certi aspetti, ricordano la composizione di quello dianzi descritto, hanno gli elementi costruttivi e decorativi in perfetto riscontro con gli altri delle finestre laterali.

Al 1725 appartiene il rinnovamento della soppressa chiesa de' Carbonesi,[1] di cui vedemmo uno schizzo planimetrico.[2] Nel 1729 fu eretto il chiostro de' Celestini[3] ad archi sostenuti da binati toscani di colonne con caratteristica decorazione, simile a due ali spiegate geometricamente ne' timpani; questo motivo si rivede nel palazzo Agucchi-Bosdari, e, molto più tardi, nel progetto del nuovo teatro di Antonio Galli Bibiena.[4] Nel 1730 fu rimodernata la chiesa di Santa Maria della Morte, come rilevammo dalle polizze del Dotti nell'archivio della confraternita.[5] Su questa chiesa ridotta ad uso profano è inutile intrattenerci, mentre due chiese della pianura emiliana attirano la nostra attenzione, soprattutto per l'analogia delle forme.

Il concorso per il San Giovanni Battista di Minerbio fu vinto dal Dotti, che, in quattro anni, compì il tempio, consacrato nel 1737 dal cardinale Lambertini.[6] La facciata, insignificante ed incompiuta, come quella di San Sigismondo in Bologna, ha i due ripidi segni ad arco delle volute che non raccordano i due corpi. L'unica nave si volta a botte ed ha sei altari suddivisi dalle paraste composite; i due di mezzo, a pianta rettangola, sporgono dal muro perimetrale, come nel San Salvatore di Bologna. Di effetto grandioso è la tribuna, i cui archi girano su la trabeazione a risalti di quattro colonne isolate, abbinate con altrettante paraste; sui pennacchi degli archi s'imposta la cupola a cui nuoce, come a tutta la chiesa, una decorazione troppo pettegola (fig. 10).[7]

Per il San Sebastiano di Renazzo nel Centese parve indiscussa l'attribuzione al Torreggiani,[8] ma essa è infondata; non ne rintracciammo alcuna riprova ne' documenti dell'Archivio arcivescovile di Bologna, mentre sapemmo dal giornale più volte citato[9] che la fabbrica fu ideata dal Dotti. Che egli sia stato l'autore richiesto del disegno, non un semplice concorrente esposto al pericolo de' confronti e della scelta, certifica la lettera autografa del 22 giugno 1745, ricapitata all'arciprete Pioppi,[10] dal cui contesto induciamo che l'artista non

---

[1] BARBIERI, *ms. cit.*, I, 111-112; Bibl. Malvezzi De Medici, *Chiese di Bologna*, ms. AA, n. 13, c. 53 r.

[2] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, *Fabriche di Bologna*, cart. 3/23, c. 131.

[3] Bibl. Comun. di Bologna, D. M. GALEATI, *Diario delle cose più notabili succedute in Bologna*, Mss. B. n. 87, VI, c. 252.

[4] L. CAPPONI, *Pianta e spaccato del nuovo teatro di Bologna*, Bologna, 1771.

[5] Arch. di Santa Maria della Morte, libro Q, *Perizie, piante ed inventari*.

[6] C. ZAMBONI, *Cronaca del Castello di Minerbio*, Bologna, 1855, pag. 78-79.

[7] Alcuni disegni definitivi si possono vedere nell'Arch. Gozzadini, *Fabr. di B.*, cart. 3/23, cc. 2-5.

[8] *Le chiese parrocchiali di Bologna*, op. cit., I, n. 90.

[9] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, A. V. H. IV, 5, c. 94 v. «[1745] *Io sottoscritto perito e architetto ò calcolato la spesa per costruire la fabrica della nova chiesa da farsi nel comune di Renazzo, secondo il disegno datoli e fatto da me col fare le fondamenta cavi P. 6 circa con agochiate tutta la blatea da fondamenti secondo portava il bisogno, la qual chiesa dovrà situare in un campo contiguo alla chiesa vecchia et occupare circa perliche 70 cioè in circa una mezza tornatura di detto terreno. La chiesa vecchia minacciando ruina, questa di presente sta apuntellata dentro la medesima, ma spero sarà necessario servirsene per offiziarla sino che sarà fatto tanto della chiesa nova che se ne possa servire d'offiziare, et all'ora la chiesa vecchia si demolirà ed il materiale si adoprarà per compire il resto della chiesa e po con presente idea e con li carreggi che si possono sperare gratis dalla medesima communità ò calcolato che la spesa in contanti possa ascendere alla somma di scudi sette mila in circa*».

[10] Arch. parrocchiale di Renazzo, libro A. «P.S. *Mi scordavo di dire circa le basi di macigno da porsi alle*

Digitized by Google



Fig. 11 — C. F. Dotti: Palazzo Agucchi-Bosdari. Bologna.

Digitized by Google

potè promettere la sua assidua assistenza ai lavori per gl'impegni assunti in Bologna, ma che curò la costruzione sul suo disegno finchè durarono i danari raccolti. La facciata rimase incompiuta, non senza indicare il pensiero dell'architetto, da noi facilmente integrato,[1] nel modo particolare a lui, con due ordini di paraste soprapposte: doriche le prime e composite le seconde, con volute di raccordo e timpano triangolare. Nell'interno l'unica nave si volta a botte e gl'intradossi sporgenti degli arconi dividono le tre campate sopra la cornice a risalti dei pilastri compositi, fra i quali si distribuiscono quattro altari e due cappelle, mentre negl'inter colunni più stretti vi sono finestre balaustrate che animano le perpendicolari delle paraste. La cupola impostata su pennacchi precede l'abside, e la trabeazione è retta da quattro colonne isolate con ribattuta di pilastri.

Fra le opere minori non bisogna dimenticare il coro di San Procolo, eseguito nel 1744, di cui esiste un diligentissimo disegno firmato.[2] L'Algarotti[3] ne scrisse al Temanza informandolo che esso « mostrar poteva un qualche indizio della maniera palladiana » prima che « in luogo di quei pilastri e di quelle nicchie ci *trovasse* de' cartocciami di stucco, e di quelle gentilezze, di che s'*era* novellamente impiastrato a Roma la venerabile mole del Panteon ». Il versatile letterato, che affetta dispregio per le bizzarrie posticce del nuovo stile decorativo, non astrae da' pregiudizî estetici del suo tempo, e non vede che l'adattamento barocco del coro a pianta centrale è di straordinaria armonia ne' rapporti dell'organismo costruttivo e della sopraccarica vegetazione degli abbellimenti ornamentali. Sopra un basamento alto e continuo si levano delle paraste composite, e sopra la cornice risaltata corre un attico a cui si appoggiano due grandi finestre rettangolari dalle cornici a orecchie e dalle volute fiorite di cartocci. Le finestre sono inscritte nelle lunette, che s'impostano sopra un prolungamento dell'attico compartito rettangolarmente da sottili modanature incassate; simile decorazione geometrica si riscontra negli intercolunni suddivisi in due zone. All'arco d'accesso riscontra un mediocrissimo quadro del Pedretti, la cui centina impone la curva della cornice caricata da uno stemma che fa « una pienezza d'occhi » un po' ingrata a chi cerchi gli effetti calmi e pittoreschi più che le crude apostrofi del chiaroscuro.

La facciata del palazzo Agucchi-Bosdari (fig. 11), eseguita nel 1747-48, onora il Dotti, benchè il pianterreno sia rimasto incompiuto sotto il portico. Un disegno ch'è conservato dall'odierno proprietario,[4] integra il pensiero architettonico. Alle nove arcate, dai pennacchi simili a quelli del chiostro de' Celestini, corrispondono le finestre con orecchie, come nel palazzo Monti-Salina, con frontespizio alternativamente circolare e triangolare; questo motivo si rinviene nelle finestre balaustrate del primo piano, di cui le tre di mezzo sono più larghe perchè intorno ad esse si sporge il terrazzo portato su mensole da archi semiellittici. Le finestre del terzo piano, con frontone a trapezio, hanno in Bologna parecchi esempî anteriori e posteriori, ma il più tipico è nel palazzo Rusconi di via Barberia. Il portone s'apre nel sesto intercolunnio, da sinistra a destra; sui pilastri a bugne le mensole dovevano reggere la cartella dedicatoria sormontata dal frontespizio rotondo e fiancheggiata da due vasi. L'asimmetria fra il portone ed il terrazzo rompe l'accordo monotono de' riscontri con un felice ritorno al classico nel comparto de' vani. Il cornicione è sostenuto da modiglioni ad *S*, non coricati (come nella

---

pilastrate dentro in chiesa e nella facciata per di fuori aver parlato col taliapietre e datoli le misure delle dette basi; dice l'ultimo prezzo essere di L. 25 fra base e capitello per l'ordine dorico nella facciata, e L. 15 per ogni base dentro in chiesa e le basi bastarde L. 8 l'una, le basi tonde poi per le colone non essendo necessario ponerle in opera se non doppo alzato la fabrica circa piedi 25 li lascio adietro per adesso, si che per questo che abbisogna da porsi in opera nel principiare la fabrica costerà circa L. 750 di Bologna. Mi avisino se ànno altro da dire in contrario, che se non ànno altro da dirli sopra darò l'ordine che lavorino con soleciludine acciò il tutto sia all'ordine a tempo opportuno ».

[1] Cfr. *L'Avvenire d'Italia* del 18 febbraio 1912.

[2] Arch. di Stato di Bologna, *S. Procolo*, 208/5426, n. 9.

[3] *Opere*, Venezia, 1791-94, VIII, 293.

[4] Il conte dott. Filippo Bosdari, a cui facciamo i più vivi ringraziamenti.

Digitized by Google

cornice corintia), ma diritti e tali da comprendere ne' doppi spazî, fra le finestrucce rettangolari, gli stemmi degli Agucchi-Giavarina e de' Foscherari. Questo palazzo ci richiama un altare inosservato di San Petronio: il terzo a sinistra di chi entra. L'Oretti[1] l'assegna giustamente al Dotti, e noi ne scoprimmo due disegni originali nell'Archivio della basilica (fig. 12). Ai 13 d'aprile 1713 il sen. Giuseppe Maria Foscherari « costituisce suo erede universale Fabio Agochia Giavarina »,[2] il quale, se fosse morto senza figliuoli, avrebbe avuto per successori i fabbriceri di San Petronio, obbligati in tal caso a « resarcire, agiustare e pollire » la cappella di San Carlo. Morto l'Agucchi, fu seguìta la volontà testamentaria del Foscherari; ai 3 d'ot-

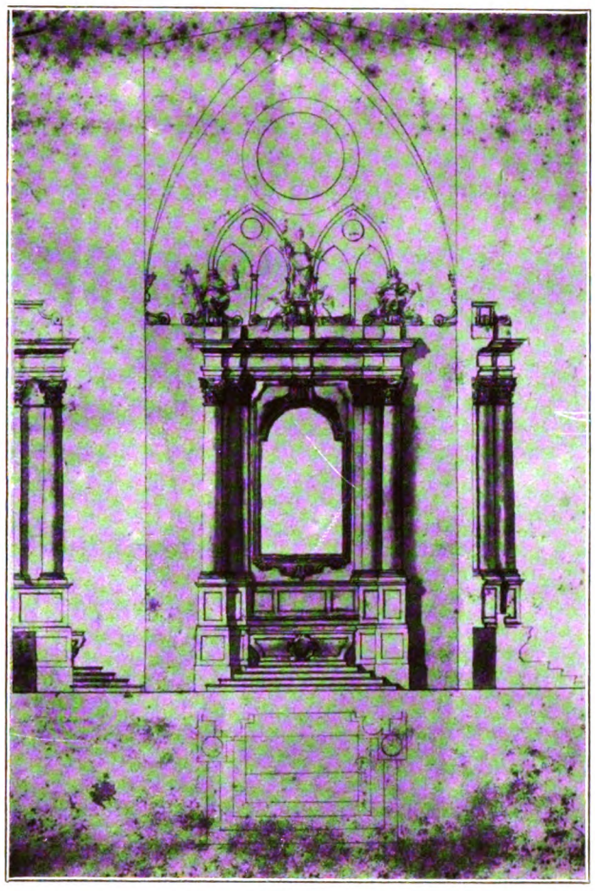


Fig. 12 — C. F. Dotti: Disegno per l'altare di Sant'Ivo.
Bologna, Archivio di San Petronio.

tobre 1752 s'apre la cappella di Sant'Ivo ed « il disegno di questo altare è di Francesco Dotti e le statue sono di Angelo Piò ».[3] L'altare, d'ordine composito, benchè costruito con materiale ignobile, raggiunge un buon effetto di chiaroscuro, soprattutto per la linea rientrante delle doppie colonne e de' pilastri appoggiati ad alti piedistalli, linea che determina i doppi risalti della trabeazione ed il breve attico con le tre virtù teologali morbidamente atteggiate; quattro gradini reggono la mensa a facce ondulate come un gran vaso sul piedistallo.

Nel 1756 fu aperta la libreria dell'Istituto, eretta su disegno del Dotti fin dal 1741. Lo studio retrospettivo de' lavori d'aggrandimento del palazzo Poggi c'informa che nel 1723, fra i concorrenti per la fabbrica della specola si trova pure il capomaestro Dotti, ma gli assunti

[1] *Ms. cit.*, c. 301.

[2] Arch. di San Petronio, libro LXXXVI, n. 6.

[3] Barbieri, *ms. cit.*, II, 125; cfr. pure Galeati, *ms. cit.*, VIII (appendice), c. 70.

Digitized by Google

riconoscono « *non essersi il caso di recedere dal primo disegno del Torri* ».[1] Fin dal 1730 si pensa al proseguimento della libreria, ma i disegni non si commettono che nel 1733;[2] delle scansie fu dato incarico al Mangini, al cui concetto il Dotti subordinò l'ossatura del gran vaso della sala con giganteschi archi sopraelevati sostenuti da colonne composite di ricca trabeazione aggettante alla romana come nelle chiese, il cui primo modello fu, per Bologna, l'interno di San Salvatore. Un disegno della facciata, da noi scoperto nell'Archivio del principe Hercolani, porta la firma dell'autore e non diversifica dalla fabbrica eseguita. Il portico a tre archi è retto da colonne doriche, con ribattuta di pilastri ai lati, che risaltano, specie nel giro delle cornici, dalle sobrie modanature. Ad un basamento non molto alto si appoggiano tre finestre con le mostre ad orecchie ed i frontespizi su mensole: tondo nel mezzo e triangolari ai lati.

* * *

Grande efficacia esercitò il Dotti sui costruttori bolognesi per la grandiosità dello stile e per il sentimento romano della linea mescolato di rado al capriccio che inverte l'ordine degli elementi costruttivi e gonfia la vegetazione decorativa de' particolari. L'unico ordine che il Dotti non impiega nelle sue fabbriche è il corintio, che riuscirebbe troppo gentile nella solida ed ingegnosa pesantezza de' larghi partiti architettonici, che s'informano quasi sempre, per le costruzioni sacre, ai solenni modelli proposti dal Magenta in San Pietro e in San Salvatore. Uniformi sono le cornici spezzate delle porte e delle finestre ed i balaustri dall'alto peduccio, dal corpo a tronco di piramide capovolta, dal collo accentuato nel cavetto e dal capitello cubico.

Lo studio per la facciata di San Pietro,[3] anteriore a quello del Torreggiani, sovrappone il corintio al jonico e raccorda i due corpi dell'edificio con due volute a doppia inflessione, strette dagli alti piedistalli laterali per le statue; sul frontespizio triangolare s'aderge la croce fra quattro candelabri. Gl'intercolunni sono animati da nicchie ed edicole, escluse con austerità monumentale dal Torreggiani.[4]

Nel 1748 il Dotti fa « *lo scandalio della spesa de' marmi bianchi a'Istria e rossi di Verona che vi vorebbero per compiere la facciata di San Petronio secondo il disegno principiato alla gottica* » dal Terribilia; e intorno al 1750 egli compone un progetto per la facciata dello stesso tempio;[5] ma non in questi frammenti dobbiamo ravvisare l'arte del maestoso e composto architetto barocco.

ALDO FORATTI.

---

[1] Arch. di Stato di Bologna, *Assunteria d'Istituto*, Atti dal 1722 al 28, cc. 51-52,

[2] Arch. di Stato di Bologna, *Assunt. d'Ist.*, Atti dal 1727 al 34, cc. 759-61.

[3] Bibl. Comun. di Bologna, Arch. Gozzadini, cartella 3/23, cc. 111-112.

[4] Nella collezione de' progetti per la facciata di San Giovanni in Laterano, posseduta dall'Accademia di S. Luca in Roma, il Letarouilly (*Édifices de Rome moderne*, Paris, 1860, p. 495) e il Rohault de Fleury (*Le Latran au moyen âge*, Paris, 1877, p. 288) esaminarono i saggi dei ventun architetti partecipanti al concorso del 1735. Il Gurlitt (*op. cit.*, p. 536) conta fra questi il Dotti, di cui, nella suddetta raccolta, non trovammo che due piante del portico, una delle quali porta la postilla « *Il Doti s'obliga di dare la pianta, e prospetto a tempo debito* ». Che poi egli li desse non ci consta. Al concorso vinto dal Chiaveri per la Hofkirche di Dresda il D. non mandò un disegno originale, come credette il Gurlitt (*Bau u. Kunstdenkmäler d. Königsreichs Sachsen* (Dresda, 1903) fasc. 21-23, p. 208), ma la riduzione di un suo schizzo eseguita espertamente da Giuseppe Civoli.

[5] A. FORATTI, *Un progetto per la facciata di San Petronio in Bologna*, in « *L'Archiginnasio* », 1912, pag. 242-45.

Digitized by Google

LA "PIETÀ„ DI FRA BARTOLOMEO

Parrà strano, fra tanta copia di studî dedicati a fra Bartolomeo della Porta, sia ancora il caso di ritornare sull'opera sua più celebrata e più atta a rappresentarne il valore, quale la *Pietà* della Galleria Pitti; ma di niun'altra è così importante inseguire la fortuna e utile

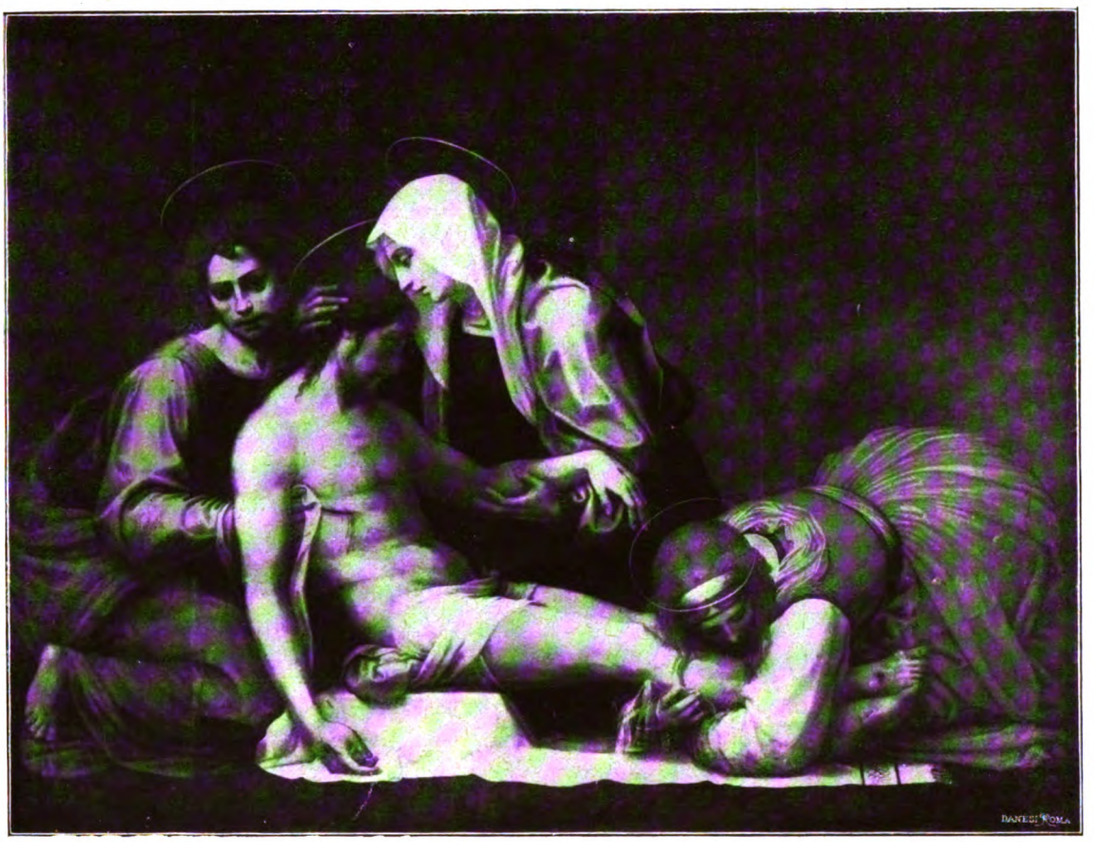


Fig. 1 — Fra Bartolomeo: Pietà. Firenze, Galleria Pitti.
(Fotografia Alinari).

ricercare la genesi come di quella che, forse a causa degli stessi studî recenti, possiede una storia fra le più intricate e malsicure (fig. 1). Sarà bene perciò ripercorrerla con qualche diligenza sulla scorta delle testimonianze più attendibili.

Il primo a farne parola è il Vasari, il quale, dopo avervi accennato nella vita del Frate,[1]

[1] Vasari, ed. Milanesi, IV, pag. 197.

Digitized by Google

ritorna a darcene notizia più diffusamente in quella di Giuliano Bugiardini.[1] Ed è ragionando di lui e de' suoi studî giovanili ch'egli dà vanto dell'opera massimamente a questo pittore, e racconta che « avendo veduto Mariotto Albertinelli, e conosciuto quanto fosse diligente in osservare i disegni che se gli mettevano innanzi senza uscirne un pelo, in que' giorni che si dispose abbandonare l'arte, gli lasciò a finire una tavola, che già Fra Bartolomeo di San Marco, suo compagno ed amico avea lasciata solamente disegnata ed aombrata con l'acquerello in sul gesso della tavola, sì come era suo costume. Giuliano, addunque, messoci mano, con estrema diligenza e fatica condusse quest'opera; la quale fu allora posta nella chiesa di San Gallo, fuor della porta; la quale chiesa e convento fu poi rovinato per l'assedio, e la tavola



Fig. 2 — Fra Bartolomeo (copia): Deposizione. Roma, Sig. Brusa.

portata dentro, e posta nello spedale de' Preti in via San Gallo; di lì poi nel convento di San Marco, ed ultimamente in San Iacopo tra Fossi al canto degli Alberti, dove al presente è collocata all'altar maggiore. In questa tavola è Cristo morto, la Maddalena che gli abbraccia i piedi, e San Giovanni Evangelista che gli tiene la testa e lo sostiene sopra un ginocchio: così similmente San Piero che piagne, e San Paulo che aprendo le braccia contempla il suo Signore morto ».

Va notato a chiarimento delle preziose notizie che il Vasari mostra d'averle attinte da una fonte oltremodo favorevole al Bugiardini, se non forse dal pittore stesso, il quale trovò modo di esagerare la parte avuta nella rifinitura del dipinto. Ma quanti conoscono la maniera di Giuliano, adattatosi a imitare con colore fumeggiato e rossastro Andrea del Sarto, per

[1] *Op. cit.*, VI, pag. 203.

Digitized by Google

giungere sullo stremo a piegarsi persino a Michelangelo (e da ciò più che tutto gli deriva la lode smodata del Vasari) sarà inclinato ad attribuirgli piuttosto i difetti che le virtù insigni del dipinto.

Una seconda testimonianza importante leggiamo nel libro su le « Bellezze della città di Firenze », dato alle stampe da M. Francesco Bocchi nel 1591; il quale, allorchè parla di San Iacopo tra Fossi, ripete sulla traccia del Vasari che « la tavola dell'altar maggiore è di mano di Giuliano Bugiardini »; [1] e seguita: « fu fatto il disegno in prima da Fra Bartolomeo, ed appresso fu finita (l'opera) secondo quello che nel disegno era ordinato da Giuliano. È figurato un Cristo morto in questa tavola, che è sostenuto da S. Giovanni Vangelista con somma



Fig. 3 — Andrea del Sarto: Deposizione. Firenze, Galleria Pitti (Fotografia Alinari).

grazia: ci è la Madonna (?) che abbraccia i piedi di quello con dicevole attitudine, piena di mestizia: si vede un S. Piero che piagne amaramente; e San Paolo, che aprendo le mani mostra di dolore pensiero affettuoso; e di vero è tenuta lodevole questa tavola per colorito e per disposizione molto mirabile ».

Ed è questo commento l'ultimo a darci contezza dell'opera come doveva essere in origine, perchè Giovanni Cinelli, ristampando l'opericciola nel 1677, notava della tavola dell'altar maggiore che non v'era ormai in San Iacopo tra Fossi « nè copia nè originale », [2] e quella conservata nella Galleria del Palazzo Pitti non corrisponde altro che in parte alla descritta, mancandovi le figure dei santi Pietro e Paolo, ed essendovi in più la Vergine — senza la quale

[1] *Op. cit.*, pag. 145.

[2] *Op. cit.*, ed. 1677, pagg. 304-5.

Digitized by Google

non è possibile concepire una *Pietà* — evidentemente tralasciata dal Vasari nella sua descrizione per mera dimenticanza.

È però ragionevole che l'osservatore si chieda se, date le non poche differenze, l'identificazione debba reggere tuttavia, e possa anche concludere trattarsi di un qualche dipinto di fra Bartolomeo ignorato, che non ha nulla a vedere con la descrizione dello storico aretino. Ecco perciò la necessità d'interrogare le copie, e di trarne quell'ausilio che sole possono dare.

Fra queste non fanno certo al caso nostro quella descritta dal Siepi, come esistente nel palazzo Penna a Perugia (non a Firenze come male riporta lo Knapp), rappresentante Gesù Cristo morto in seno alla Madre, e in mezzo a due Apostoli, la quale risulta dal novero stesso



Fig. 4 — Perugino: Deposizione. Firenze. Galleria Pitti (Fotografia Alinari).

dei personaggi ritratti dissimile dalla *Pietà* di fra Bartolomeo;[1] nè l'altra del 1521 esistente a Colle Val d'Elsa, di cui fa cenno il p. Marchese,[2] ch'è un'opera originale di Ridolfo Ghirlandaio; e nemmeno la pittura vista presso Niccolò Antinori dallo stesso p. Marchese[3] e quella della Galleria di Lindenau (Altenburg),[4] in quanto riproducono l'originale di Palazzo Pitti, nelle condizioni in cui lo vediamo oggidì.

Ci resta solo da considerare quella *Pietà* proveniente da San Domenico ch'è oggi nella Pinacoteca di Prato, e che lo Knapp descrive tuttavia quale opera di fra Paolino, seguendo

[1] SIEPI, *Descrizione tropologica ist. della città di Perugia*, vol. II, pag. 477.

[2] P. VINCENZO MARCHESE, *Memorie dei più insigni artisti Domenicani*, 1879, pag. 96; B. BERENSON, *The florentine Painters*, 1909, pag. 139.

[3] MARCHESE, *op. cit.*, pag. 96.

[4] FRITZ KNAPP, *Fra Bartolomeo della Porta*, 1903, pag. 254.

Digitized by Google

la prima edizione delle « Memorie degli artisti domenicani », senza badare alla rettifica fatta poi dall'autore stesso, e alla scritta messa dal pittore nell'opera sua, dinanzi al gradino su cui posa il corpo esanime del Cristo; scritta che suona così: *F. Raphaellis de Claris de Prato Expensis Leonardus De Mascagnis De Prato Pinxit A. D. MDCI.*[1]

Si tratta di un lavoro innanzitutto molto mediocre, e tardo, non senza modificazioni nella

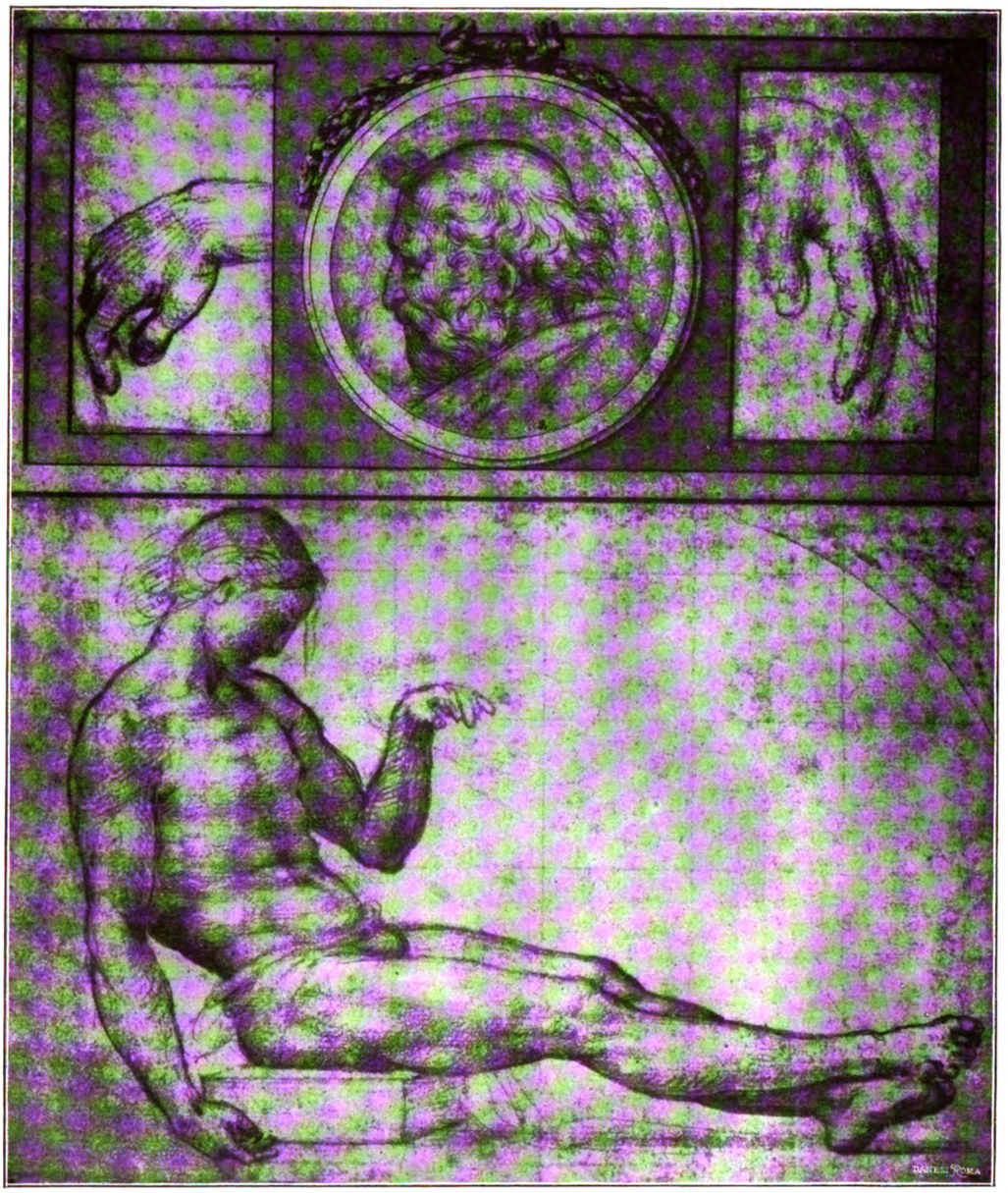


Fig. 5 — Fra Bartolomeo: Studio per il Cristo morto. Parigi, Louvre.
(Fotografia Alinari).

riproduzione della *Pietà* di Pitti, e che pur corrispondendo alla descrizione del Vasari, non potrebbe essere preso da solo, senza molta riserva, quale esemplare dell'opera mutilata di fra Bartolomeo.

[1] Roberto Papini, *Catalogo della Galleria comunale di Prato*, 1912, pag. 77.

Digitized by Google

Mi pare perciò interessante far conoscere una nuova copia condotta diligentemente su tavola che m'avvenne di ritrovare a Roma presso il signor Francesco Brusa, in quanto per la rispondenza delle proporzioni (0.93 × 0.72) e per la tecnica stessa toscana si dimostra assai più prossima di quella del Mascagni, oltre che per tempo e diligenza al dipinto originale.

Essa ci conferma che il quadro di Prato, pur con differenti proporzioni, ripete la *Pietà* di San Iacopo tra Fossi, e ci permette di osservarne l'esistenza integrale, un po' dopo alla notizia del Bocchi, e cioè sino al 1601 (fig. 2). Resta inoltre accertato che il quadro di Pitti facesse parte dell'opera descritta dal Vasari, e cade il dubbio sollevato dallo Knapp e dal



Fig. 6 — Fra Paolino: Abbozzo per la Pietà
Firenze, Galleria Pitti.

Wölfflin che, invece dei santi Pietro e Paolo, potessero stare accanto al corpo del Cristo due monaci domenicani.[1]

È sufficiente poi la stessa copia a farci persuasi che nelle sole figure degli Apostoli, prive di forza e di struttura, slavate di tinte, si debba vedere la mano miserella del Bugiardini, il quale, pur traducendo il disegno del grande maestro domenicano, non seppe altro che tradirlo, facendo che il « San Paolo che apre le braccia e contempla il suo Signore morto » e più il « San Piero che piagne » appaiano involuti nelle ampie vesti e male campati sopra lo sfondo spoglio e schematico, inadatto a dare unità e risalto alla scena dolorosa. Con questo non si vuol dire che anche nel gruppo principale conservato a Pitti non sia il caso di vedere la mano del collaboratore; e certo allo stesso Bugiardini converrà pensare osservando il mantello dell'Evangelista Giovanni, cadente dietro alla schiena e girato lungo la gamba con

[1] KNAPP, *op. cit.*, pag. 176.

Digitized by Google

pieghe di maniera, in grande contrasto con i semplici partiti che le vesti fanno attorno al corpo della Vergine e della meravigliosa Maddalena piangente; nè certo è di Baccio il brutto piede dell'Evangeslista, scorciato malamente, senza quel rigore anatomico che nelle estremità e in tutto il corpo del Cristo appare così vigile e sicuro.

Mi pare perciò si debba accogliere l'opinione del Cavalcaselle (che è poi quella del Masselli, del Rosini e del Marchese) in quanto ritiene che le due figure degli Apostoli siano state tagliate dal resto del dipinto e nascoste, laddove non era possibile sopprimerle senza guasto, perchè disdicenti assolutamente alla bellezza del gruppo sottostante.

Non mancò l'opera grandiosamente concepita da fra Bartolomeo, e rovinata a metà dalla sciatta maniera del Bugiardini, d'ispirare un capolavoro che giustifica meglio di ogni difesa



Fig. 7.— Fra Paolino: Pietà. Firenze, Accademia (Fotografia Alinari).

la solenne complessità del primitivo disegno. Intendo dire la *Deposizione dalla Croce* di Andrea del Sarto, eseguita nel 1523 per il convento di San Pietro a Luco nel Mugello, e capitata poi, dopo non poche peregrinazioni, a far parte della Galleria Pitti, quasi a rendere, posta com'è accanto alla *Pietà* di Baccio della Porta, nella stessa sala d'Apollo, più agevole e significante il confronto (fig. 3).[1]

Varrà, del resto, anche il semplice paragone delle riproduzioni a far comprendere che Andrea, pur recando alla scena quelle modificazioni che gli tolgono ogni accusa di plagio, e seguendo quel suo fare largo e un po' freddamente monumentale, ch'è del resto anch'esso in buona parte conseguenza della maniera di fra Bartolomeo, par voglia rivendicare tutta la bellezza dell'opera più comprensiva ed evoluta lasciataci dal Domenicano, capitata per mala sorte in mano del Bugiardini, il quale, per la sua insufficienza, era più adatto a farle oltraggio che a tradurre la mirabile concezione.

Pur mancando al dipinto di Andrea quella dolorosa intimità delle figure, raccolte attorno al nudo del Cristo a dolersi in silenzio, così mirabilmente significata da fra Bartolomeo, è in

[1] LAFENESTRE e RICHTENBERGER, *Florence*, pagina 121.

Digitized by Google

esso tanta la forza della composizione, da chiarire tutto il significato che le maestose figure dei due Apostoli Pietro e Paolo, disposte in piedi ai lati del gruppo, e severamente campate sovra uno sfondo di rupi e di monti degradanti e brulli, dovevano avere nell'alto concetto del Frate.

E certo al mirabile dipinto di Baccio della Porta non si sarebbe potuto desiderare un più nobile commento.

Ricorderò ad ogni modo ancora un piccolo dipinto, condotto quasi a monocromato sopra carta applicata all'asse, di mano di Gaudenzio Ferrari, esistente nell'Istituto di Belle Arti a Vercelli, ritratto con ogni diligenza dalla *Pietà* di Perugino a Pitti, non senza tuttavia qualche variante degna di nota, come la sostituzione delle due donne poste a piangere in piedi dietro al Cristo con due figure d'Apostoli, precisamente come nelle composizioni di fra Bartolomeo e di Andrea del Sarto.[1]

* * *

Chiarita in tal modo la storia e la fortuna della *Pietà*, resta da ricercare fra le tante incertezze seminate dalla critica moderna una qualche via che ci conduca a ben determinarne la genesi.

Il precedente più prossimo va indubbiamente veduto in quella popolosa *Deposizione* del Perugino, fatta di soavità senza languore, che è una delle opere più felici che vanti l'arte umbra (fig. 4).

Baccio della Porta ne dovette essere colpito e ammirato, al pari di tutti i contemporanei, allorchè nel 1495 fu offerta alla vista dei fiorentini; così che, imprendendo a dipingere una *Pietà*, gli sembrò quasi necessario ricorrervi largamente.

Al tutto derivato dal Perugino è il partito del corpo esanime del Cristo, posto quasi a sedere sovra uno sgabello ricoperto da un bianco lenzuolo, e sostenuto da una figura inginocchiata, mentre dietro alla salma sta la Madre fisa nel figliuolo perduto; apparirà anzi quasi fedele la riproduzione di alcuni particolari nella pittura di fra Bartolomeo, il quale conserva al Cristo la medesima positura, il medesimo cader del braccio destro, mentre il sinistro è sostenuto dalla Vergine, che ha pur essa il capo ricoperto da un velo bianco, e il collo fasciato da un largo soggolo.

Ma ciò che nel dipinto peruginesco è come accennato e in potenza, assume per opera di Baccio della Porta un valore assolutamente nuovo. È bastato togliere al Cristo esanime alquanto della sua rigidezza cadaverica per dare al corpo bellissimo tutto un ritmo nuovo, e una plasticità così grande, quale rade volte la pittura seppe eguagliare di poi; come è bastato accostare la Vergine al capo del Figlio, quasi per farglielo sfiorare con l'estremo bacio, e sostituire al meno rappresentativo e necessario Nicodemo, il più pensoso e il più amato degli Evangelisti, perchè tutto un significato nuovo balzasse dal gruppo, a cui mal sarebbe convenuto altro accompagnamento che non fosse quell'infinitamente gentile Maddalena, chinata sulle gambe irrigidite del Cristo ad abbracciarle, a proteggerle quasi con tutta la persona, pur sembrando appena sfiorare devotamente le carni preziose.

Ben altra ragione avrebbero dovuto avere le figure degli Apostoli, che il pittore volle poste dietro al gruppo così maestrevolmente dipinto, ma in vero facente parte per se stesso; messe nel quadro piuttosto per causa di equilibrio che per altra necessità, così da rappresentare poco più di un avveduto raccordo fra le linee in preponderanza orizzontali del gruppo principale e quelle perpendicolari della tavola in cui si doveva svolgere la scena.

Resta per ultimo da accennare ai disegni che più verosimilmente si devono ammettere quali studî della *Pietà* di Pitti. Ricorderò fra essi, fidandomi del giudizio autorevole del Berenson,[2] quello di Weimar, riguardante la testa dell'Evangelista Giovanni, per quanto il disegno sia apparso al Morelli come assolutamente moderno.

---

[1] G. FRIZZONI, *Arte*, 1901, pag. 104 e 106-7.

[2] B. BERENSON, *The drawings of the Florentine Painters*, London, Murray, 1903, vol. II, pag. 24.

Digitized by Google

Indubitabile è invece la genuinità del magnifico studio a matita del Louvre (n. 53), che dò riprodotto (fig. 5), e che senza ragione passa per opera di Andrea del Sarto. Sugli altri studî non è il caso di soffermarsi, in quanto si riferiscono a progetti di Deposizioni che non hanno niente a che vedere con quella studiata; fa però specie che quasi tutti, compreso lo Knapp [1] e, con qualche dubbio, anche il Berenson, [2] accennino come a un abbozzo originale di fra Bartolomeo a quello n. 1239 del Gabinetto dei disegni agli Uffizi, al tutto mancante di quello spirito e di quella meravigliosa freschezza ch'è propria di tutti i disegni genuini del maestro (fig. 6). Si tratta evidentemente di uno studio per la *Pietà* dell'Accademia (fig. 7), variante di quella Pitti, in cui fra Paolino con la sua maniera leccata, così da far sembrare le carni come di porcellana, usurpa invano per il disegno il nome di Baccio della Porta.

La confusione dovette certo provenire, oltre che dal non aver posto mente abbastanza alla meschinità dell'invenzione e insufficienza del tratto, dal trovarsi lo schizzo citato fra i



Fig. 8 — Disegno derivato dalla Pietà di Fra Bartolomeo
Torino, Palazzo Reale — (Fot. Alinari).

disegni genuini del Frate; ma sappiamo com'essi passassero nelle mani di fra Paolino, così che questi potè servirsene a piacimento e aggiungervi del suo.

A questo proposito vanno anzi notati due studî di *Pietà* del Palazzo Reale di Torino, di cui riproduco il più importante (fig. 8), i quali non solo non possono passare per opera genuina di fra Bartolomeo, ma hanno tale modernità di tratto da far pensare ad una derivazione assai tarda dal dipinto o più probabilmente ancora a una falsificazione.

Concludendo, mi pare si possa ammettere che la *Pietà* della Galleria Pitti facesse veramente parte della pala di fra Bartolomeo, descritta sotto il nome del Bugiardini dal Vasari e dal Bocchi; opera di cui possiamo oggimai farci un'idea esatta mediante la copia fedelissima, posseduta dal signor Brusa. E mi pare si possa ammettere tuttavia che l'ancona dovesse esercitare nella sua interezza un notevole influsso sui contemporanei, come dimostrano la *Deposizione* di Andrea del Sarto e le opere di scuola che più direttamente si allacciano alla maniera di Baccio; principalissima la *Pietà* dell'Accademia fiorentina, pittura fredda e mal disegnata, degna conseguenza del meschinissimo abbozzo a penna degli Uffizi, in cui si cercherebbe invano quella mirabile padronanza del segno che fa del maggior Frate domenicano uno dei più abili disegnatori fiorentini del primo Cinquecento.

GIUSEPPE FIOCCO.

[1] KNAPP, *op. cit.*, pag. 254.

[2] BERENSON, *op. cit.*, pag. 16.

Digitized by Google

MATTIA PRETI

DETTO IL "CAVALIER CALABRESE„

CENNO SULLA VITA E SULL'OPERA E CATALOGO DELLE OPERE

Nel pubblicare il Catalogo delle opere di Mattia Preti, detto il Cavaliere Calabrese, non possiamo dire che esso sia completo.

Altre ricerche restano a farsi intorno a questo pittore, di un'attività straordinaria, le cui opere si trovano sparse per le principali gallerie d'Europa e quasi per tutte le regioni della Penisola, ed al quale questa nostra età prepara e darà il tributo di gloria che aspetta da tempo.

Il nostro non è che un primo tentativo, un piccolo contributo alla riesumazione, possibilmente completa, delle sue opere, perchè la figura dell'artista si delinei sempre più netta con lo studio diretto dello svolgimento dell'arte sua.

Intanto, per lo studio del Preti, sento il dovere di dichiarare che moltissimo mi sono giovato del consiglio e dell'aiuto del prof. A. Venturi, che m'hanno reso più agevole e proficuo il lavoro di ricerche.

Mattia Preti, se non riesce nuovo agli studiosi d'arte, non è però tanto familiare quanto merita l'eccellenza dell'arte sua che può stare accanto a quella dei migliori artisti del sec. XVII.

Nacque da Cesare e Innocenza Schipano il 24 febbraio 1613 in Taverna, piccolo paese della provincia di Catanzaro, alle falde della Sila.

Nell'età puerile fu raccomandato alle cure di Marcello Anania, che fu poi vescovo, il quale gl'insegnò « la grammatica e le lettere », ma il ragazzo si dedicava al disegno, copiando alcune stampe lasciate a Taverna dal fratello Gregorio che faceva il pittore a Roma, dove fu anche principe dell'Accademia di San Luca.

Chiamato probabilmente dal fratello, Mattia si portò a Roma, ed ivi fece i primi studi, istruendosi nel disegno in cui divenne eccellente e, frequentando l'Accademia di San Luca, « ei venne a fare acquisto dei perfetti contorni e dell'intelligenza dei muscoli, la quale nondimeno egli stesso diceva aver più che altrove appresa nell'incomparabile galleria Farnese, dipinta dal grande Annibal Caracci, e delle opere del divin Raffaello nelle stanze del Vaticano. Aggiunse a questo studio quello della notomia per bene intendere il vero sito e il componimento delle ossa e la struttura dei tendini e de' nervi, al qual fine diessi con molta riflessione a disegnare l'Ercole Farnese, statua più di tutte opportuna al suo genio per lo risentimento dei muscoli, e per la grandezza de' contorni ».[1]

[1] Bernardo De Dominici, *Vita dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*. Napoli, 1742, t. III: *Vita di Mattia Preti*. La vita del Preti scritta dal De Dominici è una fonte alquanto sospetta, perchè contiene notizie inesatte che noi tralasciamo quando non possiamo documentarle o non si prestano ad ipotesi o a discussioni utili, specialmente quelle aneddotiche, scritte forse con l'intento di meravigliare e di abbellire il soggetto, variandolo, o tramandate in buona fede dall'autore alquanto novelliere. Con ciò non intendiamo di diminuire il merito dello storico napoletano, al quale dobbiamo essere grati dell'opera

Digitized by Google

A Roma vide il quadro di Santa Petronilla del Guercino, ora nella Pinacoteca Capitolina, e ne rimase tanto ammirato che scelse il Guercino a suo maestro e partì per Bologna « con lettere commendatizie di D. Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano e del cardinale Rospigliosi al Cardinal Legato di Bologna » il quale lo raccomandò al maestro che lavorava in quella città.

Della presenza del Preti a Bologna, a Cento, patria del Guercino, e nell'Emilia, non si conoscono ancora documenti, ma la cupola e la vôlta del Coro della chiesa di San Biagio a Modena, dipinte dal nostro pittore, sono una prova della sua presenza in quella regione ed anche del suo contatto col Guercino, del quale in quel lavoro mostra già la conoscenza. Il pittore aveva trovato, per così dire, la sua linea direttiva, era entrato in quell'ambiente artistico che rispondeva al suo temperamento.

Tornato a Roma, tra il 1641 e il 1642 è creato cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano.

Creato cavaliere, lavora a Roma per il cardinale Rospigliosi e dipinge a fresco a San Carlo ai Catinari una storia di San Carlo Borromeo.

Fino al 1650 tacciono i documenti intorno alla vita e all'attività del Cavaliere Calabrese, e conviene credere che lavorasse a Roma e altrove, e viaggiasse per l'Italia, lasciando opere dovunque, smanioso com'era di far conoscere da per tutto il suo nome.

L'affresco dietro l'altare maggiore della chiesa di San Bartolomeo all'Isola in Roma, rappresentante il martirio del Santo, e una tela della Galleria Spada-Veraldi, pure in Roma, rappresentante Gesù che scaccia i profanatori dal Tempio, sono opere che possiamo assegnare a questo periodo.

---

che ci dà le maggiori notizie intorno agli artisti napoletani, opera che, con uno studio di revisione e di correzione, resterebbe una guida generosa per lo studio dell'Arte napoletana, specialmente per la ricerca delle opere degli artisti.

A giustificare, pertanto, il nostro riserbo, facciamo rilevare alcune inesattezze del De Dominici.

A proposito dell'esordio che fece il Preti col pennello, il detto biografo dice: « Calcolato il tempo che Mattia si trattenne appresso il Guercino, con quello dello studio fatto in Roma, così nelle lettere, come nel disegno, fanno lo spazio di 15 anni ne' quali egli disegnò solamente senza mai adoprar colore, essendo poi in età di 26 anni, stimolato e sollecitato dal suo Maestro, colorì una Maddalena ».

Nel principio della vita del Preti, il De Dominici dice che il pittore aveva diciassette anni quando venne a Roma. Egli, dunque, era venuto a Roma nel 1630, a 17 anni. Ora, se a 26 anni dipinse la Maddalena, fino a quel tempo erano passati nove e non quindici anni.

Inoltre il De Dominici, dopo di aver fatto pellegrinare il Preti per il Veneto a studiare il Veronese ed il Correggio, dei quali si riconosce il ricordo nell'opera del nostro pittore, per la Francia e fino ad Anversa, per conoscere il Rubens, lo fa tornare a Roma, dove, tra il 1641 e il 1642, è creato Cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano. Queste ultime notizie dànno un'altra prova per non ritenere che siano passati 15 anni dalla venuta del Preti a Roma al tempo in cui colorì la Maddalena, ammesso che non si voglia anticipare di parecchi anni la sua venuta, rendendo così anche più suggestivo l'atto della sua vocazione artistica, aggiungendovi il battesimo della precocità.

Secondo il De Dominici le storie di Sant'Andrea della Valle, a Roma, sarebbero state dipinte dopo il 1653, mentre dal documento dell'Archivio di Sant'Andrea della Valle, risulta che furono dipinte tra il 1650 e il 1651.

Il detto biografo ha fatto del Preti un cavaliere avventuroso e senza paura, pronto a farsi ragione con la spada, un secondo Benvenuto Cellini. A Roma avrebbe atterrato uno spadaccino tedesco che aveva sfidato e insultato i signori delle città e si sarebbe salvato dall'ira dell'ambasciatore d'Austria che lo voleva vivo o morto nelle sue mani, per protezione del Papa che lo nascose in Vaticano e lo fece partire da Civitavecchia, con le galere di Malta.

La sua andata a Napoli è narrata in modo affatto fantastico. Egli sarebbe fuggito da Roma per aver ferito un denigratore delle sue pitture in Sant'Andrea della Valle, e, giunto a Napoli, sarebbe stato sottoposto a processo per avere ucciso una guardia di un cancello della cinta della città, e poscia, per un personaggio che aveva sentito celebre a Roma il nome di Mattia Preti, sarebbe stato messo a libertà con l'obbligo di dipingere gratis le porte della città, secondo un voto fatto dagli Eletti della città durante la peste del 1656.

L'aneddoto riguardante gli affreschi del Calabrese sulle porte di Napoli è stato smentito da B. Capasso in *Archivio storico per le Province napoletane*, anno III, 1878, pagg. 597-601.

Digitized by Google

E tra il 1642 e il 1650 dobbiamo ritenere che dipingesse la cupola e la vôlta del Coro della chiesa dei padri Carmelitani, oggi della Parrocchia di San Biagio, ed eseguisse altri lavori a Modena, e non già nel 1661, come riferisce il Vedriani.[1]

Fin dal gennaio del 1661 il Preti trovavasi a Roma e nel settembre dello stesso anno, a



Fig. 1 — Mattia Preti: Crocifissione di Sant'Andrea
Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle.

Malta, incaricato dal Gran Maestro di attendere al restauro della chiesa di San Giovanni, secondo il disegno del Preti, sia dell'architettura che della pittura.

Sappiamo inoltre che nel dicembre 1661 era ancora a Malta.

Resta escluso, dunque, che la Cupola di San Biagio a Modena fosse stata dipinta nel 1661.

Nel 1650 lo troviamo a Roma, come risulta dal Diario manoscritto esistente nell'Archivio della chiesa di Sant'Andrea della Valle, incaricato di dipingere « li tre quadri del Choro » (fig. 1) che furono scoperti l'8 aprile del 1651 « con molto applauso universale ».

[1] *Historia di Modena*, II, 714.

Digitized by Google

Ecco il documento che il sig. Attilio Boni gentilmente mi ha fatto copiare dal detto Archivio.

Pag. 239 del Diario citato:

« Anno 1650. A dì 6 feb. si diede principio per dipingere e stucccare ad oro li tre quadri grandi del Choro et gli altri due da lati dell'Altare Maggiore e fatti i palchi e gli stucchi fino a dì 27 aprile Fra Matthia Preti di Calabria Cavaliere di Malta conforme i patti stabiliti col



Fig. 2 — Mattia Preti: Scena della peste del 1656
bozzetto per gli affreschi dipinti sulle porte della città.
Napoli, Museo Nazionale.

Eminentissimo S.r Card. Montalto D. Franc.o Peretti cominciò la sua pittura e havendo riguardo soltanto al gran nome del suo valore, si contentò di dipingerli solo per 700 scudi (solamente?) volendo che il suo prezzo equivalente fosse il suo nome celebrato conforme alla eccellenza dell'opera.

. . . . . .

« A dì 8 aprile (1651) furono scoverti li tre quadri grandi del Choro dipinti dal sud. Cavaliere Fra Matthia Preti con molto applauso universale ».

Sappiamo con certezza che il pittore fu iscritto all'Accademia di San Luca, come risulta dal « Liber Accademiae Sancti Lucae », Arch. 43. Congregazioni dal 1634 al 1674.

Digitized by Google

« Die 26 Januarij 1653.

« Fuit habita congregatio secreta in solita mansione Accademica in aedibus Acc.ae S.ti Lucae in Foro Boario. Furono nominati dalli signori Accademici presenti in questa congregatione gl' Infrascritti signori Accademici al numero di Undici per imbussolarli e di essi cavarne a sorte cinque, quali nella futura congregatione generale doveranno essere imbussolati per cavarne a sorte il Prencipe di questa nostra Accademia per il presente anno 1653 e furono a' voti secrete in mano di me notaio nominati gl' infrascritti, cioè li signori: Giov. Franc. Grimaldi, Domco Castelli, Gaspare Moroni, *Cavr Matthia Preti*... quali imbussolati uno per volta e messe dadi sri Accademici nella solita Bussola le fave nere favorevoli e le bianche disfavorevoli, furono cavati a Partito li infrascritti cinque signori Accademici li quali hebbero più fave nere favorevoli, cioè... ».

Il nome del Preti non appare più tra i registri di quell'Accademia, ma ci sembra non privo d'interesse il fatto che tra le discussioni che ivi si facevano se ne trova una intorno alla composizione dei soggetti nella quale ha prevalenza il parere di Pietro Berrettini da Cortona che preferisce la grande composizione.

Il Preti seguiva la tendenza del secolo, preferendo la grande composizione in cui svolse il suo genio naturale, e per cui si riteneva insuperabile.

In un secolo nel quale la tecnica aveva fatto grandi progressi, l'arte pare che voglia destare nell'animo la meraviglia: in quelle ardite composizioni si rivela un senso di compiacimento dell'artista che pare voglia mettere in rilievo la propria abilità; ed un osservatore superficiale dell'arte del Seicento vi leggerebbe il canone che il Marino aveva scritto per i poeti:

È del poeta il fin la meraviglia.

Ma ben altro si nasconde in quegli slanci arditi, in quegli sforzi verso le difficoltà di scorci e di movimento, in quei contrasti di luce e di ombre che sono tanto efficaci al rilievo dei corpi.

Fino al 1656 non possiamo dire altro del nostro pittore. In quell'anno è a Napoli dove rimane fino al 1660 e dipinge le porte della città (figg. 2 e 3) col pagamento di 1500 ducati, come risulta dai documenti pubblicati dal Capasso.

L'anno in cui il Preti giunse a Napoli, 1656, moriva il Ribera che nel getto rude e potente delle forme e nell'espressione realistica dei suoi tipi aveva aggiunto nuova forza all'arte del Caravaggio che a Napoli ebbe una grande influenza. Nel Preti l'arte del Ribera doveva aver destato grande impressione, e, nel realismo che imprime a certe sue figure, specialmente nelle scene dove la miseria pare che gridi alla pietà della gente, e nella rudezza che dà alla loro pelle e specialmente nelle nocche delle dita delle mani e nel disfacimento delle membra rudi ed ossute, si scorge che l'alito caldo e potente della Spagna aveva fatto sentire al Preti la sua forza.

È certo che in questo periodo del suo soggiorno a Napoli il Preti spiega una grande attività, e l'arte sua, che fu sempre napoletana, anche quando si sviluppava dalla scuola bolognese, si determina maggiormente e ricalca, per così dire, l'impronta di se stessa, dicendo la sua parola originale, pigliando la fisonomia che la distingue più nettamente anche quando nel tenebrore dei suoi sfondi sfavilla qualche luce veneziana.

A questo periodo si possono assegnare i due Conviti del Museo Nazionale di Napoli (figg. 4 e 5): quello di Baldassarre e l'altro di Assalonne che fa uccidere il fratello incestuoso, il Ritorno del figliuol prodigo, la Madonna di Costantinopoli nella chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi a Napoli, firmata e datata, e molte altre opere.

Quanto alla cupola di San Domenico in Soriano, pure a Napoli, non possiamo ammettere col canonico Carlo Celano[1] che la dipingesse nel 1664, poichè in quell'epoca il pittore

[1] *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della città di Napoli* raccolte dal canonico Carlo Celano, vol. V, pag. 10.

Digitized by Google

era occupato a Malta per i lavori in San Giovanni, e il Maestro dei Cavalieri di Malta non lo lasciava partire.

Dobbiamo dunque spostare la data e riportarla al glorioso e fecondo periodo che va dal 1656 al 1660, ultimo anno questo in cui il Preti rimase a Napoli, perchè, dopo un soggiorno di mesi a Roma, lo troviamo a Malta nel settembre del 1661. In questo periodo dipinse pure le storie di San Pietro Celestino e di Santa Caterina d'Alessandria, in San Pietro a Maiella, lasciando una delle pagine più forti dell'arte napoletana del '600. Periodo che si



Fig. 3 — Mattia Preti: Scena della peste del 1656
Napoli, Museo Nazionale.

trova compreso tra gli anni in cui l'abate Celestino D. Fabrizio Campana fu arcivescovo di Consa e fece eseguire, secondo il Celano,[1] a proprie spese le pitture della soffitta del Cavaliere Calabrese. Gli anni del suo arcivescovato vanno dal 1637 al 1667.[2]

Giunto a Malta nel 1661, il Preti vi rimase, salvo qualche assenza, fino agli ultimi giorni della sua vita, lavorando molto per le chiese e specialmente per quella di San Giovanni, la cui decorazione, quantunque alterata dal restauro, resta un'opera grandiosa ad attestare la grande ricchezza inventiva, l'agile fantasia e la disinvoltura con la quale riesce a narrare nella volta maggiore del tempio le storie di San Giovanni Battista in diciotto scomparti.

[1] Op. cit., t. III, pag. 280.

[2] Cfr. G. FILANGIERI, principe di Satriano, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, vol. III, pagg. 279 e 382.

Digitized by Google

Egli stesso era entusiasta di quell'opera alla quale s'era dedicato con trasporto e con grande fiducia. E fin da principio ottenne per essa una croce dal Maestro di Malta e un dono di mille scudi, e per di più lo stesso Maestro stabilì che gli fossero pagate le pensioni.

Lavorò anche per altre chiese e per palazzi di quell'isola, e sollecitò lavori dal di fuori raccomandandosi per commissioni. Chiedendo di lavorare per la città di Messina assicurava che nessuno avrebbe saputo servirla meglio di lui in opere grandi.

Non abbiamo, per ora, documenti che attestino la presenza del Preti in altre città fuori di Malta, ma è verosimile che non si rimanesse continuamente nell'isola.

Il De Dominici accenna alla presenza di Mattia in Taverna, dopo che aveva terminata l'opera di San Giovanni in Malta, e ad una scorsa a Napoli prima che, sollecitato dal Gran Maestro, tornasse nell'isola.

Noi ammettiamo che il Preti sia andato a Taverna, sua patria, nel periodo della sua gloria. Numerose sono le tele che ivi ha lasciato nelle chiese principali, quasi attestato d'affetto di un figlio che pure nell'arte sua si ricordò talvolta della selvaggia solitudine di burroni che in qualche notte aveva mirati perdersi nel mistero delle tenebre profonde e silenziose.

Sappiamo con certezza che nel 1675 era a Malta per una notizia ricavata [1] dall'Archivio dell'Opera del Duomo di Siena. (Lib. d'Entrata e Uscita n. 148, f. 22). Si parla della spesa del quadro di San Bernardino da Siena (fig. 6) in una cappella del Duomo, dipinto a Malta dal Cavaliere Calabrese.

« A di 13 agosto (1675). Spesa del quadro di San Bernardino da Siena in Duomo L. 1241.6.8, cioè L. 1200, che sono doppie d'Italia, sessanta, rimesse a Malta al sig. cav. fra Mattia Preti, qual fece d. quadro, et altre spese sono al Bastardello G. f. 61 ».

Da Malta pure spedì a Napoli dopo il 1680 il quadro rappresentante la Vergine, San Simone Stoch e il B. Franco, nella chiesa del Carmine Maggiore, erroneamente attribuito da alcuni al Solimena, e a Malta, dove aveva ottenuto doni, privilegi, commende, pensioni, [2] chiuse la sua vita lunga e religiosa [3] il 3 gennaio 1699.

Fu con gentile pensiero seppellito nella chiesa di San Giovanni dove tanto aveva lavorato, e sul marmo che racchiude le sue ossa fu scolpita la seguente epigrafe.

D . O . M .
HIC JACET MAGNUM PICTURAE DECUS
COMMEND. FR. MATHIAS PRETI
QUI POST SUMMOS HONORES PENICILLO COMPARATOS
ROMAE VENETJIS NEAPOLI
SUB AUSPICIJS EM. M. M. DE REDIN MELITAM VENIT
UBI AB ORDINE HIEROS. ENCOMIJS ELATUS
AC INTER EQUITES V. L. ITALIAE EX GRATIA ADLECTUS
HANC ECCLESIAM SINGULARI PICTURA EXORNAVIT
SEVERIORIS MOX PIETATIS STUDIO INCENSUS
INGENTEM PECUNIAM TABULIS QUAESITAM
EROGAVIT IN PAUPERES
RELICTO PICTORIBUS EXEMPLO
QUO DISCERENT PINGERE AETERNITATI
AD QUAM EVOLAVIT NONAGENARIO MINOR QUATUOR ANNIS
TERTIO NON. JANUARIJ 1699
FRATER CAMILLUS ALBERTINI PRIOR BARULI
AMICO DESIDERATISSIMO HOC MONUMENTUM
POSUIT

[1] Per cortesia del canonico Lusini.

[2] Cfr. mons. CARMELO PUJA, *Fra Mattia Preti nel terzo suo centenario*, documenti pubblicati in *Appendice*.

[3] ID. *Testamento di Mattia Preti*.

Digitized by Google



Fig 4 — Mattia Preti: Il Convito di Baldassarre. Napoli, Museo Nazionale.



Fig. 5 — Mattia Preti: Il Convito di Assalonne. Napoli, Museo Nazionale.

Digitized by Google

* * *

Il Preti fu un realista, ma il suo realismo deriva dal suo temperamento e si rafforza con l'influenza del Ribera. Egli compì la sua educazione artistica quando i Carracci avevano compiuto la restaurazione e i loro sforzi avevano prodotto benefici effetti e il Caravaggio aveva già diffuso il suo realismo tenebroso, che, se a Napoli non formò una scuola, vi penetrò largamente e vi esercitò un'influenza grandissima.

Al tempo in cui fiorì il Preti il manierismo, che aveva contraffatto i suoi modelli Michelangelo e Raffaello, non soddisfaceva più lo spirito che alle forme vuote e gonfie voleva sostituire quelle che per la loro intima struttura attestassero un momento drammatico più sentito e più sincero.

Nel Seicento, dunque, abbiamo come un rinverdire del sentimento artistico. Così, sebbene si senta il distacco dal Rinascimento, dovendo gli artisti, salvo il Domenichino che si può chiamare col Venturi un quattrocentista smarrito nel Seicento, abbandonato la serena tranquillità della concezione e dato alle rappresentazioni più movimento, più ardire, e, sarei per dire, più chiasso, tuttavia, per la forza ideale della tradizione lasciata dai grandi, la quale contribuì alla restaurazione, e per l'anima onde vissero le rappresentazioni di quel tempo, possiamo ricostruire il filo che rende continua la nostra tradizione artistica. Mattia Preti sentì tutta l'energia che fremeva nell'arte del Seicento.

Spirito irrequieto e bramoso di migliorare la propria arte, egli non si contenta di studiare restringendosi nei limiti di una scuola, ma cerca dovunque, con ansia continua, onde, qualche volta, nel calore tutto napoletano dell'arte sua, spunta come un ricordo esotico che passa come il riflesso di un vetro che si muove.

Il suo realismo è sentito ed è diverso da quello che voleva la contro-riforma e che espressero i decadenti. La differenza è in ciò, che gli uni traducevano senza ispirazione forme esagerate che un gusto comportava alterato, mentre il Preti, seguendo la via maestra, raccoglieva nelle sue tele un'azione armonizzata con i sentimenti dei suoi personaggi.

Egli seguiva l'impulso del suo temperamento ed io direi che fosse quasi cosciente in lui la vocazione ai soggetti tragici, nei quali la crudezza delle espressioni trova, per così dire, il suo ambiente.

E la sua caratteristica è una grande tragicità. Ma per questo dovremmo dire il Preti un pittore decadente, come pare ci voglia far sapere il Gruyer?[1]

« Le Calabrèse était bien de son temps. Ses ouvres, outrées dans leurs formes et violentes dans leur caractère, ont quelque chose en tout d'exagéré. Son coloris n'a rien d'agréable; il se distingue par la dureté des ombres et par l'abus des empâtements. Sous son pinceau, la douleur devient de la contorsion et le drame tourne au mélodrame ».

E più giù: « Le Dominici qui nous a particulièrement renseignés sur Mattia Preti, rapporte qu'il ne peignait guère que de grands tableaux -- *des tableaux* (notiamo bene) *du genre de cet Ecce home sans doute* — et qu'il les peignait avec un tel feu et une telle rapidité, qu'un homme qui demeurait chez-lui et le voyait peindre disait qu'à la façon dont il distribuait ses teintes sur la toile et dont il maniait le pinceau, on aurait cru qu'il jouait du tambour. Ce mot est très justement expressif. Les vrais maîtres ne font pas ouvres de tambourineurs. Voilà ou conduit la virtuosité, quand ce n'est pas la raison et le sentiment qui la guident. S'il est un art de décadence, c'est assurément celui-là ».

Il giudizio del Gruyer è poggiato su di una ipotesi senza fondamento, perchè non parte dall'esame diretto delle opere del Preti, che vanno studiate attentamente.

Non possiamo negare che il Preti abbia qualche durezza e qualche esagerazione spiace-

[1] *La peinture à Chantilly*. Paris, 1896.

Digitized by Google



Fig. 6 — Mattia Preti: San Bernardino da Siena. Siena, Duomo.

Digitized by Google

vole; sembra che egli porti all'eccesso la tendenza al tenebrore, tanto che non di rado negli sfondi dei suoi quadri non vediamo che tenebre nelle quali restano avvolte le figure.

Ma non sempre questa caratteristica è in lui un difetto. Egli con forte chiaroscuro e con forti sbattimenti di luce sa trarre partito per dare un potente rilievo alle figure che spesso nel tenebrore appariscono come scolpite, e spiccano tra fasci di luce come visioni di sogni nella notte che si stende all'intorno.

Per il Preti non abbiamo dei periodi così spiccatamente separati da segnare diverse ma-



Fig. 7 — Mattia Preti: San Nicola da Bari. Napoli, Museo Nazionale.

niere. Fin da principio in lui troviamo una tendenza spiccata verso la grande composizione che mantenne costante nella sua vita d'artista e per la quale si sentiva superiore a tutti.

Attratto dalla maniera del Guercino, la conserva nel grigio che sparge sui nudi e sui volti delle sue figure, nei forti chiaroscuri e nel modellato di certe forme.

La Santa Petronilla del Guercino, come ho detto, fu il modello dal quale trasse maggiormente il Preti, e fu come il punto verso il quale orientò l'arte sua.

La figura del Cristo che apre le braccia e accompagna col movimento della gamba, della testa, del corpo, il suo atto di amore verso la Santa, la vedremo riprodotta nella cupola di San Biagio, a Modena, e in quella di San Domenico in Soriano, a Napoli, nel Cristo fulminante e in Santa Barbara a Taverna e in altre opere.

Digitized by Google

Anche nella distribuzione delle figure troviamo spesso il ricordo del Guercino, quando le fa sporgere a mezzo dall'estremità del quadro o ne fa spuntare solo la testa. E segue il maestro nelle molte mezze figure e nel modo di rendere più larga la fronte facendo calva la parte anteriore del capo, che spesso fa risplendere di vivida luce. Si guardi, per esempio, nel quadro di Santa Petronilla del Guercino quel vecchio, a destra, tra il giovine che sta per piegarsi ai due che disseppelliscono la Santa e l'uomo dal turbante che sporge solo con la testa e una mano. In molti quadri il Preti si ricorda di quella testa e della barba corta e



Fig. 8 — Mattia Preti: Gesù precipita Satana
Napoli, Museo Nazionete.

folta e del modo come la luce la illumina; anzi quel modellato egli fa suo e tanto lo carezza e lo ripete che diviene una caratteristica spiccata nell'arte sua. La Santa Petronilla gli dà pure il modello per dare gli atteggiamenti di umile offerta alle sue figure. Così vediamo la Santa Barbara del Preti piegare davanti al Signore inginocchiata sulle nubi, con le braccia conserte al seno, la testa umilmente piegata dalla scriminatura liscia, ma senza le trecce con le ciocchette distinte. Questa semplicità di acconciatura che sembra voglia significare l'umiltà di chi nutre sentimenti puri e santi, alle volte assume un linguaggio contrario, e, accanto alla venustà delle forme, vuole risplendere come bellezza che ispiri voluttà tutte terrene. Così vediamo nella cortigiana a sinistra di Baldassarre nel Convito di questo re (fig. cit. 4) del Museo Nazionale, a Napoli.

Digitized by Google

Il Preti ha pure reminiscenze del Lanfranco nel largo panneggiamento, nelle maestose pieghe dei panni, che a volte sotto il suo pennello si ammassano e s'induriscono. E del Lanfranco il Preti ha guardato con compiacenza « i colossi rapidamente elevantisi su le cupole e gli archi e le ampie moli » come si esprime il Venturi accennando a quel pittore.

E nelle grandi composizioni egli mostra un'agilità straordinaria, piena di movimento, e riempie gli spazi senza sforzo. La sua immaginazione fervida ama la grandiosità e gli suggerisce effetti decorativi sorprendenti.

Il Preti, che formò la sua educazione artistica viaggiando per l'Italia e per l'Europa, a tutte le reminiscenze sovrappone la sua originalità. Egli dà moto alle figure e rilievo ai muscoli e spesso con questi mezzi ne rafforza l'espressione, mentre con l'ampio panneggiamento, a volte pur troppo duro e pesante, ma spesso reso con una forza di pennello tale da sembrare scolpito, cerca di rendere la grandiosità e la maestà delle figure.

Gli scorci arditissimi sono la sua passione; ricercati da lui costantemente rivelano una tendenza verso difficoltà che egli è felice di superare con mano franca e sicura. E questa ricerca di difficoltà si nota anche nelle strane posizioni di corpi negli spazi nei quali sono adattati con grande disinvoltura, e dai quali traspare, sarei per dire, il sorriso di compiacenza dell'artista.

Amante delle tonalità calde, nei colori egli ricerca con cura affettuosa e costante l'armonia che qualche volta raggiunge un'eloquenza musicale. Armonia che è mirabile nel Convito di Baldassarre dove sembra raccogliere in una sintesi cromatica, in una espressione di colori piena di eloquenza, i sentimenti che la minaccia divina ha suscitato nell'animo dei banchettanti.

In lui è grande l'impasto delle tinte e raramente cerca di lisciare le sue figure, alleggerendo la mano o stemperando i colori. Egli ha però dei tentativi verso una delicatezza che non era del tutto mancante in lui, ma che non appare troppo manifesta, perchè vinta e fatta, direi quasi, dimenticare dalla sua opera, generalmente tetra e forte.

Ma pure, se esaminiamo attentamente l'opera sua, non ci sarà difficile di trovare qualche angelo grazioso e nel volto e nel movimento e nello slancio delle forme snelle ed elastiche, come sono graziosi i putti che accompagnano l'ascensione di San Nicola di Bari (fig. 7), nel Museo Nazionale di Napoli, come sono slanciati e leggieri nei loro moti molti angioli dipinti in San Pietro a Maiella, specialmente quelli che spingono in alto Pietro Celestino trionfante, e quelli che sollevano sulle nubi Santa Caterina d'Alessandria, nella medesima chiesa.

Vero è che sarebbe vano intendere il Preti studiandolo sotto questo punto di vista, ed anche lì dove il soggetto vuole un'espressione delicata, si scorge che il suo pennello si muove più sotto l'impulso della volontà che di un'emozione spontanea di un'anima che senta amore verso la bellezza, come siamo abituati a vedere nell'arte del Rinascimento.

E qualche volta vediamo pure un accenno verso la delicatezza del Domenichino, come in qualche figura negli affreschi di Sant'Andrea della Valle (fig. cit. 1), piccoli e timidi accenni; però, che denotano più uno sforzo di dirci qualche nota di quel maestro che vedeva trionfare nell'alto della Tribuna, sopra i suoi sguardi, che una compenetrazione intima di sentimento. I loro caratteri erano molto differenti.

Egli non poteva dare ciò che non sentiva, e il suo pennello, come la cetra di Anacreonte che al poeta il quale cercava di cantare gli eroi d'Omero rispondeva amore, ubbidiva meglio e correva spontaneamente, sarei per dire, a quelle espressioni dove più poteva manifestare la sua sincerità.

E convengo col De Rinaldis, dove dice: « In taluni cuoi tra figure poco amabili e talune rudezze spiacenti spesso s'incontrano testimonianze certe d'un sentimento artistico che è in lui più profondo e sincero che in vari altri artisti del suo tempo, più piacevoli, più ridenti e più attraenti al primo sguardo ». [1]

Il Preti sotto il fasto dei motivi decorativi, tra il movimento e la grandiosità delle sue

[1] A. De Rinaldis, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, II, pag. 434.

Digitized by Google

composizioni, rivela il moto di un'anima che accusi un disagio. Al dolore, che a volte è spasmodico nei suoi personaggi e perde la serenità dell'espressione, egli ha voluto dare più spesso una forza tragica in soggetti nei quali la sua coscienza d'artista si rivela potentemente.

Non c'è contraddizione tra l'atteggiamento dei suoi personaggi e l'idea che rappresentano, e il pittore, scegliendo i soggetti più truci, pare abbia voluto attenuare l'esagerazione che avrebbero le sue figure considerate isolatamente.

Questa coscienza bisogna ricordare nel pittore, al quale si deve togliere l'accusa di quella virtuosità che potrebbe sonare leggerezza. La sua tragicità e il suo realismo non sono l'espres-



Fig. 9 — Mattia Preti: La Maddalena
Roma, Palazzo Doria.

sione di chi cede ciecamente ad una corrente artistica, ma denotano un'anima commossa dai sentimenti che agitano i suoi personaggi e che il pittore penetra profondamente.

La sua arte, che noi riteniamo più vicina a noi per quel senso di preoccupazione che pervade i suoi personaggi, per la forza con cui rende l'espressione del loro animo agitato e, ripeto, per quella coscienza che cerca l'armonia tra la forma e il contenuto, verrà sempre più apprezzata e capita a mano a mano che noi vorremo dal pennello non solo la euritmica disposizione delle figure e il canto armonioso dei colori, ma anche l'espressione sincera del sentimento, qualunque esso sia.

Il Preti ha un sentimento, ed è la forza, la tragicità che pare voglia esprimere anche negli sfondi coperti di tenebre, a volte caliginosi e quasi soffocanti, tetri come l'anima dei personaggi che spiccano in essi per i contrasti di luci e di ombre o vi si confondono come ombre nella notte.

Nelle tinte cariche del Preti, nel chiaroscuro forte, nei suoi sfondi coperti di tenebre, non sappiamo scorgere disarmonia, perchè tutte queste note vogliono partecipare a rendere evidente il carattere notato, e in esse ci pare di sentire invece l'armonia della natura, quando

Digitized by Google

durante la tempesta sono nere le nuvole, tetra l'aria, offuscato il paesaggio, e in una bella mattinata di primavera sorge limpido il sole, e ride, piena di luce e di verde, la campagna.

Si dice che ha dipinto madonne ed angioli che non sono del cielo. Egli li ha presi dalla terra i suoi personaggi e non è andato cercando la bellezza ideale. Ma, come abbiamo già detto, in lui c'è lo sforzo di essere delicato lì dove un sentimento delicato deve apparire, e se noi cerchiamo invano una soavità più dolce, una delicatezza più ideale in certe figure, questo fatto conferma la caratteristica del pittore. Noi dobbiamo giudicare il Preti nel suo tempo, senza chiedergli i mezzi dell'arte del Rinascimento.

« Il mezzo varia ad ogni istante, l'arte varia col mezzo » dice il Venturi[1] e si può aggiungere che l'arte varia ancora con l'uomo e che l'uomo stesso è il mezzo principale della propria arte. Egli ha un'anima che si esprime e, mentre assume e manifesta la fisonomia del secolo e della società in cui vive, fa riconoscere anche la sua voce. Solo così si è grandi; facendosi distinguere, facendosi sentire in mezzo alla folla che canta lo stesso verso, che suona la stessa nota.

Mattia Preti ebbe la sua personalità; e la sua arte è destinata ad uscire dall'oblio nel quale è rimasta finora. In essa si vedrà come il pittore abbia sentito i singhiozzi del secolo sotto lo sfarzo delle cupole piene di angioli, di madonne e di santi.

SALVATORE MITIDIERI.

CATALOGO DELLE OPERE.

ITALIA.

BOLOGNA.

R. Pinacoteca	Il Sacrifizio d'Isacco.
Id.	Vecchia che si riscalda (L'Inverno).
Id.	Vecchio filosofo con libro (La Lettura).

CATANZARO.

Galleria Serravalle	Incredulità di San Tommaso.
Ing. Mannella	San Francesco in estasi.
Museo Provinciale	Madonna in gloria.
Id.	San Francesco d'Assisi.

FIRENZE.

Collezione Cecconi	Carità romana.
Id.	Alessandro uccide Ito.
Id.	Gesù e l'Adultera.
Id.	San Sebastiano.
Galleria degli Uffizi	Autoritratto.

MILANO.

Galleria Brera	Gesù che paga il tributo.
Id.	Madre che affida i suoi figli al Redentore.

MODENA.

Chiesa della Parrocchia di San Biagio (cupola).	Il Paradiso.
Id. (volta del coro)	Gloria d'Angioli musicanti.

MONTECASSINO.

Badia	La Trinità.

[1] A. VENTURI, *Le Belle Arti a Modena*.

Digitized by Google

MONTELEONE CALABRO.

Prof. Tarallo	L'Addolorata (testa).

NAPOLI.

Chiesa del Carmine Maggiore (3ª cappella a destra)	La Vergine, San Simone Stoch e il Beato Franco.
Chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi (1ª cappella a sinistra)	Madonna di Costantinopoli che incorona Santa Rosalia con Bambino e Santi.
Id. (1ª cappella a destra)	San Francesco di Paola che passa il faro.
Id. (id.)	San Girolamo.
Id. (id.)	San Niccolò da Tolentino.
Chiesa di San Domenico Maggiore	San Giovanni Battista rimprovera Erode.
Id.	Decollazione di San Giovanni Battista.
Chiesa di San Domenico in Soriano (cupola).	Trionfo di San Domenico.
Chiesa di San Lorenzo Maggiore (cappella di di Sant'Antonio)	Il Crocefisso adorato dai francescani.
Id.	La Vergine col Bambino in gloria e Sante francescane.
Chiesa di San Pietro a Maiella (volta della navata maggiore).	Storie della vita di San Pietro Celestino (1ª Ingresso in Aquila di Pietro Celestino e Carlo d'Angiò; 2ª San Pietro Celestino sulla Maiella riceve dall'Angelo l'annunzio del Papato; 3ª Apoteosi di San Pietro Celestino; 4ª Tentazione di San Pietro Celestino; 5ª San Pietro Celestino rinunzia al Papato).
Id. (volta della crociera).	Storie della vita di Santa Caterina d'Alessandria (1ª Disputa di Santa Caterina; 2ª Santa Caterina nella prigione; 3ª Decollazione di Santa Caterina; 4ª Sposalizio di Santa Caterina; 5ª Santa Caterina morta è trasportata in alto dagli Angioli).
Chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori	San Sebastiano.
Museo Filangieri	La Maddalena.
Museo Nazionale	Due bozzetti della Peste di Napoli del 1656.
Id.	Convito di Baldassarre.
Id.	Convito di Assalonne.
Id.	Il Ritorno del Figliuol prodigo.
Id.	San Nicola di Bari.
Id.	Il Battista.
Id.	Giuditta e Oloferne.
Collezione del prof. Francesco Jerace	Olindo e Sofronia liberati da Clorinda.
Id.	Il Figliuol Prodigo.
Id.	Tentazione di Gesù (fig. 8).

PALERMO.

Museo Nazionale	Gesù e l'Adultera.
Id.	Gesù e la Cananea.

PAOLA.

Duomo	Angelo dell'Annunciazione.

PISTOIA.

Duomo	San Baronte e San Desiderio.

ROMA.

Accademia dei Lincei	San Pietro nega Gesù.
Chiesa di Sant'Andrea della Valle (coro)	Martirio di Sant'Andrea. (È rappresentato in tre episodi nei tre grandi affreschi centrali: 1° Il Santo è legato alla croce; 2° Il Santo spira sulla croce; 3° Sepoltura del Santo).

Digitized by Google

Chiesa di San Bartolomeo all'Isola	Martirio di San Bartolomeo.
Chiesa di San Carlo ai Catinari (parete a destra della porta d'ingresso)	San Carlo distribuisce la carità ai poveri.
Chiesa di Santa Costanza (sagrestia). . . .	San Girolamo.
Galleria Doria	La Maddalena (fig. 9).
Id.	Gesù che paga il tributo.
Id.	Concerto in una riunione signorile.
Galleria Nazionale (Corsini)	Gesù che paga il tributo.
Id.	Epulone e Lazzaro.
Id.	La Resurrezione di Lazzaro.
Id.	Eremita Bruniano.
Galleria Spada-Veraldi	Gesù scaccia i profanatori dal Tempio.
Id.	La Tentazione di Gesù.
Id.	La Donna adultera.
Ministero dei lavori pubblici	La Sacra Famiglia.
Museo Capitolino	Due filosofi.
Palazzo Doria (appartamento chiuso al pubblico).	Agar ed Ismaele.
Cav. Bosco Lucarelli	Cristo e la Cananea.

SANT'EUFEMIA MARINA.

Chiesa	L'Immacolata.
Id.	Sant'Eufemia.

SIENA.

Duomo	San Bernardino da Siena che predica.

TAVERNA.

Chiesa di Santa Barbara	Santa Barbara.
Id.	La Deposizione.
Id.	La Presentazione del Bambino al Tempio.
Id.	Il Battesimo.
Id.	La Vergine in gloria e nel basso San Francesco di Paola.
Id.	Testa del Padre Eterno (lunetta).
Chiesa dei Cappuccini	San Lorenzo.
Id.	La Vergine delle Grazie con San Michele e San Francesco d'Assisi.
Id.	La Vergine del Carmelo.
Chiesa di San Domenico	San Giovanni Battista.
Id.	La Crocifissione.
Id.	La Vergine con San Francesco d'Assisi e la Maddalena.
Id.	La Madonna del Rosario con Bambino e Santi
Id.	Cristo fulminante.
Id.	Il Bambino Gesù.
Id.	San Sebastiano.
Id.	San Francesco di Paola che passa il Faro.
Id.	Martirio di San Pietro.
Id.	Santo domenicano.
Id.	San Giacinto.
Chiesa di San Nicola	S. Nicola di Bari e San Gennaro.
Collezione del cav. Gironda	Ecce homo.

TORINO.

R. Pinacoteca	Davide vincitore di Golia.

Digitized by Google

TORRE DEL GRECO.

Cav. Bartolomeo Mazza	Madonna col Bambino.

ESTERO.

BRUXELLES.

Museo	Giobbe visitato dagli amici.

CHANTILLY.

Museo Condé	Ecce homo.

DRESDA.

Museo	Martirio di San Bartolomeo.
Id.	L'Incredulità di San Tommaso.
Id.	La Liberazione di S. Pietro dalla prigione.

MADRID.

Museo del Prado	Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia.
Id.	San Giovanni Battista.

MALTA.

Chiesa di San Giovanni (volta maggiore) . .	Vita di San Giovanni Battista illustrata in diciotto quadri, dal Sacrifizio di Zaccaria davanti all'Arca del Testamento alla Decollazione del Santo.
Id. (abside)	SS. Trinità e San Giovanni Battista.
Id.	Trionfo del Sacro Ordine sui Maomettani.
Id.	Gesù nell'Orto con l'Angelo che gli presenta il calice
Id.	Sposalizio di Santa Caterina.
Id.	Martirio di San Lorenzo.
Id.	La Conversione di San Paolo.
Chiesa dell'Alieno	L'Angelo Custode.
Id.	Madonna col Bambino ed Angeli.
Chiesa delle Anime Purganti	SS. Trinità.
Chiesa della B. V. M. Sarria	San Giovanni (lunetta).
Id. (Floriana). . .	San Rocco.
Id.	San Sebastiano.
Id.	L'Immacolata Concezione.
Id. (altare maggiore).	Tre quadri rappresentanti il Martirio di San Pietro (San Pietro è catturato; San Pietro è inchiodato alla croce; San Pietro pende dalla croce).
Chiesa di Sant'Andrea (Zurrico)	Martirio di Santa Caterina.
Id.	Sant'Andrea.
Id.	L'Assunta.
Id.	Santa Caterina.
Id.	La Madonna del Pilar.
Id.	La Visitazione.
Chiesa di Santa Caterina d'Italia	Il Martirio di Santa Caterina.
Crendi	San Matteo.
Vittoriosa	Madonna con Santi.
Id.	San Girolamo.
Chiesa dei RR. PP. Minori Conventuali . .	San Gregorio.
Chiesa di San Giorgio.	San Giorgio.
Palazzo Veralli (cappella)	San Giovanni.
Palazzo Magistrale della Valletta	Santa Caterina.

PARIGI.

Louvre	Martirio di Sant'Andrea.

Digitized by Google

STOKOLMA.

Museo Nazionale	Erminia.

VIENNA.

Accademia Imperiale e Reale	San Pietro liberato dal carcere.
Galleria Harrach	La Regina Saba.
Id.	Il Convito di Assalonne.
Galleria Imperiale	L'Incredulità di San Tommaso.

CATALOGO SUSSIDIARIO

estratto da opere e cataloghi per servire di aiuto alle ricerche ed allo studio delle opere del Preti.

SOGGETTO	LOCALITÀ, PERSONA, Ecc. PER LE QUALI L'OPERA FU DIPINTA	FONTE
1. San Pietro in prigione liberato dall'angelo .	Roma, Cardinale Rospigliosi.	B. De Dominici *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti napoletani.* Napoli, 1742-1745.
2. Cristo condannato a morte	Roma, Urbano VIII.	Id.
3. Penelope che scaccia i falsi amici di Ulisse .	Roma, D. Olimpia Aldobrandini.	Id.
4. Decollazione di San Giovanni Battista. . .	Malta, Gran Maestro dell'Ordine Gerosolimitano.	Id.
5. Ritratto del Gran Maestro.	Id.	Id.
6. ?	Roma, Lunetta in San Giovanni in Calabita (?). [1]	Id.
7. Ritratto del Gran Duca di Toscana . . .	Firenze, Granduca.	Id.
8. Plutone che rapisce Proserpina	Id.	Id.
9. Trionfo di Osiride.	Roma, R. Accademia di San Luca.	Id.
10. San Pantaleone che resuscita un morto . .	Roma, Chiesa di San Pantaleone (?).	Id.
11. Gesù condotto a Pilato	Napoli, Bernardino Corrado.	Id.
12. Gesù mostrato da Pilato al popolo. . . .	Id.	Id.
13. Gesù nel Castello d'Emaus.	Id.	Id.
14. San Tommaso che tocca la piaga al Signore.	Id.	Id.
15. I quattro Evangelisti	Napoli, B. Antonio Caputo.	Id.
16. Figura di Filosofo.	Id.	Id.
17. Le donne idolatre che indussero Salomone ad offrire incenso ai falsi Dei.	Id.	Id.
18. Apelle in atto di ritrarre Campaspe . . .	Id.	Id.
19. Diogene	Id.	Id.
20. Cristo della moneta	Id.	Id.
21. Erodiade	Id.	Id.
22. L'Estate	Id.	Id.
23. L'Inverno.	Id.	Id.
24. La Vergine col Bambino, Sant'Anna e San Gioacchino.	Id.	Id.
25. La Regina Saba visita Salomone	Napoli, Duca Giordano.	Id.
26. Giuditta che mostra al popolo la testa di Oloferne.	Id.	Id.

[1] V. *La Voce*, anno V, n. 41, 9 ottobre 1913.

Digitized by Google

SOGGETTO	LOCALITÀ, PERSONA, Ecc. PER LE QUALI L'OPERA FU DIPINTA	FONTE
27. Didone sulla pira	Napoli, Duca Giordano.	B. De Dominici
28. Il Figliuol prodigo.	—	Id.
29. Martirio di San Gennaro	—	Id.
30. San Paolo eremita	—	Id.
31. Sant'Antonio Abate	—	Id.
32. Due mezze figure di filosofi	—	Id.
33. Le Nozze di Cana	Napoli, Gaspare Romer.	Id.
34. La Storia del Ricco Epulone.	Napoli, March. Vandeneinden.	Id.
35. La Crocifissione di San Pietro	Id.	Id.
36. La Crocifissione di San Pietro	Id.	Id.
37. La Decollazione di San Paolo	Napoli, March. Vandeneinden.	Id.
38. Il Martirio di San Bartolomeo	Id.	Id.
39. Alcune storie della Vita di San Giovanni Battista (San Giovanni dice ad Erode: « Non licet tibi habere uxorem fratris tui »; il Ballo di Erodiade; Erodiade che porta la testa del Battista al Re).	Napoli. (Quando scriveva il De Dominici questi quadri si vedevano in casa del Principe di Belvedere).	Id.
40. Nostro Signore che dà le chiavi a San Pietro.	Napoli. In casa di Mariano Mostellone.	Id.
41. Clorinda ferita in atto di essere battezzata	Posseduti da Andrea Jovene.	Id.
42. Ismene che col carro apparisce a Solimano	Id.	Id.
43. Atlante che sostiene il mondo	Id.	Id.
44. La Fortuna e la Fama con altre figure allusive alle glorie di Luigi XIV.	Id.	Id.
45. San Giovanni Battista in atto di predicare la penitenza.	Napoli. Posseduto da Andrea Jovene.	Id.
46. San Giorgio a cavallo	Malta, Gran Maestro.	Id.
47. Giobbe visitato da tre amici	Napoli, Carlo Garofalo.	Id.
48. San Bartolomeo scorticato	Id.	Id.
49. Abramo	Napoli, Giuseppe d'Anna.	Id.
50. Il Bambino Gesù con angioli e Sant'Ignazio di Lojola.	Siena, Chiesa dei Padri Gesuiti.	Id.
51. Canonizzazione di Santa Caterina	Siena, Chiesa del Carmine.	Id.
52. San Silvestro che s'incontra con San Lorenzo (lunetta).	Malta, Chiesa di S. Giovanni.	Id.
53. San Francesco Saverio	Id.	Id.
54. Sant'Ignazio di Lojola	Id.	Id.
55. San Michele Arcangelo	Malta, Cappella dei Provenzali.	Id.
56. San Giacomo Apostolo	Malta, Cappella dei Castigliani.	Id.
57. Madonna del Pilar	Id.	Id.
58. Battaglia contro i Mori	Id.	Id.
59. San Francesco che riceve le stimmate	Malta, Chiesa di San Francesco (Altare del santo).	Id.
60. Sant'Antonio fa risuscitare il morto per salvare la vita al padre.	Malta, Chiesa di San Francesco (Altare).	Id.
61. San Gregorio Taumaturgo	Malta, Chiesa di San Francesco (Cappella laterale).	Id.
62. San Luca Evangelista	Id.	Id.
63. La Trinità	Id.	Id.
64. Madonna della Porziuncola	Id.	Id.
65. Decollazione di Santa Caterina	Malta, Chiesa di Santa Caterina (Altare maggiore).	Id.
66. Sposalizio di Santa Caterina	Malta, Albergo d'Italia	id.

Digitized by Google

SOGGETTO	LOCALITÀ, PERSONE, Ecc. PER LE QUALI L'OPERA FU DIPINTA	FONTE
67. Martirio di Sant'Orsola	Malta, Chiesa delle Monache Gerosolimitane di Sant'Orsola.	B. De Dominici
68. San Gregorio che prega le anime del Purgatorio.	Malta, Chiesa delle anime del Purgatorio (Cappellone laterale).	Id.
69. David con i simboli delle anime del Purgatorio	Id.	Id.
70. San Michele Arcangelo e varie storie dei Santi Angeli.	Malta, Chiesa di San Michele Arcangelo.	Id.
71. La Madonna del Carmelo col santo profeta Elia.	Malta, Convento dei Teresiani nella Barbula detta città Cospicua.	Id.
72. Martirio di San Lorenzo	Malta, Chiesa di San Lorenzo in Borgo.	Id.
73. La conversione di San Paolo	Malta, Chiesa di San Paolo della Città Vecchia.	Id.
74. Il Naufragio di San Paolo	Id.	Id.
75. Martirio di San Paolo	Id.	Id.
76. Martirio di San Pietro	Id.	Id.
77. San Paolo nel serraglio dei leoni	Id.	Id.
78. San Paolo appare ai Maltesi.	Id.	Id.
79. L'Angelo Custode	Id.	Id.
80. L'Annunziata	Id.	Id.
81. San Luca	Id.	Id.
82. La Discesa dello Spirito Santo	Id.	Id.
83. San Pietro in prigione	Malta, Chiesa dei Gesuiti.	Id.
84. Incontro di San Pietro e San Paolo	Id.	Id.
85. Decollazione di San Paolo	Id.	Id.
86. San Niccolò da Tolentino in atto di pregare per le anime del Purgatorio.	Id.	Id.
87. La Madonna del Pilar che apparisce a San Giacomo.	Malta, Chiesa del Carmine.	Id.
88. Martirio di Santa Caterina	Malta, Casale di Zeitun.	Id.
89. Martirio di Sant'Andrea Apostolo	Malta, Casale della Macluba.	Id.
90. Quadro (?)	Malta, Chiesa della Madonna delle Melhehà.	Id.
91. Cristo inchiodato alla Croce.	Malta, Ospedale dei Cavalieri.	Id.
92. Cristo morto	Id.	Id.
93. Storie del Vecchio e Nuovo Testamento	Id.	Id.
94. Storie di Alessandro Magno	Id.	Id.
95. Storia della Regina Tomiri.	Id.	Id.
96. Incontro in Roma di San Filippo Neri con San Felice.	Id.	Id.
97. San Giovanni Battista che addita l'agnello.	Id.	Id.
98. Santa Flora con molte Vergini	Id.	Id.
99. Santo che serve gli ammalati nell'ospedale.	Id.	Id.
100. Santo che fa orazione davanti al Crocefisso.	Id.	Id.
101. Santa Monaca che guarisce il paralitico.	Id.	Id.
102. Santa che converte in vino l'acqua per la messa.	Id.	Id.
103. Cristo coronato di spine	Id.	Id.
104. Crocifissione	Id.	Id.
105. Ecce Homo	Id.	Id.
106. Orazione nell'Orto	Id.	Id.

Digitized by Google

SOGGETTO	LOCALITÀ, PERSONA, Ecc. PER LE QUALI L'OPERA FU DIPINTA	FONTE
107. La Flagellazione	Malta, Ospedale dei Cavalieri.	B. De Dominici
108. Sofronia ed Olindo	Genova, Marchese Brignole.	Id.
109. La Risurrezione di Lazzaro	Id.	Id.
110. Martirio e sepoltura di Santo Stefano	Genova, Francesco Maria Baldi.	Id.
111. San Bartolomeo scorticato	Venezia, Casa Baglioni.	Id.
112. Sant'Andrea crocifisso	Id.	Id.
113. Marsia scorticato da Apollo	Venezia, Casa Morosini.	Id.
114. Battaglia di centauri	Id.	Id.
115. Decollazione di San Paolo	Venezia, ?.	Id.
116. Attila	Bruxelles.	Id.
117. Lapidazione di Santo Stefano	Bruxelles.	Id.
118. San Giacomo che fuga i Mori	Spagna.	Id.
119. Sant'Antonio di Padova	Spagna, Chiesa di Sant'Antonio.	Id.
120. Gedeone	Spagna, Galleria del Re.	Id.
121. Sansone	Id.	Id
122. Adorazione del vitello d'oro	Francia, Real Galleria.	Id.
123. La peste degli Azoti	Id.	Id.
124. Cristo nell'Orto	Salerno, Galleria dell'Arcivescovo.	Id.
125. La Vergine	Salerno, Chiesa di Santa Maria Maggiore.	Id.
126. Quadro con molti santi	Salerno, Chiesa di San Martino.	Id.
127. ?	Messina, Chiesa di S. Giovanni.	Id.
128. ?	Palermo.	Id.
129. Ecce Homo	Aversa, Card. Fortunato Carrafa.	Id.
130. David che suona l'arpa dinanzi a Saulle	Napoli, Duca di San Severino Gruther.	Id.
131. La Vergine col Bambino	Napoli, Duca di S. Severino Gruther.	Id.
132. Il Centurione che prega il Signore di guarire il suo servo.	Napoli. Duca Mataloni Caraffa.	Id.
133. Giacobbe che vede la veste insanguinata di Giuseppe.	Napoli, Marchese di Genzano.	Id.
134. Giuseppe che spiega il sogno a Faraone	Id.	Id.
135. San Giovanni Decollato	Id.	Id.
136. La Strage degl'innocenti	Napoli, Marchese di Grazia.	Id.
137. Tamiri	Napoli, D. Domenico Romeo.	Id.
138. Le Nozze di Cana	Napoli. Perrelli.	Id.
139. La Cananea	Napoli, D. Gabriele Boragine.	Id.
140. La Samaritana	Id.	Id.
141. Uno dei tre magi	Napoli, D. Domenico Giorgio.	Id.
142. Decollazione di San Giovanni Battista	Id.	Id.
143. Ratto di Dina	Napoli, Duca di Laviano.	Id.
144. Cristo che apparisce alla Maddalena	Napoli, Cav. Cicada.	Id.
145. San Tommaso incredulo	Id.	Id.
146. Simon Fariseo	Napoli, Comm. Parisi.	Id.
147. Giobbe visitato dai suoi amici	Id.	Id.
148. Elia accolto dalla vedova di Sareppa	Id.	Id.
149. La Risurrezione di Cristo	Id.	Id.
150. San Pietro paga il tributo	Id.	Id.
151. Dionigi di Siracusa che comanda l'uccisione di Damone.	Id.	Id.

Digitized by Google

SOGGETTO	LOCALITÀ, PERSONA, Ecc. PER LE QUALI L'OPERA FU DIPINTA	FONTE
152. San Pietro in Vincoli liberato dall'angelo .	Napoli, Comm. Parisi.	B. De Dominici
153. Noè uscito dall'arca.	Napoli, Chiesa dell'Annunziata.	Id.
154. Mosè che conduce il popolo ebreo fuori di Egitto.	Id.	Id.
155. Copia della Maddalena del Veronese. . .	Id.	Id.
156. Rebecca e la Samaritana	Roma, Ambasciatore di Spagna.	Lione Pascoli *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni.* Roma.
157. Ratto di Proserpina.	Roma, Casa Colonna.	Id.
158. Ratto delle Sabine	Id.	Id.
159. Trionfo di Giuditta	Id.	Id.
160. Enea ai Campi Elisi	Personaggio oltramontano.	Id.
161. San Francesco Saverio.	Messina, Chiesa di San Giovanni (v. n. 130).	Id.
162. La Concezione, angioli ed appestati . . .	Malta, Chiesa della Madonna della Sarria.	Id.
163. La Crocifissione di San Pietro	Già della regina di Svezia passato forse in Inghilterra.	Campori *Raccolta di cataloghi e inventari.*
164. Vecchio che suona la lira	Già nella casa dei Gonzaga di Novellara.	Id.
165. Testa di apostolo	Id.	Id.
166. Didone sulla pira.	Chambèry, Museo.	Catalogo pp. 166-67
167. Giuditta e Oloferne	Id.	Id.
168. San Giovanni Evangelista che benedice il calice avvelenato.	Firenze, R. Galleria antica e moderna.	Eugenio Pieraccini *Guida, ecc.*
169. Musicanti	Hampton, Court-Palace.	Catalogo
170. Morte di Sofonisba	Lyon, Museo.	Id.
171. Diogene con lanterna e libro	Modena, Galleria Estense.	Ferdin. Castellani Tabini
172. Filosofo	Id.	Id.
173. Filosofo	Id.	Id.
174. Filosofo	Id.	Id.
175. Sacrificio idolatra fulminato	Parma, R. Galleria.	C. Ricci
176. Ester e Assuero	Bassanero.	Catalogo
177. Giuditta e Oloferne	Cöln.	—
178. Nudo in schiena a lapis rosso	Modena, Ducale appartamento di Francesco III.	Dott. G. Filiberto Pagani *Le pitture e le sculture a Modena, 1770.*
179. Lucrezia che s'immerge il pugnale . . .	Palazzo S. Gervasio, Camillo d'Errico.	Catalogo 1889
180. Martirio di Santa Caterina	Id.	Id.
181. Medico che porge al suo sovrano una bevanda avvelenata.	Id.	Id.
182. Pilato che si lava le mani	Roma, Principe Rospigliosi.	Inventario (*Archivio Comunale notarile storico*, sez. 5ª, vol. 7°).
183. La Maddalena.	Monaco, Pinacoteca.	Ch. Blanc *Histoire des Peintres*, vol. 15°.
184. San Paolo e Sant'Antonio nel deserto . .	Parigi, Louvre.	Id.
185. Madonna	Palazzo San Gervasio, Chiesa.	Pl. Troyli *Istoria generale del Reame di Napoli.*

Digitized by Google

DUE SCULTURE IN AVORIO INEDITE DI BALDASSARRE STOCKAMER

NEL MUSEO NAZIONALE A FIRENZE

La prima di queste sculture è un gruppo in avorio rappresentante la Crocifissione, di cui s'ignorava l'attribuzione e la storia. Alcune ricerche nell'Archivio Mediceo mi hanno fornito documenti assai interessanti che ci fanno seguire passo per passo le vicende dell'opera d'arte, almeno per quanto riguarda le figure al piede della croce, stabilendo il nome dell'autore, l'epoca d'esecuzione, le pratiche d'acquisto ed il nome del proprietario e committente. Trascriverò in fondo al mio articolo i documenti, e intanto ne darò una notizia sommaria. Sono lettere scritte da Agostino Monanni al cardinale Leopoldo De' Medici da Roma negli anni 1666-1667-1668.

Il lavoro fu affidato allo scultore di Norimberga: Baldassarre Stockamer, allora residente a Roma, per conto del cardinale Leopoldo De' Medici, e il Monanni era l'intermediario tra il principe e l'artista, incaricato di vigilare e riferire sull'esecuzione dell'opera d'arte. Il consulente artistico fu Pietro da Cortona che fornì un bel disegno di tutte le figure allo stesso scultore che si reçò più volte dal celebre pittore per averne consigli. Quel disegno è probabilmente andato perduto, giacchè non ve ne è traccia nella raccolta degli Uffizi nè in quella della Galleria Nazionale di Roma. Il Monanni vedeva spesso lo Stockamer e gli faceva premure ed intanto riceveva dal serenissimo principe i pezzi d'avorio occorrenti per il lavoro. Lo Stockamer l'11 dicembre 1666 aveva già cominciato i modelli delle figure, cercando d'imitare il più possibile il disegno del Berrettini e credeva di finirli dentro il gennaio del 1667; per evitare poi rappezzi e rapporti voleva avere pezzi d'avorio grossi.

Fra lo scultore ed il Monanni vi furono discussioni sulla qualità, grossezza e altezza dei pezzi d'avorio per le figure che dovevano essere pieni, mentre cavo doveva esser quello del monte della croce. Baldassarre Stockamer il 5 febbraio 1667 aveva mostrato i modelli a Pietro da Cortona e li avrebbe corretti secondo i suggerimenti del pittore; ottenutane poi l'ultima approvazione, avrebbe cominciato a sgrossare l'avorio e ad attendere diligentemente e indefessamente alla esecuzione delle sculture. Pare che il principe Leopoldo De' Medici sollecitasse il lavoro che sembrava andar per le lunghe. L'interruzione dovette esser causata da una malattia di calcoli che travagliava lo scultore; rimessosi della indisposizione il 25 Giugno 1667 aveva già finito la figura della Madonna che Pietro da Cortona aveva stimata ben fatta, e così fu messa in apposita cassetta e mandata al principe Leopoldo De' Medici, il quale doveva poi scrivere se era proporzionata al crocefisso già in suo possesso. Lo scultore, pur temendo che potesse essere un poco piccola rispetto alla figura di Cristo, credeva potesse stare. Il cardinale Leopoldo De' Medici fu soddisfatto ed incaricò il Monanni di esprimere il suo compiacimento allo Stockamer e a Pietro da Cortona. L'ordine del principe che la figura di San Giovanni fosse un dito più alta di quella della Madonna arrivò al Monanni appena in tempo, mentre lo Stockamer stava per segare il pezzo d'avorio occorrente per la detta figura. Le misure delle

Digitized by Google

due sculture confermano la notizia del documento e infatti il San Giovanni è alto o.327 e la Madonna o.315.

Il Monanni e lo Stockamer incontrarono difficoltà nel trovare un pezzo d'avorio adatto per il monte della croce, benchè ne facessero ricerche anche presso i padri Gesuiti di Roma. Il Monanni, in una lettera del 15 ottobre 1667, chiedeva al cardinale Leopoldo se aveva alcuni pezzi d'avorio cavo, e in caso contrario, lo supplicava di farne provvista di uno almeno della lunghezza di tre palmi. Intanto nell'attesa dell'avorio per il monte della croce, lo Stockamer dava gli ultimi tocchi alle altre due figure di San Giovanni e della Maddalena e Pietro da Cortona, che controllava il lavoro e riguardava i modelli, ne era contento. Da una lettera del Monanni in data 8 ottobre 1667 si rileva che lo Stockamer aveva bisogno di riavere la figura della Madonna, già mandata a Firenze al principe Leopoldo De' Medici, per incassarla nel monte della croce e per disporla secondo il parere di Pietro da Cortona. L'avorio per il monte della croce è finalmente arrivato e lo scultore, che lo giudica perfettissimo, crede di poterlo finire in due mesi dal 3 dicembre 1667. Il lavoro è ancora ritardato perchè lo scultore ha dovuto impiegare delle settimane per migliorare la figura della Madonna, e siamo già al 14 gennaio 1668; l'11 febbraio però le figure erano già collocate sul monte della croce e non si trattava ormai che di ripulire l'avorio.

Se fortunate sono state le ricerche d'archivio per conoscere la storia dell'opera d'arte, scarse sono le notizie che ho potuto raccogliere sulla vita di Baldassarre Stockamer. Interessante è la notizia su Baldassarre Stockamer pubblicata dal Sandrart nel 1683 e che credo utile trascrivere nel testo latino. Da essa si rileva che il suo primo maestro fu Giorgio Schweickard e il suo protettore il granduca Cosimo III che gli dette commissioni e lo mandò a Roma, ospitandolo nel Palazzo Mediceo dove ebbe modo di studiare le sculture antiche e moderne ivi raccolte. Conobbe a Roma i migliori artisti del tempo e dopo molti anni di permanenza, che perfezionarono il suo stile, se ne tornò in patria. Non si accenna nè all'anno di nascita e di morte, nè a speciali suoi lavori.

« Balthasar Stockomerus Norinbergensis a prima pueritia apud Schweickartum jam commemoratum ad statuariam educabatur: ex quo in Italiam profectus sculpturis suis eburneis variis atq; elegantissimis tam sacris quam profanis tantum sibi conciliabat amorem, atq; nomen, ut Magnus Hetruriae Dux eidem in servitia suscepto nō modò salario prospiceret annuo largissimo, sed et Romam eum mitteret in Palatio Medicaeo longè celeberrimo hospitandum: quod cum in omnibus conclavibus, parietibus et hortorum topiariis innumera refertum sit statuarum tam antiquarum quàm modernarum, aliorumq'; anaglyphorum et similium artificiosorum copia, Stockomerio nostro vera quasi schola erat sculptoria, et ad perfectionem oc casio exoptatissima: juxta quam sedulò quoq; frequentabat Academias, familiaritate cum primariis professionis suae inita: Donec cum per annos plurimos ibidem continuasset, collecto thesauro in arte hac incomparabili, tandem tamquam artifex consummatissimus in patriam rediret. Ubi adhuc imaginibus tam magnis quam parvis sive ligneis, sive lapideis iconophilis servitia praestat gratissima ».[1]

Christian Scherer che alla scultura in avorio ha dedicato un ottimo volumetto,[2] c'informa che Baldassarre Stockamer morì circa nel 1700 e che furono particolarmente apprezzati i suoi ritratti in avorio spiritosi e mondani. Alla corte di Cosimo III, oltre allo Stockamer, fu chiamato anche Filippo Sänger, del quale si trovano lavori nel Museo Nazionale di Firenze e nella raccolta Metzlerschen a Francoforte.

Nell'inventario del cardinale Leopoldo De' Medici la scultura in avorio del Bargello è descritta senza il nome dell'autore.

[1] JOACHIMI DE SANDRART, à Stockau, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Norimbergae. *Literis Christiani Sigismundi Frobergii, Sumtibus Autoris*. 1683, pag. 352.

[2] CHRISTIAN SCHERER, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*. Verlag von Hermann Seeman nachfolgen in Leipzig, pag. 53 e 84.

Digitized by Google



Fig. 1 — Baldassarre Stóckamer: Crocefissione in avorio
Firenze, Museo Nazionale.

Digitized by Google

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE.

Guardaroba 826.

Inventario dei mobili e masserizie dell'eredità del ser.mo e rev.mo sig. cardinale Leopoldo de Medici. Anno: 1675.

(A carte 12).

1675

Adì 22 Nov.re

« Un crocifisso d'avorio vivo alto S. 11 con monte, la Madonna, S. Giovanni e santa Maria Mad.a d'avorio di tutto rilievo, e croce simile, e detto monte e Croce, posa sopra un imbasamento d'ebano, alto il tutto br. 1 5/6 ».

* * *

Esaminiamo ora l'opera d'arte (fig. 1 e 2): la croce è alta m. 0.86 e larga m. 0.383, la figura di Cristo è alta m. 0.34. Santa Maria Maddalena (alta m. 0.315) è genuflessa ai piedi della croce con la testa china ed in atto di abbracciare il sacro legno; porta un panno sulle spalle a guisa di sciàlle, ha la tunica stretta alla vita da cintura ed un manto che avvolge e copre completamente i piedi. La Madonna (alta m. 0.315) tutta ammantata è in piedi, a destra della croce, con la persona leggermente inarcata all'indietro e guarda in alto, intrecciando le dita delle mani. San Giovanni Evangelista (alto m. 0.327) è pure in piedi, a sinistra della croce, con la gamba sinistra in avanti, le braccia devaricate e lo sguardo in alto. Indossa una tunica stretta alla vita con manto che ricade diagonalmente dalla spalla destra. Il monte della croce lungo m. 0.465 e largo m. 0.252, è formato di vari pezzi d'avorio uniti insieme con cemento. È un terreno roccioso con qualche ciuffo d'erba e un teschio.

Dal carteggio di Agostino Monanni risulta che il crocefisso era fatto prima delle figure, le quali furono eseguite indipendentemente le une dalle altre e aggruppate poi ai piedi della croce. Le lettere inoltre non accennano al crocefisso come opera di Baldassarre Stockamer e, un accurato esame stilistico e uno studio comparativo con le altre figure, m'induce a credere che sia certamente d'altra mano. L'esecuzione è del tutto diversa, vi è nell'ignoto autore seicentista del crocefisso una ricerca minuziosa dei particolari. Mentre nelle figure di Baldassarre Stockamer i capelli sono trattati a grandi masse, nel Cristo sono sfilati e ondulati con la maggiore accuratezza, mentre le dita delle mani delle medesime figure appaiono corte e rigide e i piedi tozzi e quasi abbozzati, nel Redentore sono condotte con precisione anatomica, sia nelle giunture come nel movimento delle dita contratte dalle trafitture dei chiodi. La forma degli occhi di Gesù è ricercata con maggiore esattezza di contorni con l'indicazione della pupilla che manca nelle altre figure. Se confrontiamo la bocca aperta di San Giovanni con l'altra pure aperta del Redentore, si vedrà come nella prima le labbra siano piccole, nella seconda carnose e senza la linea dei denti visibile nel Cristo. Le pieghe nelle figure dello Stockamer sono mosse largamente, mentre nel panno che ricopre le nudità di Cristo sono più minute ed elaborate; questa elaborazione spinta fino alla pedanteria si osserva nella cordicella annodata che sostiene il panno stesso.

Il solo crocefisso fu probabilmente adoprato dal principe Leopoldo De' Medici come ornamento di un inginocchiatoio nella sua camera da letto. Egli pensò forse più tardi di trasformare questo oggetto di devozione intima in un'opera di decorazione artistica, forse per il suo gabinetto di lavoro, affidando allo scultore norinberghese Baldassarre Stockamer le figure della Madonna, San Giovanni e la Maddalena col monte della croce; e tutto il gruppo in avorio ha oggi quello stesso imbasamento d'ebano ricordato nell'inventario del 1675.

La crocefissione risente i difetti d'esser stata concepita a frammenti, non quale un tutto organicamente costruito. Lo Stockamer, nel tempo che eseguiva le figure, non aveva davanti a sè il crocefisso, rimasto a Firenze presso il cardinale Leopoldo e, quando fu disposto nell'incavo del monte della croce, era troppo in avanti rispetto alle due figure della Madonna e

Digitized by Google

di San Giovanni, le quali, invece di contemplare il volto dolorante di Cristo, come era logico e naturale, guardavano i piedi trafitti di lui. Le figure agiscono per conto loro, senza che un'unità scenica e un sentimento di coesione drammatica le faccia palpitare davanti allo spettacolo della sublime morte. La Maddalena non ha alcun impeto passionale e appare troppo accademicamente composta, il San Giovanni gesticola in modo enfatico, la Madonna ha una posa troppo sforzata; ma in mezzo a questi difetti emerge pure l'abilità dello scultore che



Fig. 2 — Baldassarre Stockamer: Figure ai piedi della Croce. Firenze, Museo Nazionale.

conosce a fondo la tecnica dell'avorio e sa modellare a larghi piani con disinvoltura e franchezza, ricercando anche nella convenzionalità degli atteggiamenti una linea di eleganza decorativa.

* * *

Un'altra opera inedita dello Stockamer ho potuto identificare nel Bargello, aiutato da un brano di lettera di Agostino Monanni scritta da Roma al cardinale Leopoldo De' Medici, in data 22 settembre 1668. Si tratta di un gruppo in avorio che rappresenta Ercole e l'Idra (fig. 3 e 4), alto 0.27 e così descritto nell'inventario del 1675:

Digitized by Google

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE.

Guardaroba n. 826.

Inventario de mobili e masserizie dell'eredità del S.mo e R.mo Sig.re Principe Card.le Leopoldo di Toscana.

[A carte 12*t*]

1675

Adì 25 9bre.

« Un Ercole d'avorio di tutto rilievo con clava in mano che frange il capo dell'Idra, con altra figura appresso, con face in mano alto br. $^1/_3$ ».

Agostino Monanni si limita soltanto ad avvisare il cardinale Leopoldo di essere stato dallo Stockamer il quale lavorava diligentemente all'Ercole con l'Idra e, sebbene promettesse



Fig. 3 — Baldassarre Stockamer: Ercole e l'Idra
Firenze, Museo Nazionale.

di finire quel gruppo nel mese di ottobre del 1668, risulta dalle lettere successive che, per causa di malattia, non fu consegnato prima della fine dell'anno e fu pagato il 12 gennaio 1669.

Ercole è rappresentato nel gruppo: in piedi che con ambe le mani tiene la clava per colpire l'Idra la quale ha posato la sua zampa leonina sulla coscia destra d'Ercole. Abbastanza ben reso il movimento di tutta la persona per dare maggiore impeto all'azione, impeto

Digitized by Google

che fa ondeggiare anche la pesante pelle leonina avvolta intorno alla spalla sinistra e ricadente sul corpo nudo. Il tipo d'Ercole dallo sguardo torvo e lineamenti regolari è ricalcato o almeno ispirato da modelli di sculture antiche romane che lo Stockamer aveva studiato e copiato a Roma. Da una lettera di Agostino Monanni scritta da Roma al cardinale Leopoldo il 24 luglio 1666 sappiamo che lo scultore norimberghese aveva copiato le più belle statue



Fig. 4 — Baldassarre Stockamer: Jolaos ed Ercole.
Firenze, Museo Nazionale.

del palazzo della Trinità dei Monti, oggi Villa Medici, ed anche il gruppo della Niobe e i Niobiti che si trovano nella Galleria degli Uffizi.

La figura d'uomo genuflesso col corpo nudo, in parte coperto da un panno e che sorregge nella destra una face accesa, mentre con la sinistra afferra una delle teste dell'Idra, rappresenta Jolaos in atto di bruciare le teste dell'Idra Lernea. Egli ha capigliatura mossa, derivata dal tipo barbarico, mentre l'Ercole in piedi conserva nei tratti fisonomici ancora il tipo classico. Il corpo dell'Idra è leonino e termina in una lunga coda di serpente.

Varie sono le rappresentazioni nelle sculture e nei vasi dipinti greci in cui Iolaos assiste Ercole nell'impresa contro l'Idra Lernea, intervenendo anche in aiuto, armato di spada o di falcetto; però col tizzone o con la face appare soltanto nei seguenti monumenti: in un'anfora Vulcente del Museo di Berlino [1] e in un altro vaso attico a figure nere della collezione di

[1] Monum. III, XLVI. I. Furtwaengler. *Beschreibung der Vasen Sammlung zu Berlin*, 1854.

Digitized by Google

Monaco,[1] in una metope del Theseion di Atene; troviamo anche in Euripide il ricordo[2] che Iolaos aiutava Ercole col tizzone in una metope del tempio di Delfi.

Se si confronta il gruppo dell'Ercole e l'Idra con il gruppo della Crocifissione le somiglianze stilistiche appariranno evidenti nello sviluppo di pieghe con addentramenti profondi e rigonfiamenti arcuati e diagonali, tanto nel manto di San Giovanni Evangelista come nella pelle leonina d'Ercole. La medesima impostatura e lo stesso movimento di una delle gambe si ritrovano nell'Ercole e nel San Giovanni e, in entrambe le figure, il piede è disposto quasi ad angolo retto con l'altro. Anche alcuni lembi del panno di Jolaos cadono e si accartocciano sul terreno come la veste della Maddalena.

Certamente nel gruppo dell'Ercole e l'Idra, posteriore all'altro, lo Stockamer ha maggiormente curato il disegno delle estremità e lo studio anatomico, esplicando meglio la sua personalità, senza la sorveglianza, i consigli, l'aiuto diretto di Pietro da Cortona che non risultano dal carteggio del Monanni. L'opera sua riflette invece gl'insegnamenti e i vantaggi ricevuti dallo studio delle sculture antiche.

Da una lettera del Monanni scritta al cardinale Leopoldo il 27 giugno 1665 sappiamo che lo Stockamer aveva sgrossata e in gran parte abbozzata una figurina d'avorio che rappresentava la Carità seduta con i puttini. In un'altra lettera dell'8 agosto 1665 prometteva d'inviargli la statuetta della Carità. Ma di questa scultura non sappiamo cosa sia avvenuto; al Bargello si conserva un gruppetto in avorio alto 0.125 che rappresenta la Carità, non seduta, ma in piedi, e nella esecuzione stentata, grossolana non ritroviamo nulla che richiami la maniera dello Stockamer. Nell'inventario del 1675, già ricordato, è soltanto descritta la statuetta in avorio della Carità in piedi, ora al Bargello.

Spigolando il carteggio del Monanni negli anni 1664 e 1665 si ritroverà spesso il nome dello Stockamer, senza però alcuna indicazione precisa di altre opere sue, ad eccezione della statuetta della Carità. Eppure l'artista norimberghese seguitava a lavorare per conto del principe Leopoldo De' Medici che gli dava un regolare assegno e lo alloggiava al palazzo della Trinità de' Monti. Fu appunto nel 1664 che il Monanni presentò lo scultore a Torquato Montauti e a Pietro da Cortona; con lettera del 31 maggio era mandata al principe una scatola con un modello in cera di figure da eseguirsi poi in avorio dallo Stockamer. Per questo lavoro non specificato era puntualmente pagato ogni mese e, dopo un'interruzione causata da malattia, fu finito e mandato il 3 gennaio 1665 al principe Leopoldo il quale nel mese seguente riforniva lo scultore di avorio per altri lavori.

Sebbene Cosimo Fancelli fosse pagato quindici scudi per un modelletto fatto allo Stockamer, Pietro da Cortona restava sempre il consulente artistico, l'*arbiter*, al cui giudizio era sottoposta l'opera del Norimberghese. Pare che lo scultore scrivesse al principe una lettera, della quale dovette poi pentirsi, e fu il Monanni che cercò di riammetterlo nella buona grazia del serenissimo padrone. Da una lettera del Monanni del 29 agosto 1665 sappiamo che lo Stockamer studiava e copiava il famoso gruppo marmoreo dei « Lottatori » allora nel palazzo della Trinità dei Monti ed oggi nella « Tribuna » della Galleria degli Uffizi.

Le lettere del Monanni al principe Leopoldo De' Medici, hanno ben lumeggiato la figura di Baldassarre Stockamer e sono lieto che mi abbiano messo sulle traccie di opere sue ignorate e le sole per ora a me note; spero che esse serviranno a identificare altre sculture in avorio e condurre ad una più larga conoscenza dell'attività e dell'evoluzione artistica dello scultore norimberghese.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

[1] E. GERHARD, *Auserlesene Vasenbilder*, tav. 148, n. 4.

[2] JONE v., 190 e seg.

Digitized by Google

DOCUMENTI.

ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE.

MEDICEO 5571. (*Lettere di Agostino Monanni al cardinale Leopoldo De' Medici*).

[a c. 105]

In essecutione degl'humanissmi comandti che ho ricevuto dalle tre clementissme lettre di V. A. S. delli 26, 27 e 29 del caduto, ho subito comparso Sr Baldassarre Stomaker virtuoso provisionato dall'A. V. consegnato a lui stesso la lettra di V. A. S. per il Sr conte Torquato Montanti, et al di lui ritorno in casa l'ho introdotto dal medmo, come anche dal Se Pietro da Cortona; et all'arrivo delle robbe del Procaccio ho ricuperato di dogana li due pezzi d'avorio, et l'ho consegnati al do se Baldassarre, il quale ha hauto habitazione al Palazzo della Trinità de Monti à suo gusto.

(Di Roma li 3 di Maggio 1664).

[a c. 100]

... le tre dozzine di guanti, li quali accomodati in una scatola l'ho consegnati al Procaccio Galli che parte domattna insieme con altra scatola diretta pure all'A. V. datatami dal sre Baldassarre Stomaker con il modello di cera delle figure da lavorarsi da esso in avorio.

(Di Roma li 31 di Maggo 1664).

[a c. 99]

Ho in essecutione de i clementissmi comandti di V. A. S. pagato al Sre Baldassarre Stomacher per due mesi cioè maggio passato, e per tutto il corrte piastre trenta di cotesta moneta, come continuerò ogni mese, e di più giuli tredici e b. 8 per suo rimborso di spese fatte nel modello mandato ultimamte all'A. V.

(Di Roma li 19 di Giug. 1664).

[a c. 96].

... e detto al Sr Baldassar Stomacher, che ponga mano ad intagliar le figurine, delle quali ha mandato il modello all'A. V., come essequirà prontamte e con ogni diligenza, animito dalla satisfazione hautasi da V. A. S.

(Di Roma li 21 di Giugo 1664).

[a c. 91]

Baldassar Stomacker virtuoso di V. A. S. è stato qti giorni addietro con febbre, e qualche humor malinconico, e postosi in buona cura stà oggi, che si è cavato sangue assai allegierito, e da non temersi di altro; havendomi anche detto tener in buon grado il lavoro delle statuette d'avorio per l'A. V. come lui medmo ne scrive qta sera.

(Roma li 2 d'Ago 1664).

[a c. 71]

Al Sr Cosimo Fancelli ho pagato li scudi quindici per il modelletto fatto allo Stomaker al quale ho io partecipato i clementissmi comandti di V. A. S., e mi ha detto sperar di haver finito il suo lavoro prima delle feste prossime, facendolo veder spesso al Sre Pietro da Cortona, che sempre gli fà qualche avvertimto per perfezzionarlo, e questo glie lo ha portato in lungo, e tra tanto così il suo, come il modelletto del quale ha tenuto sempre buon conto, attenderà di sentire come l'A. V. comandi si invijno.

(Roma li 13 di Dicembre 1664).

[a c. 65]

... et hora dico a V. A. S. come ho ricevuto dal Sre Baldassar Stomaker il lavoro in avorio fatto da esso per inviarsi all'A. V. quale con l'assistenza del medmo ho accomodato in una scatoletta di tavoletta fatto a posta e ben stivato con cotone l'ho coperta d'incerato e canovo e consegnata al Pro Mannelli, che parte domatta acciò la porti con ogni diligenza, il modello resta appresso il S. Stomacher per essequirne quello comanderà V. A. S. alla quale io accompagno ecc.

(Roma li 3 di Genno 1665).

Digitized by Google

[a c. 61]

... e questa matt^a ho recuperato di dogana il pezzo d'avorio portato dal Proc°, et l'ho consegnato al S^re Stochemer in essecut^ne degl' humaniss^mi comand^ti di V. A. S.

(Roma li 28 di Febbr° 1665).

[a c. 41']

Ho rappresentato allo Stocchemer tutto ciò che l'A. V. si è degnata imponermi, e l'ho trovo ben presto pentito di quanto egli haveva scritto a V. A. S., la quale hora supplica reverentiss^te di reintegrarla nella sua clementiss^ma gratia, perchè esso proseguirà il lavoro intrapreso nell'altro avorio, e sempre attenderà all'essecut^ne degl' humani^mi comand^ti dell'A. V. ramaricandosi, di esser stato mal consigliato in q^ta sua ultima domanda.

(Roma li 20 Giugno 1665).

[a. c. 39]

Doppo haver recapitato tutte le lett^re pervenutemi con l'humaniss^ma dell'A. V. de i 23 stante fui hieri dallo Stocchemer, e riconobbi in essecut^ne de i clementiss^mi comand^ti che V. A. S. si è degnata darmi lo stato della figurina incominciata in avorio di una Carità sedente con puttini, qual trovai tuta sgrossata, e gran parte abbozzata; e sentij, che trà un mese e mezzo lavorandovi attorno potrà haverla finita, e a ciò si è impegnato; sarò però di quando in quando a sollecitarlo e stimolarlo di ben servire all'A. V.

(Roma li 27 di Giugno 1665).

[a c. 31]

... per sabato prossimo potrà inviarsi se non comanderà in contrario la statuetta della Carità, che sarà del tutto terminata dal Sr Stocchemer.

(Roma li 8 Ag° 1665).

[a c, 32*t*]

Dallo Stocchemer ho sentito, che hora studia e modella la lotta che è nel Palazzo della Trinità de i monti, attendendo di sentir da V. A. S. che deva fare, e si pregierebbe di haver da V. A. me^ma il pensiero, per il che attenderà anche l'avolio (*sic*).

(Roma 29 di Ag. 1665).

[a c. 27]

Il Stocchemer hora studia, e per non comparir contumace mi fà ricordar all'A. V. di degnarsi comandar a che altr'opera debba por mano.

(Roma 15 di Sett.^re 1665).

[a c. 127'.

... mentre il Stocchemer attende desideroso i clement^mi comand^ti di V. A. perchè deva operare dell'avorio qual tuttavia sta appresso di me.

(Roma li 6 di Febbr. 1666).

[a c. 129]

... accompagno all'A. V. le congiunte, facendomegli di nuovo dire il Stocchemer, che resta ozioso presen^te al servizio di V. A. S.

(Roma li 27 di Marzo 1666).

[a c. 149]

... di poi sono stato a trovar il sig^r Stochemer, e dettogli in nome dell'A. V.; che sia dal sig. Pietro da Cortona, da cui è andato, et havendo osservato quello ha fatto fin hora, ho visto che ha modellato tutte quelle più belle statue del Palazzo della Trinità de Monti; et anche la favola della Niobe con tutte le sue figure, che è in fondo del giardino, e da 10 giorni in quà haveva cominciato andar a disegnare nel giardino di Belveder a S. Pietro per poi modellar le med^me figure quest'Inverno in casa, e del continuo ha applicato vertuosam^te.

(Roma li 24 di Luglio 1666).

[a c. 150']

... e sono di poi stato a rappresentare al s. Stochemer tutto quello che V. A. S si è degnata comandarmi, in ord^e a che egli lascierà ogn'altra sua opera, a che hà atteso fin hora con l'assistenza del Sig^r Pietro da Cortona per sempre meglio servir all'A. V. et applicherà a qualche lavoro di proprio capriccio per V. A. S., mentre in tanto il d° S^re Pietro fà far li modelli delle figure per accompagnare il Cristo.

(Roma li 31 luglio 1666).

Digitized by Google

[a c. 155]

Ho consegnato q^ta^ sera al med^mo^ Proc^o^ Gucciarini che se ne torna domatt^a^ una cassetta entrovi un bassorilievo di gesso fatto dal S^re^ Stochemer, e l'ho raccomandato che lo porti con ogni diligenza.

(Roma li 28 di Agosto 1666).

(a c. 168]

Lo Stochemer non l'ho trovato alle sue stanze al giardino, che mi è stato detto fusse a S. Pietro, domani però sarò a dirgli quanto V. A. S. si è degnata comandarmi, sollecitandolo ancora, che non perda tempo, et intorno all'avori attenderò di sentire se devo consegnarli quel bel pezzo, che mesi sono l'A. V. mi fece inviare.

(Roma 20 Nov. 1666).

[a c. 167]

Serenissmo Padrone.

In essecutione dei clementissimi comandamenti di V. A. S. dissi hieri matt^a^ allo Stochemer in nome dell'A. V. che fusse dal Sig^re^ Pietro da Cortona per sentire quello egli ordinava intorno alle figure per la croce, da cui subito andò et hebbe il disegno di dette figure assai bello, perchè ponga mano a farne il modello, come mi ha detto di fare ogni volta, et intanto mi sono fatto dar l'acclusa misura dell'altezza delle due figure dritte la Madonna e S. Giovanni, delineatavi ancora l'altezza della figura genuflessa Sta Mª Maddalena, secondo le quali altezze egli ha bisogno dei pezzi d'avorio, e quando V. A. S. voglia ponghi in questa opera questo pezzo, che mi fece inviare mesi sono, mi dice che gli basterà per una delle figure dritte, occorrendogli inoltre un pezzo d'avorio del cavo per lavorare il basamento della croce e figure, che sia lungo un terzo di più dell'acclusa misura. In questo mentre mi faro veder spesso da d^o^ Stochemer, ad effetto non perda tempo, si bene non è da dubitarne, essendo assai volantarioso (*sic*) di operare e bene, particolarmente in servizio dell'A. V. alla quale io ratifico il mio ossequiossissimo spirito, e le fo per fine humilissimo inchino.

(Roma li 23 di Nov.^re^ 1666).

[a c. 166]

Non è dubbio che verrebbe sprecato quasi un terzo di braccio di quel pezzo d'avorio, che è qua, adoprandosi per una delle figure per la croce, benchè lo Stochemer dica poter servir quello che avvanza per qualche risalto di panni, bracci, o simili, che vada riportato, si essequiranno però li comand^ti^ più precisi dell'A. V.

(Roma li 27 di Nov^re^ 1666).

[a c. 170]

Serenissmo Padrone.

Ho recapitato subito tutte le lettere; che V. A. S. si è degnata farmi inviare con l'humaniss^ma^ sua de 30 scorso; e mentre si attenderà l'avorio di Livorno il Stochemer tirerà avanti il modello delle figure della croce senza perdimento di tempo; et il pezzo lungo, che è quà si serberà quanto comanderà l'A. V. ecc.

(Roma 4 di Dicem^re^ 1666).

[a c. 173]

Serenissimo Padrone.

Ho recapitato subito tutte le lettere, che mi sono pervenute con la clementissima dell'A. V. de 7 del corrente, e sonò stato a veder quello và facendo lo Stochemer ne i modelli delle figure, quali ha cominziato (*sic*), e vi va studiando per immitar più che puole il disegno del Sr Pietro da Cortona, al quale crede per un mese ancora non poter far veder nulla di fatto, usandovi la dovuta diligenza e tempo che vi vuole, che è quanto devo dire à V. A. S. intorno a ciò; e mentre le accompagno le congiunte, resto osseq^mo^ facendo all'A. V. humilissimo inchino.

(Roma li 11 di Dicembre 1666).

[a c. 172]

Serenissimo Padrone.

Ho essequito il consueto fido recapito di tutte le lettere che mi sono pervenute con l'humanissima dell'A. V. de 14 del corrente; e vedrò che lo Stochemer non perda tempo ne i modelli delle figure nella forma, che si degna comandarmi V. A. S. ecc.

(Roma 18 Xbre 1666).

Digitized by Google

[a c. 177]

Lo Stochemer haverà questo mese finiti li modelli delle figure per la croce e farà vederli subito al sig^re Pietro da Cortona, mi dice tra tanto, che gli bisogneranno li pezzi d'avorio de più grossi, per sfuggir men rapporti e rappezzi che sia possibile.

(Roma 15 Gennaio 1667).

[a c. 181]

... di poi sono stato a discorso con lo Stochemer sopra le grossezze, altezze e qualità delli tre pezzi d'avorio che devano servire per le tre figure a piè della croce, come si è degnata comandarmi l'A. V., et il medesimo mi ha dato l'accluso foglio, ove è delineata l'altezza e descritta, così la grossezza, non volendo esser più sottile quello per la figura di S. Giovanni, quello bensì per la Madonna non importa che sia qualche poco meno, e quello per la Maddalena, che è assai basso, è necessario che sia di grossezza al pari di quel per il S. Giovanni, e sopra tutto d° Stochemer supplica V. A. S. di ordinare a chi provvede detti tre pezzi pieni, con l'altro cavo per il basamento di d^e figure e croce, che dovrà esser lungo due palmi come giè si scrisse, avverta diligentemente che non vi sijno fessure d'intorno che penetrino, perchè sono macchiati dentro e guasterebbano le figure; ne altro dicendomi occorrergli intorno a ciò, solo che ha fatto veder li modelli da lui fatti al S^re Pietro da Cortona, e che hora anderà corregiendo quello che gl'ha ordinato il med^mo S^re Pietro attorno di essi.

(Roma 5 di Febb. 1667).

[a c. 187]

... e havendo recuperato di dogana il pezzo d'avorio portato dal Proc^o l'ho fatto veder allo Stochemer, qual gli è parso assai a proposito, et ha goduto sia tutto di un pezzo per poterlo ripartir a suo modo, e per por le mani ogni volta a lavorarlo farà veder di nuovo li modelli finiti al S^re Pietro da Cortona per haverne l'ultima approva^ne e della prossima comincierà a sgrossar l'avorio per non levar mai mano, finchè haverà diligentemente finito l'opera, come si degna comandargli l'A. V.

(Roma 5 Marzo 1667).

[a c. 188]

... dicendole con tal occasione, che lo Stochemer si compromette di servir all'A. V. molto meglio del passato nell'opera, che hora incomincia delle tre figure.

(Roma 12 Marzo 1667).

[a c. 193]

... le dico, come il Stocchemer lavora diligentemente intorno alla figura della Madonna per finirsi la prima, e spera per tutto quest'altro mese haverla in buon termine se non finita.

(Roma 16 aprile 1667).

[a c. 192]

.., ubidirò anche a V. A. S. in procurar, che lo Stochemer non perda tempo nel lavoro delle figure.

(Roma 23 Aprile 1667).

[a c. 190]

... e hieri fui a veder il lavoro del Stochemer, quale appunto l'haveva riportato da far veder al Sr Pietro da Cortona, e la figura della Madonna l'haverà finita per tutto il mese prossimo.

(Roma 30 Aprile 1667).

[a c. 200]

Lo Stochemer non ostante la patita indisposizione di calcoli, ha terminato la figura della Madonna in avorio, e fatta veder al Sr Pietro da Cortona l'ha stimata ben fatta, l'ho però posta in una cassetta ben aggiustata e consegnata a Pietro lettighiere di S. A. S. che domattina se ne torna con le stanghe cariche di alcuni instrumenti da suono, che mando alla ser^ma granduchessa, hora stando bene d° Stochemer, porrà subito mano all'altre, e tra tanto desidererebbe sentire, se questa figura, che si manda, sia proportionata al Cristo, dubitando non possa esser riuscita un poco piccola, ma come femmina crede passerà, nell'altre si conterrà nella forma comanderà V. A. S.

(Roma 25 Giugno 1667).

[a c. 207]

... et al Stocchemer rapresenterò il gradimento benigno di V. A. S. della figura ricevutta, come al sig^r Pietro da Cortona, così la buona proportione col Cristo in croce, per proseguire l'altre con la medesima.

(Roma 9 Luglio 1667).

Digitized by Google

[a c. 206]

È arrivato in tempo l'ordine di V. A. S. per il Stochemer poichè era per l'appunto per segar l'altro pezzo d'avorio per il San Giovanni nella forma della Madonna, dove si conterrà, come l'A. V. si è degnata comandare con mantenerla un dito più alta.

(Roma 16 Luglio 1667).

[a c. 210]

... parlai allo Stocchemer per le figure mi accertò che alla fine del prossimo mese saranno finite ambedue, sarò però sollecitandolo per la diligenza ancora.

(Roma 27 Ag. 1667).

[a c. 215]

.... così anche tengo riccordato allo Stocchemer la diligenza e sollecitudine per l'altre figure e subito che saranno terminate porrà mano al monte per il quale bisogna l'avorio cavo, o voto, e di questo se ne troverà a proposito anche quà se V. A. S. comanderà se ne prenda il bisogno.

(Roma 3 Sett. 1667).

[a c. 214]

.. et intorno al provveder l'avorio per il monte della Croce essequirò gl'humanissimi comandamenti dell'A. V. con il gusto del medesimo Stochemer.

(Roma X Sett. 1667).

[a c. 219]

... dicendo a V. A. S. in questo mentre, che havendo parlato al Stocchemer in sollecitargli il lavoro delle figure, che si va perfezionando ponendo spesso mano nei modelli il Sr Pietro da Cortona, mi ha suggerito in proposito del monte da farsi pe d^e^ figure e croce, che haverà bisogno della figura della Madonna mandata all'A. V. per incassarla aggiustam^te^ nel d^o^ monte non dovendosi scoprir punto il peduccio, che è sotto a d^a^ figura et intorno al situarle si varrà del parere del prefato Sig. Pietro se non comanderà altrimenti V. A. S.

(Roma 8 Ott. 1667).

[a c. 216]

... questi giorni addietro insieme col Stocchemer facemmo diligenza da per tutto fui da PP. Gesuiti che alle volte gli e ne viene dell'avorio cavo per far il monte della croce ne trovonno cosa à proposito, o che non era lungo a sufficenza, o troppo sottile, si è sovvenuto però d^o^ Stocchemer, che quando lavorava costà appresso all'A. V. ne avvanzassero alcuni pezzi cavi, et uno di quelli se hoggi fussero in essere mi dice sarebbe a sufficenza, altrimenti supplica V. A. S. di far ordinare ne sia provisto, e di lunghezza non meno di tre palmi, perchè dovendo gettar via quell'estremo e sottile non vuol esser meno.

(Roma 15 Ott. 1667).

[a c. 217]

Ho recuperata di Dogana la cassetta con la figura d'avorio portata dal Procaccio ben condizionata, e questi doganieri si sono contentati darmela senza gabella; ne ho avvisato lo Stocchemer, qual mentre sta attendendo l'avorio cavo, và terminando l'altre due figure con ogni diligenza, e buon gusto, e sodisfatione del Sr Pietro da Cortona, con speranza d'incontrar sempre meglio anche quello di V. A. S. alla quale mentre io accuso la ricevuta ecc.

(Roma 22 Ott. 1667).

[a c. 220]

... e mentre starò attendo il pezzo grande d'avorio cavo per consegnarne il bisogno allo Stocchemer, e conservar l'avvanzo con l'altro pezzo pieno che è appresso di me, trasmetto questa sera a V. A. S. le congiunte, et humilissimamente me le inchino.

(Roma 29 Ott. 1667).

[a c. 224]

... et ho recuperato di dogana l'avorio portato dal Proc^o^; e fatto veder allo Stocchemer, che lo stima perfettissimo per il monte, quale incomincerà subito terminate di ripulire le figure, mancandovi poco, et io non lascierò di assistergli per la spedit^ne^, facendolo il Sr Pietro da Cortona per la diligenza.

(Roma 5 Nov. 1667).

Digitized by Google

[a c. 225]

... e le dico, come lo Stocchemer ha dato mano a lavorar il monte per la croce, e mi dice che haverà bisogno di due mesi di tempo, per terminarlo secondo il disegno del S^re^ Pietro da Cortona, spero che l'A. V. sia per vederlo, avvanti sia finito.

(Roma 3 Dic. 1667).

[a c. 234]

... et havendo sul principio di questa settimana già raccomandata la spedizione dell'opera al Sig^e^ Stocchemer di nuovo questa mattina gl' ho detto, e fatto sentire quanto V. A. R. si degna scrivermi per il che egli solleciterà con ogni diligenza il lavoro, havendolo in grado da non esser però finito prima che alla fine del venturo mese a farlo con la diligenza incominciata, havendo anche applicato delle settimane alla figura della Madonna tornata di là per migliorarla; non sa però se venga in tempo da mandarsi all'A. V. avvanti che parta.

(Roma 14 Genn. 1668).

[a c. 244]

Lo Stochemer ha in buon termine il monte con le figure, havendo già posto insieme tutta l'opera, va hora ripulendola ne crede poterla dar del tutto finita, che passato questo mese.

(Roma 11 Febbr. 1668).

[a c. 263]

... Sono stato dal Stochemer qual lavora diligen^te^ l'Ercole con l'Idra e per tutto qt'altro mese promette haverlo finito trattenendolo assai li sotto squadri.

(Roma li 22 di Sett. 1668).

[a c. 270]

Lo Stocchemer, che si era avanzato a prome(tt)er la sua opera dell'avorio per la fine del passato mi ha fatto vedere restargli solo da ripulirla, ma con tanta fatica per le sottosquadre, che crede bisognarli forse più d'un altro mese.

(Roma 3 Nov. 1668).

[a c. 279]

Questa matt^a^ ho veduto l'ultima volta le figure d'avorio che lavora lo Stocchemer, e senza fallo mi promette darle finite per sabato prossimo e molto prima haverebbe potuto anche servire a V. A. R. come promise, ma da alcuni mesi in qua soggiace a certi dolori di renella, che molto l'hanno divestito da quest'opera.

(Roma 29 Dic. 1668).

[a c. 283]

Allo Stocchemer ha fatto nota la licenza, che V. A. R. gli dà interamente appagata del suo operato, e per tutto il mese di Xbre prossimo è stato sodisfatto della provisione.

(Roma li 12 Genn.^o^ 1669).

Digitized by Google

I BAGNI DI POZZUOLI

RAFFIGURATI IN UN CODICE NAPOLETANO DE' PRIMI DEL SECOLO XIV

Le illustrazioni di questo prezioso codicetto, oggi posseduto dalla Libreria De Marinis e C° di Firenze,[1] lumeggiano mirabilmente quei bagni di Pozzuoli, ch'ebbero visitatori illustri durante l'età classica e medioevale, e vennero esaltati per la virtù delle acque da scrittori e poeti d'ogni regione. L'ottimo studio che ad essi ha dedicato il Percopo[2] ci dispensa dal ricordarne le più lontane notizie e le vicende, e dall'insistere sull'origine della tradizione, già diffusa nel secolo XII, che ne vuole fondatore lo stesso Virgilio.

A noi basti un semplice accenno al poemetto *De balneis Terrae Laboris*, che il nostro codice riproduce di contro alle grandi illustrazioni a piena pagina. Questo componimento poetico è stato giudicato opera di un dotto, certamente meridionale, che visse alla corte dei primi Svevi in Napoli ed in Sicilia: quanto alla materia appare derivato dal libro decimo dei *Collecta medicinalia* di Oribasio, medico greco del secolo IV, amicissimo dell'imperatore Giuliano; quanto alla forma è composto ad imitazione di moltissimi epigrammi latini del tempo classico su questi bagni, ed è diviso in XXXVII epigrammi, quasi tutti di sei distici, un epigramma cioè per ciascun bagno, eccetto il primo e l'ultimo, che fanno da proemio e da dedica ad un imperatore. Solo ai nostri giorni ne è stato riconosciuto autore quel Pietro da Eboli, che visse tra il 1150 e il 1221 e, nel secondo decennio del secolo XIII, lo compose per Federigo II e a lui lo dedicò.

Tra i codici che riproducono il testo del poema è questo posseduto dalla Libreria De Marinis e C° uno dei più sontuosi, e degno soltanto di essere paragonato con altro importantissimo e più noto che si conserva nella Biblioteca Angelica di Roma.[3] Ambedue sembrano essere stati scritti circa il medesimo tempo, ambedue possiedono grandi illustrazioni a corredo del testo, eseguite se non dallo stesso artista, certo da mani educate nello stesso centro d'arte

---

[1] BALNEA PUTEOLANA: membr., cc. 37, cm. 20,6 × 29,3, secolo XIV, leg. moderna in pelle turchina con impressioni a secco e fregi d'oro, recante nel mezzo della faccia anteriore una figura di bagnante, allusiva al testo, circondata da alcuni gigli aurei innessi entro corone. Il ms. appartenne già ai duchi Cassano-Serra, la cui biblioteca passò a' primi del sec. XIX in possesso di Lord Spencer a Manchester, e quindi, alla morte di questi, venne comprata dalla vedova di Mr. John Rylands per fondare la Memorial Library (John Rylands Library) a Manchester. Quanto al nostro ms., passato non sappiamo precisamente quando nella biblioteca di George Dunn, esso venne di recente acquistato dai signori De Marinis e C° all'asta della biblioteca Dunn, tenuta a Londra lo scorso febbraio.

[2] E. PÈRCOPO, *I bagni di Pozzuoli*, poemetto napoletano del sec. XIV, in *Arch. stor. p. le prov. napol.*, vol. XI, 1886, pagg. 597-750. In questo studio, di cui molto ci siamo valsi, è data una compiuta bibliografia sull'argomento.

[3] Questo cod. reca la segnatura: n. 1474. — V. 2. 11. Su di esso v. P. GIACOSA, *Magistri Salernitani nondum editi*. Catalogo ragionato della Esposizione di storia della medicina aperta in Torino nel 1898, Torino, 1901, pag. 397 e tavv. 28-33. Non concordiamo col Giacosa nell'attribuire al sec. XIII questo cod. dell'Angelica, che ci sembra coevo a quello della Libreria De Marinis e C°.

Digitized by Google

e che con ogni probabilità ebbero dinanzi e tradussero con poche varianti un comune esemplare. Comunque, in queste composizioni colorate noi non dobbiamo ricercare finezza e pregi di tecnica, quali si riscontrano in altri codici napoletani del secolo XIV,[1] fatti con intendimenti ben diversi che non sia quello di offrire una pittura verace e spontanea della vita e de' costumi del tempo. Colui che ha illustrato tanto il codice De Marinis quanto il codice della Biblioteca Angelica non ricerca, al pari di chi ha miniato lo Statuto dell'ordine del *Saint Esprit aux trois desirs*, ora nella Nazionale di Parigi (ms. fr. 4274), di raffigurare la società elevata che viveva attorno alla corte reale, nè al pari degli illustratori della Bibbia Hamilton di Berlino o di altra Bibbia della Biblioteca Vaticana (cod. lat. 3550) si preoccupa di rendere in scene finite e composte con euritmia fatti ch'eran già nel dominio della tradizione iconografica sacra. Ciò che soprattutto egli ricerca è l'evidenza della rappresentazione, che deve rendere immagine del vero in ogni sua parte, e interpretare per quanto possibile alla lettera il testo poetico. Dati questi intenti, egli affolla i campi miniati con personaggi ed episodi diversi, sebbene non sempre riesca a collegare le varie parti di cui consta la scena, le quali sembrano talora piuttosto giustaposte che connesse fra loro. Più che di miniatore vero e proprio ha talento di illustratore: getta giù i suoi colori alla brava quasi mai allontanandosi dal rosso e dal turchino, non conosce le mezze tinte, non sa metter l'oro. La stessa inesperienza rivela nella costruzione dell'insieme, ch'è privo di ogni prospettiva, e nel disegno delle figure, che si ripetono uguali, mal costruite nei corpi, senz'ossa e senza musculatura. La parte migliore di queste composizioni, anzi l'unica parte che meriti qualche pregio, consiste nelle graziose scenette di genere, effigiate quasi sempre nella parte superiore delle carte, ove vediamo ammalati distesi nei loro lettucci e intenti a medicarsi con l'acqua, ancelle che accudiscono ai loro servizi, viandanti che si recano alla cura o si dipartono guariti dalla piscina miracolosa. Bisogna rievocare le illustrazioni de' codici del *Tacuinum sanitatis* per ritrovare la stessa arte rivolta a un naturalismo semplice, libera da forme convenzionali, acuta nell'osservare e nel ritrarre le cose.[2]

Che il nostro anonimo artista sia un napoletano non vi è dubbio. Lo dice il tipo del fregio, formato, come in altri codici sicuramente decorati a Napoli, da una asticciola diritta e sottile dalla quale si dipartono radi tralci e fogliami accartocciati, interrotti a quando a quando da bacche auree e agli angoli da intrecciamenti artificiosi, e soprattutto lo dicono le figure, specialmente quelle degli ignudi, le quali trovan riscontro coi tipi che si notano nelle storie della Genesi delle Bibbie di Roma e di Berlino. Anche s'egli non seppe elevare l'arte sua al disopra di una immediata rappresentazione del vero, non dobbiamo per questo disconoscerne i pregi, principalissimo quello di esser riuscito a magnificare con schietto accento popolare la virtù di quelle acque che ancora formavano il vanto e la ricchezza della sua patria.

PAOLO D'ANCONA.

APPENDICE.

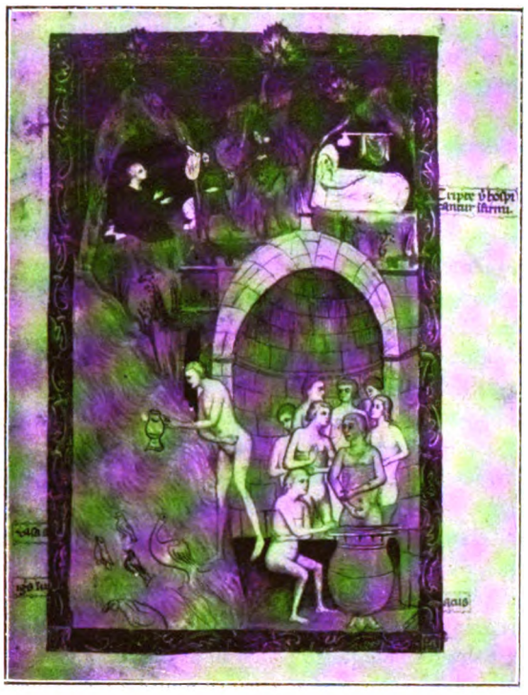
Crediamo opportuno di aggiungere qui una descrizione esatta di tutte le illustrazioni contenute nel codice, avvertendo ch'esse misurano circa cm. 13,5 × 19.

I. [c. 3]. DE BALNEO QUOD SUDATORIUM DICITUR. — A destra, in basso, è rappresentato il *sudatorium* vero e proprio, cioè un piccolo edificio a cupola, aperto sul dinanzi, ove stanno raccolti attorno a un vaso alcuni personaggi ignudi, uno dei quali sembra uscire all'aperto con una coppa in mano per attingere acqua. Nell'alto si aprono le « cripte ubi hospitantur infirmi », camerette scavate nella stessa

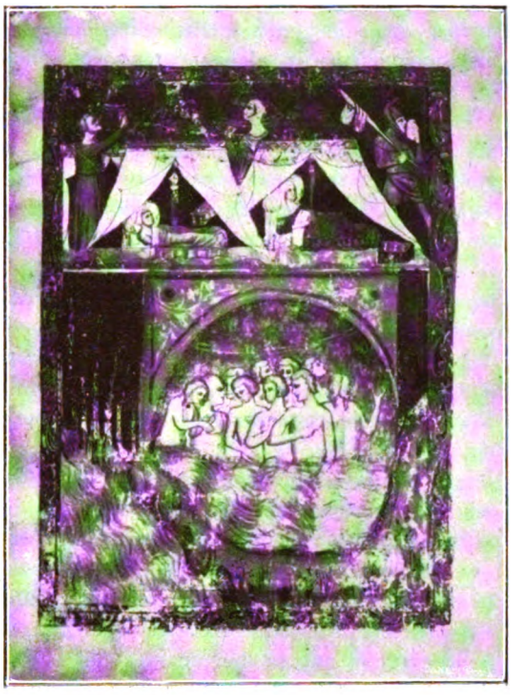
[1] Per la miniatura napoletana del sec. XIV, v. Conte ERBACH VON FÜRSTENAU, *Pittura e miniatura a Napoli nel sec. XIV*, in *L'Arte*, VIII, 1905, pag. 1 sgg.; L. MOTTA CIACCIO, *Un codice miniato di scuola napoletana nella Bibl. del Re in Torino*, in *L'Arte*, XIV, 1911, pag. 377 sgg.

[2] P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, pag. 338 sgg.

Digitized by Google



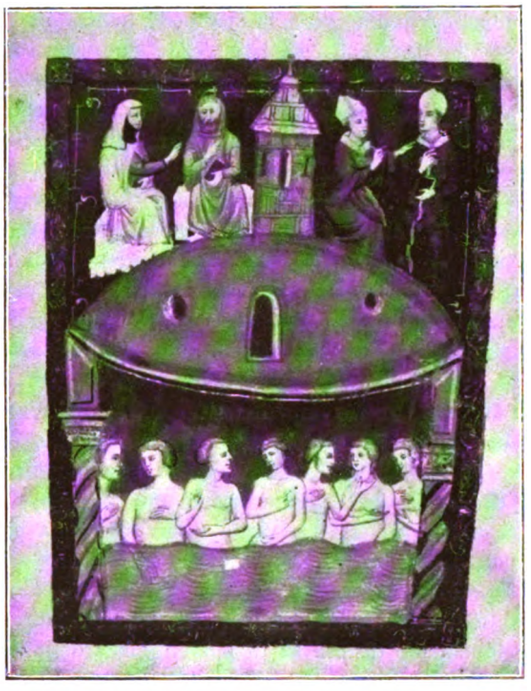
Balnea Puteolana:
Balneum quod sudatorium dicitur (c. 3).



Balnea Puteolana:
Balneum quod astrumis dicitur (c. 6).



Balnea Puteolana:
Balneum quod subvenit homini (c. 12).



Balnea Puteolana:
Balneum quod fons Episcopi dicitur (c. 33).

Digitized by Google

roccia, ove gli ammalati seduti a terra, o distesi su di un letticciolo, attendono la guarigione. Non manca, come in genere nelle figurazioni della « Fontana di gioventù », l'episodio dei due pellegrini, uno dei quali arriva al bagno curvo e stanco, mentre l'altro se ne parte ben saldo in gamba portandosi in spalla il proprio bagaglio.

II. [c. 4]. De balneo quod sulphetara dicitur. — Questo bagno è specialmente « molto utile allo ingravidare de le done sterile », che il nostro ignoto illustratore ha rappresentate, come meglio ha potuto, immerse sino alla vita nell'acqua, mentre due nuove venute, vestite d'abito matronale, si preparano a saggiare anch'esse la virtù del farmaco. Nell'alto, dinanzi a tre monticelli, è una scena di cui non riusciamo ad afferrare bene il significato: vi si vede un giovane con un'accetta in mano che si avanza verso una giovine donna, la quale sembra respingerlo per mezzo di un sofhetto. Si può forse pensare che in questo episodio l'illustratore abbia voluto simboleggiare le discordie coniugali che derivano da un matrimonio sterile.

III. [c. 5]. De balneo quod bulla nuncupatur. — « Questa acqua èy la medicina de la luce de li occhy.. et utile a la testa multo », e noi vediamo infatti le persone immerse sino alla vita in questo bagno portare le mani alla testa e agli occhi per compiere opportuni lavaggi. L'illustratore onde rendere più viva la scena vi ha introdotto due graziosi episodi di genere: a destra cioè due donne che conversano presso a una porta, e nell'alto un uomo e una donna con un bastone in ispalla che si incamminano per la solita campagna brulla, fra due colline rocciose. Si notino le croci rosse che rivestono le mura del bagno, le quali con ogni probabilità vogliono significare il fuoco.

IIII. [c. 6]. De balneo quod astrumis dicitur. — La virtù di quest'acqua è tra le più varie: l'illustratore ha quindi creduto meglio di raffigurare il solito gruppo di ignudi immersi nel bagno, ma senza ricorrere ad atteggiamenti significativi. La graziosa e interessante raffigurazione effigiata nell'alto della carta ci mostra due donne ammalate, distese su di un lettuccio posto sotto una specie di tenda da campo, mentre dal di fuori sorvegliano le ammalate due fantesche e una curiosa figura di giovine incappucciato.

V. [c. 7]. De balneo quod iuncara dicitur. — In quest'acqua tra gli altri cercano sollievo coloro che sono d'animo depresso, che hanno il corpo affranto, che non possiedono « li rini forti ad bactaglya de luxuria ». L'illustratore ha posto in basso il solito gruppo di ignudi e nell'alto, presso a poco come nel minio precedente, due donne distese in letto sotto una specie di tenda da campo. A sinistra vedesi un uomo seduto, con le stampelle in mano.

VI. [c. 8]. De balneo plage quod balneolum dicitur. — Questo bagno, la cui ripa confina col mare, è specialmente prediletto dai Napoletani, i quali vi ricorrono per sanare ogni sorta di malattia. Nel minio veggonsi rappresentati in basso gli ignudi nell'acqua salutifera, e nell'alto un personaggio che giace sotto una tenda, mentre fuori all'aperto due personaggi recanti un bastone e i propri indumenti in ispalla si avvicinano ad essa.

VII. [c. 9]. De balneo quod foris cripte dicitur. — Gli ammalati stanno immersi sino all'altezza del petto entro una grande piscina rossa sormontata da una vôlta a cupola. Nell'alto la solita campagna brulla formata da montagnole scoscese con rada vegetazione.

VIII. [c. 10]. De balneo quod de petra dicitur. — Quest'acqua sana specialmente il mal della pietra, virtù particolare che del resto non si rileva dal minio, il quale mostra in basso i soliti ignudi entro una piscina, e nell'alto un cavaliere e un viandante col bastone poggiato alla spalla.

VIIII. [c. 11]. De balneo quod calatura dicitur. — È qui che accorrono coloro che hanno i polmoni ammalati oppure sono affetti da tosse o da reumi. Noi li vediamo in basso entro una vasca, mentre nella parte superiore del minio sono tre donne sedute o sdraiate sotto ricchi padiglioni.

X. [c. 12]. Da balneo quod subvenit homini. — Questo bagno detto *Soveni homini* è sotto la città di Pozzuoli, presso la spiaggia del mare. Esso « purga lo polmone et assotiglya la mencza, et repara lo fechato che fosse intorczato ». La parte inferiore del minio non differisce dalle precedenti col monotono gruppo de' bagnanti immersi sino alla vita nell'acqua; graziosissima è invece la parte superiore, ove veggonsi dinanzi all'apertura di alcune grotte un personaggio presso a un desco imbandito, due giovini donne sedute l'una presso all'altra su di una panca, intente a conversare. e un'altra donna mollemente distesa su di un letto, in atto di prendere una coppa che le vien porta da una figura seminuda di bagnante.

XI. [c. 13]. De balneo sancte anastasie. — Questo bagno, che « renova multe virtù a li corpi », non sembra avere, a seconda del testo, virtù speciali che ne raccomandino l'uso alle donne. È strano quindi che il nostro illustratore abbia solo raffigurato figure muliebri nella solita piscina! Una di queste

Digitized by Google

si erge su l'altre e con ambo le mani tien sollevato un vaso da cui versa acqua. Il nimbo aureo che le circonda il capo la danno a riconoscere per Santa Anastasia. D'ambo i lati veggonsi poi rappresentati due uomini che con zappe muovono il fondo della piscina per aiutare l'uscita dell'acqua calda. Nell'alto notasi un gruppo di tende, in una delle quali è una donna distesa, e in un'altra si scorge una figura affacciata.

XII. [c. 14]. De balneo quod cantarellus dicitur. — Trovasi esso situato sotto alla città di Pozzuoli, presso al mare, e anzi « a ciò che non scorra in mare, g'èy uno loco cavato che lo chyude ». L'illustrazione per spiegar bene l'ubicazione del bagno ha rappresentato la piscina sotto un piccolo edificio a vôlta e d'ambo i lati le acque del mare, solcate a sinistra da una barca, ove sono tre personaggi. Nell'alto, a destra, è un'altura dominata da una chiesa.

XIII. [c. 15]. De balneo quod de prato dicitur. — Avverte il testo che « credesi per multi che questo fosse opera de Cicerone ». E aggiunge poi che « have una dificele vya, che porta lo homo gyuso molto, dove trova acqua caldessema, sorgente ». La ubicazione del bagno ci spiega la diversità della raffigurazione, ove non vedesi la solita piscina, bensì una specie di frattuosità della roccia cogli ignudi immersi sino alla vita nell'acqua. Nell'alto è una tenda con entro una inferma avvolta nelle coltri di un lettuccio.

XIV. [c. 16]. De balneo quod de arcu dicitur. — « Èy un altro bangno, chyanmato lo bangno d'Arcolo, lo quale have piccolo nome, et èy de grande virtute »: serve pel fegato, pei reumi, per lo stomaco e aiuta infine a dormire e a riposare. L'illustratore lungi dal cercar di manifestare tutte le varie virtù di queste acque ha rappresentato in basso una grande piscina cogli ignudi, simile a quella di c. 11, contentandosi di introdurre per varietà a sinistra due figure di infermi distesi, cui un giovine porge una fiala con acqua. Nell'alto del minio è una collina, dominata da una torre, e una piccola figura di viandante che si avanza faticosamente appoggiato a un bastone.

XV. [c. 17]. De balneo quod tripergula dicitur. — « Quisto bangno, chyanmato de Trepergole, èy vicino de lo lagho antiquo d'Averno, cossì per Virgilio chianmato. De lo quale Cristo, nostro signore, ruppe le porte de lo jnferno, et trasse li sancti Patri al tenpo de la sua resurreccio ». È chiamato Trepergole perchè « have doy case... ché all'una casa prende li vestimenti, et all'altra sorge l'acqua ». L'illustratore, a differenza della scena precedente, ha qui invece voluto attenersi alla lettera al testo ed ha effigiato in basso Gesù Cristo presso alla riva del mare fra due draghi e le porte infrante di Averno; nell'alto, a destra, la duplice camera con gli immersi nella piscina, a sinistra, un ignudo che vien rivestito.

XVI. [c. 18]. De balneo quod raynerii dicitur. — Nel basso del minio è vivacemente rappresentata una piccola schiera di ammalati che si avviano alle acque miracolose. Li rivediamo quindi più sopra nella solita vasca rossa, donde devono poi passare « alle pagorose acque, o vero bangno de Tritola », se vogliono che la loro infermità non si rinnovi. Il miniatore ha avuto cura di rappresentare infatti due piscine l'una accanto all'altra.

XVII. [c. 19]. De balneo quod palumbare dicitur. — Gli ammalati stanno immersi nell'acqua entro una specie di grotta simile a quella veduta a c. 13, che il testo afferma « essere grata alli palumbi ». È per questo che da una apertura nell'alto veggonsi due palombi che si beccano.

XVIII. [c. 20]. De balneo quod de ferris dicitur. — Sorge questo bagno dinanzi al lago d'Averno ed è dominato da « una rionosa fabricha, chyanmata la casa de la Sibilla ». L'illustratore la ha rappresentata a destra, mentre a sinistra ha, come sempre, sommariamente indicata la vasca col gruppo degli infermi.

XVIIII. [c. 21]. Incipiunt balnea de aquis salsis iuxta maris ripam existentia. De balneo quod dicitur salviana. — Reca questo nome perchè « se dice che lo trovò Silvana dea, e da lo suo proprio nomo fo chianmato ». Le sue acque miracolose sanano specialmente le malattie delle donne. Ecco la ragione per cui il miniatore ha effigiato solo immagini muliebri nella vasta piscina che ricorda quella di c. 11.

XX. [c. 22]. De balneo quod tritulus vocatur. — Abbiamo qui una figurazione più complessa delle precedenti. In basso cioè il mare con barche piene di ammalati diretti alle piscine miracolose, che si scorgono nel fondo d'ambo i lati. Più in alto l'illustratore ha rappresentato in « una grocta, chavata profunda sencsa niuna fine, chyamato lo Sudatorio de Tritoly », varie figure di ignudi infermi che accennano alle loro membra ammalate.

XXI. [c. 23]. De balneo quod pugillus dicitur. — La grotta, che sorge nei pressi del mare, non differisce gran fatto da quella che si nota a c. 19. Il miniatore, attenendosi al testo, ha rappresentato

Digitized by Google

presso al gruppo degli infermi un uomo che giunto già al bagno « multo siccho et scaduto de soy carne » se ne parte adesso « sano et sencza niuno ayuto ».

XXII. [c. 24]. De balneo sancti georgii. — A sinistra, in basso, gli ammalati nella piscina, e a destra due donne, l'una ignuda, l'altra coperta da un manto, che si incontrano per la scala che conduce alla profondità del bagno. Nell'alto la solita collina brulla con due alberelli e qualche cespuglio fiorito.

XXIII. [c. 25]. De balneo imperatoris quod sol et luna dicitur. — Questo bagno che « era de Cesaro jmperatore de Roma... per antiquità èy ruynato ». Il miniatore ha infatti rappresentato in basso la piscina cogli ignudi tra due edifici che franano, mentre nell'alto si notano le figure del sole e della luna.

XXIIII. [c. 26]. De balneo quod arculus dicitur. — Veggonsi qui gli ignudi entro una rossa piscina che si apre sul davanti a guisa di trifora.

XXV. [c. 27]. De balneo quod gimborosus dicitur. — Il minio ricorda quello di c. 24. In basso è anche qui, a sinistra, la piscina e, a destra, la scala che vi conduce. Nell'alto notasi un villico con una specie di roncola in mano, in mezzo alla solita campagna brulla.

XXVI. [c. 28]. De balneo quod culma dicitur. — Questo bagno « sta ad uno luocho che la dericta vya non pare andare, ma se 'nce va per vya oblicha alla dicta acqua ». È questa ubicazione della vasca che ha cercato di rappresentare l'illustratore in una scena che ricorda quella riscontrata a c. 23.

XXVII. [c. 29]. De balneo quod petroleum dicitur. — Il minio, come a c. 21, rappresenta semplicemente alcuni infermi entro una grande piscina rossa.

XXVIII. [c. 30]. De balneo quod dicitur spelunca. — « Questa acqua èy utile multo ad homo senplece; jn perciò che assottiglya lo ingegno », virtù questa che il miniatore non ha potuto accennare nella sua composizione, la quale ricorda quella di c. 19.

XXVIIII. [c. 31]. De balneo quod succellarium dicitur. — La miniatura rappresenta semplicemente una piscina coi bagnanti, fatta a forma di feltz di gondola, e più sopra, a destra, una collina scoscesa con radi alberelli.

XXX. [c. 32]. De balneo quod bractula vocatur. — Anche questa semplice e rozza illustrazione raffigura una piscina rotonda ad arcatelle, non molto dissimile da quella riscontrata a c. 26.

XXXI. [c. 33]. De balneo quod fons episcopi dicitur. — Questo bagno che sana dalla pellagra è raccomandato sopratutto ai religiosi. La piscina nel basso non differisce gran fatto da quella di c. 29. Un elemento nuovo sono invece le quattro figure di religiosi effigiate nell'alto, due delle quali in abito vescovile.

XXXII. [c. 34]. De balneo quod orthodonicum dicitur. — La rozza illustrazione raffigura una grotta oscura con varie figure di bagnanti.

XXXIII. [c. 35]. De balneo sancte lucie. — L'illustratore ha ripetuto con poche varianti la composizione già riscontrata a c. 31.

XXXIIII. [c. 36]. De balneo quod scrufa vocatur. — La stessa figura di c. 31 per quanto diversamente colorita e vôlta dall'altra parte.

XXXV. [c. 37]. De balneo sancte crucis. — La stessa illustrazione di c. 31.

Digitized by Google

ALCUNE NOTIZIE INEDITE SU PIERO DELLA FRANCESCA

Gli studiosi dell'opera di questo grande maestro quattrocentista, avranno certo osservato quante poche sono le date sicure e documentate nella sua vita artistica.

La prima data è quella del 1439, ritrovata nell'Archivio di Santa Maria Nuova in Firenze, ove egli appare come garzone ed aiuto di Domenico Veneziano nei lavori di affresco da questo eseguiti in quella chiesa.

Poi, nel 1445, Piero, tornato nella sua patria, Sansepolcro, dipinge l'ancona: la *Madonna della Misericordia.*

Nel 1451, egli si trova a Rimini ove fa in affresco il famoso ritratto (*firmato*) di *Sigismondo Malatesta.*

Il 4 ottobre 1454, a Piero vien dato l'incarico dai frati Agostiniani di Sansepolcro, di dipingere un grande quadro d'altare rappresentante l'*Assunzione della Madonna* che gli fu pagato *320 fiorini* (parte in denaro, parte in terreno), *quindici* anni più tardi, il 14 novembre 1469.

Questa tavola non fu però eseguita da lui, ma da qualche suo scolaro; forse dal Perugino, come ha spiegato Adolfo Venturi.

Nel 1468, Piero vien pagato 20 fiorini d'oro per uno stendando dipinto per la chiesa di Bastia presso Arezzo.

Quindi, fino al 1478, anno in cui egli è incaricato di frescare una Madonna nell'ospedale di Sansepolcro (opera sparita), non sappiamo altro di lui fino al *1482*, quando egli dedica il suo *Libellus* a Guidobaldo di Urbino.

Dieci anni dopo, il 12 ottobre 1492, egli muore.

Sulla sottile base di queste poche date, dobbiamo dunque ricostruire la carriera artistica del maestro!

È da notarsi poi più specialmente quella lacuna nella sua vita tra 1469 e 1478, periodo di nove anni in cui chi scrive ha supposto (nella sua *Vita di Piero della Francesca*[1]) ch'egli abbia dipinto a Roma nel Vaticano.

Adesso delle ricerche fatte in questi giorni scorsi nell'Archivio comunale di Sansepolcro, vengono ad aggiungere alcune altre notizie e gettare qualche nuovo tenue raggio di luce su questa vita d'artista così avvolta nell'oscurità.

Nel Registro *A. 9* (carta 317) si trova in data del 9 aprile 1474 la seguente notizia:

« *Mastro Pietro di Benedetto de' Pietro depentore, de' havere a dì 12 aprile (ciò) che (g) li promettemo per li Priori della Compagnia della Madonna della Badia per la lasata (lasciato) de' Madonna Contessina cioè per resto della decta lasata per depengere la decta cappella della Madonna lire duecento come appare al libro delle lasate libere segnato K a foglio 116* ».

---

[1] Evelyn, *Piero della Francesca*, Casa editrice Lapi, Città di Castello, 1912.

Digitized by Google

A quanto risulta, dunque, da questo documento, Pier della Francesca avrebbe dipinto una cappella nella *Badia* (il duomo attuale), la cappella che sarebbe a destra del coro.

Ma oggi nessuna traccia più esiste di quelle pitture!

Forse esse subirono la stessa sorte dei due santi frescati in fondo alla medesima chiesa, ai lati dell'ingresso principale (menzionati dal Vasari) e distrutti nel restauro disastroso del Duomo fatto nel Settecento.

Nell'Archivio giudiziario di Sansepolcro in data precedente al 1471, feb. 23, è notato come Piero vien citato a pagare una tassa:

« *Magister Petrus Benedicti de Franciscis del 2 Martii c.* (*citatus*) *domi per Jacobum. N.* (*nutium*) *die 17 dicti mensis lic.* (*licentiatus*) *ad actore per apodixam, gratis et amore* ».

Un'altra volta egli è citato, insieme a molti altri cittadini, per il mancato pagamento della « *gabella grossa* »:

« ...*ad petitionem et istantiam Benedicti Jacobi della Ciancia et Gasparis Francisci de Tarullis, sociorum Gabellariorum gabelle grosse Comunis Burgi graventur infrascripti pro eorum gabellis non solutis, videlicet* ».

Nel registro delle *Tratte degli Uffici*, (a carta 7, *R.*) in data 1477, trovasi notato che:

« *Magister Pietrus Benedetto Pictor* è estratto a far parte del Consiglio del Popolo 25 Giugno per i 4 mesi a cominciare dal 1. Luglio 1477 ».

Questa data è interessante, perchè prova che Piero era già di ritorno in patria (reduce forse da Roma), nel 1477, cioè un anno prima di dipingere (1478) l'affresco nell'ospedale di cui non rimane più traccia.

Ma ancor molto prima sembrerebbe che Piero si fosse occupato delle cose pubbliche del suo paese, perchè in un *registro di Riforme* tenuto dal cancelliere ser Francesco d'Andrea Pichi (registro che va dal 1467 al '68) si trova a carte 139 questa nota:

« *Maestro Pietro di Benedetto di Pietro, pictore, elettor del medico* ».

E nel *libro di Riformanze* in un elenco di consiglieri del Consiglio del Popolo nel 1442 è iscritto il suo nome: « *Petrus Benedicti Petri* ».

A soli 26 anni (se nato, come si crede, nel 1416), Piero della Francesca sarebbbe dunque stato eletto tra i Consiglieri che reggevano gli affari del comune, ciò che prova ch'egli era già un cittadino di importanza nel suo borgo nativo!

Con ciò terminano per ora le interessanti quantunque scarse notizie raccolte proprio in questi giorni scorsi su Piero della Francesca, e favoritemi per cortesia dal dott. Degli Azzi, il quale sta riordinando l'Archivio comunale di Sansepolcro.

* * *

Di un certo interesse sono pure alcune notizie intorno ad un pittore locale *maestro Antonio di Anghiari* contemporaneo di Piero della Francesca che dipinse a Sansepolcro circa il 1444-48, epoca in cui appunto Piero, di ritorno in patria, dopo Firenze, dipingeva l'*ancona della Misericordia*.

Del resto, fino dal 1442, esistevano già in Sansepolcro pittori paesani, perchè nel *libro di Riformanze* di gennaio di quell'anno, il Consiglio de' Conservatori discute: « *super solutione pictoribus pro eorum salaris picture in audientia terrena causarum civilium et tam castellanorum quam Jacobi Angeli Junta cum Castellani* (.....) *duodecim florenos proeorum salario* ».

Il 12 si delibera di dar loro 25 lire in tutto!

La prima notizia di *Antonio d'Anghiari* si trova nel registro *A. 9* (carte 93), 1431, Set. 15:

« Pagate a Mastro Antonio d'Anghiari, abitante al Borgo, depentore, per depinti ordinatigli in la faccia de questa nostra solita et usata habitatione cioè sopra la porta serrata et a lato, sancto Christofano, deaci depegnare le sette opere della Misericordia a tutte sue spese et Magisterio a colori più cioè azurri et oro fino e tucti gli altri colori, et dia depegnere

Digitized by Google

ancora al dicto modo una Madonna sancta Maria cum Jehsu in braccio et da lato sancto Christofano et sancto Bartolomeo a la casa del podere che fò (fu) di dom Giovanni de Servo posta in Catta prati, et un'altra al dicto modo cum li decti sancti a la casa che fo..... posta al podere di Pocchaia (da farsi entro al prossimo Aprile) fiorini 16 ».

Nello stesso registro (a carte 126) è notato come il 30 giugno 1448 « *M.o Antonio d'Anghiari depenge a la casetta del ponte del Tevere* » (forse una cappella) ed è pagato 28 soldi.

Una notizia antecedente, del 10 novembre 1436, ci fa sapere che mastro Antonio lavorò insieme ad Ottaviano da Gubbio, perchè i *Conservatori* deliberano:

« . . . *Et per depentura de li dicti gonfaloni senza le bane* (?) *che foro* (*furono*) *dieci figure, fiorini 4 pagate a M.o Antonio d'Anghiari et a Mastro Taviano da Ugobbio* ».

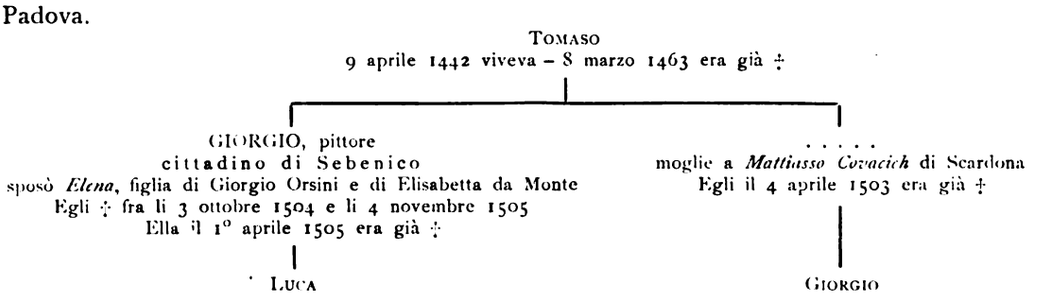
Quest'ultima notizia è preziosa, perchè ci lascia intravedere l'influsso che il pittore di Gubbio può aver avuto su Piero della Francesca, allora giovane, prima ancora ch'egli divenisse nel 1439 scolaro di Domenico Veneziano; influsso che si può rintracciare nella *predella* della sua *prima* opera *documentata* la *Madonna della Misericordia*.

EVELYN.

Digitized by Google

NOTIZIE INEDITE SU GIORGIO SCHIAVONE

Il prof. Vincenzo Miagostovich, il degno studioso di Sebenico, ci comunica sul pittore dalmata le seguenti note le quali completano le ricerche di Vittorio Lazzarini negli archivi di Padova.



Il pittore Giorgio (2) Chiulinovich (1, 5, 6, 9, 41) de Squarcionibus (18) di Scardona (5), abitatore di Sebenico (5) e cittadino Sebenicese (7, da 11 a 40), era figlio di q.m ser Tomaso (4, 5, da 7 a 9, da 11 a 40, 43) e sposò Elena (5, 18, 20, 25, 40, 43) nata da Elisabetta [da Monte] (15) e da Giorgio q.m Matteo [Orsini] protomaestro del Duomo di Sebenico (3, 5). Da lei ebbe un figlio, Luca, (43). Aveva una sorella sposata a Mattiasso Covacich di Scardona, ed il figlio loro portava il suo nome (35).

Nel 1489 gli fu allogata una pala per il Duomo di Sebenico da' figli del nobile cittadino q.m ser Lorenzo Dominici (7).

In Sebenico, nel 1499 abitava in casa propria nella contrada di S. Grisogono (30, 43) e vi aveva possessi, o redati da' genitori, o pervenutigli con la dote della moglie, o acquistati da sè: due case e due casette in città (34, 43); vigne in Campo d'Abbasso e altrove nel distretto (21, 30, 32, 33, 37, 39, 43); saline (16, 19, 31, 43); tre poderi, de' quali uno a Trebocconi ed uno nell'isola di Provicchio (43). Creditore per danari dati a mutuo (17, 35), o per vendite fatte, di vino, olio, sale, lana e formaggio (23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 36, 38, 40). Aveva preso a pigione in città un magazzino e cantina (33); venduto una barca (33). Dotò un'ancella (14). Una convenzione pose fine alle liti che incontrò per i beni della moglie, col cognato Paolo Orsini (18, 20, 25).

Da Sebenico recavasi a Venezia ed altrove (36).

Morì tra li 30/10 1504 e li 4/11 1505 (40, 41). Fece testamento, ignoro quando e dove, lasciando un legato alla scola di S. Maria di Valverde, antica confraternita di Sebenico (42), ed ordinando un anniversario per l'anima (43).

1. Il cognome Chiulinovich, lo trovo scritto anche così: Ciolinovich, Ciulinovich, Culinovich, Zulinovich, Xulinovich.
2. Nè Gregorio, nè Girolamo, ma in tutti i documenti seguenti il nostro pittore è scritto sempre Giorgio o Zorzi.
3. *F. A. Galvani* nel suo Re d'Armi di Sebenico (Venezia, Naratovich, 1883) scrivendo di Giorgio Orsini, l'architetto del Duomo, dice: (vol. I, pag. 161) « Ebbe un figlio Paolo e le figlie Elena in Giorgio Ciulinovich pittore, e Natalina in Giambattista Buffulei ».
4. In documento 9/4 *1442* leggo: « ser Tomaso Chiulinovich, habitator Scardonae ».

Digitized by Google

5. *Notaio Carlo Vitalis*, 8/3 *1463*. Giorgio q.^{m} Tomaso Ciulinovich di Scardona, pittore, abitante in Sebenico, fa quietanza per ducati d'oro 162 in effetti mobili, datigli per dote della moglie Elena dal padre di lei m.° Giorgio q.^{m} Matteo protolapicida della chiesa di S. Giacomo di Sebenico. Interviene e stipula l'atto Elisabetta, moglie del protolapicida, e madre e suocera rispettiva.
6. *Archivio di Valverde*, 2/2 *1480*: M.° Zorzi Chiulinovich entra confrate nella scola di Valverde.
7. *Vincenzo Miagostovich*. Il Nuovo Cronista di Sebenico. An.° II Trieste. G. Balestra. 1894. pag. 76. M.° Giorgio di Tommaso, cittadino di Sebenico, fa nel *1489* una pala per il Duomo, allogatagli da' figli del q.^{m} ser Lorenzo Dominici, nobile della città.

CONVENTIO INTER SER GREGORIUM, SER DOMINICUM ET SER JOANNEM QUONDAM SER LAURENTIJ FRATRES ET MAGISTRUM GEORGIUM QUONDAM THOMASIJ PICTOREM PRO PINGENDA PALLA.

Die Veneris XXII mensis maij 1489 indictione VII.

Actum Sibenici in cancelaria civilium presentibus Ser Francisco Dragoevich et Ser Antonio Vrancich nobilibus civibus Sibenicensibus testibus vocatis et rogatis. Ibique Ser Dominicus, Ser Gregorius et Ser Joannes fratres et filii quondam Ser Laurentij nobiles Sibenicenses conduxerunt egregium magistrum Georgium quondam Thomasij pictorem civen Sibenicensem presentem et se locantem ad pingendum unam eorum pallam magnam ponendam in ecclesia Sancti Jacobi in capela Sancti Laurentij, quam pallam idem magister Georgius dixit se vidisse cum modis, partis et conditionibus descriptis manu dicti magistri Georgii super medio folio carte bombicine ibidem producte et per me notarium infrascriptum perlecte, cuius tenor talis est videlicet: Jesus a di 22 marzo 1489. Ser Dominigo et vuj Ser Grigor et vuj Ser Zuanne. Io magistro Zorzi quondam Thomaso pentor ve fazo noto et a chi vedera qui de suto scripto de mia man la obliga et pacto a voler far et compir la vostra palla cussi quelle foge far et altro quelo mancha de intago. Item poi io supradito me obligo et ve prometo prima fare che la ditta palla vostra sia ben dorada de oro bon et fino et campizada de bon azuro et bello et de altri colorj in logi, dove andra et segondo e di besogno et a. Item poi io supradito me obligo et ve prometo a far et depenzer le figure sue in li campi soi in lo dito casso de ditta palla, zioe far le ditte figure, prima far la Nostra Dona cum lo Fiolo im brazo in el campo di mezo et altri figure per la di quelle vuj me darete per nota, zioe me offerisco far le ditte figure belle et bone cussi de disigno, come anche de bei colorj et fini de quilli convegnira ale dite. Item io supradito voio questo in mia liberta a fare li so campi dele dite figure d'oro over de colori depenti secondo meio parera a mi supradito, li qual campi o d'oro over de colorj sera, prometo sia belli et ben fati. Item cum questa conditione me obligo et offerisco far tuto questo, digo di supra, secondo la mia conditione et mio nome diligentemente cussi d'oro, come de figure amendamento d'ogni bon magistro dela mia conditione et de zentilhomini et persone zentil et virtudiose et quisto vogo sia visto in quello logo, dove sera posta ala sua capela et avanti che sia posta in logo so voio esser pagado de tuto quello resto de lo mio pretio habiando io supradito satisfato segondo dico et prometo di supra intendendosse io supradito sia obligado a meterla a suo luogo sul altar et al termene secondo nuj convegniremo reservando iusto impedimento de malatia over morte, che Signor Dio guarde. Item zentilhominj et amici charj, ve avizo a la obliga et promessa dita di supra io non voio mancho de ducati 95 cum quisto in quello voro principiar lo dito lavor, che me de ducati 45 et lo resto che se ducati 50 non voio che me siati obligadi a darmeli avanti eceto quando la ditta palla havero io fato et satisfato secondo la mia obliga par quj de supra et a. Et piacendone questa conventione cum mi, nui faremo lo istrumento, non piacendone ancha vuj me debiati render indreto questa scriptura. Unde io dito toglio a far et a depenzer et dorar la ditta palla piu per lassar una memoria bella et zentile de mia man in questa terra piu per onore et fama, cha per lo guadagno, et a questo sempre ve poro zurare cum verità. Non altro eceto Miser Domine Idio faza quello sia per lo honore et laude dela sua gracia et gloria et del ben et onor vostro et mio. Amen. Item supra tuto vogo questo sie per vostro contento et per vostra chiareza, zioe io supradito me obligo et offerisco a dar compida la ditta palla et tuto a luogo suo fina lo termene dito, non intravegnandj casi nominadj et io supradito non attendando a questo uogo, che ditti vuj posiati farla compir per altro magistro ale mie spexe de ogni dano seguissi per tal casone obligandome mi et lj mei benni presenti et futuri. Item cum questa conditione si per caso io supradito hauissi fato et compido qualche parte de dita palla intravegnando o morte a tal malatia, che Signor Dio guarde, se intenta che vuj diti fradeli siate tegnudi tor lo dito lavor et farlo stimar quello fossi fato ala rata sua, intendesse diti ducati 95 a livre sei soldi 4 per ducato. Item io supradito avi termene cum volunta sua et mia a compirla ditta palla de qua ad anni 3 proximi, se intende dal di, che loro me darano ducati 45, che sera per tuto novembrio proximo. Et hanc conductionem fecerunt pro ducatis 95 solvendis per dictos Ser Dominicum, Ser Gregorium et Ser Joannem fratres, qui se simul et quilibet ipsorum in solidum obligaverunt in terminis dictis praefato magistro Georgio antedictos ducatos 45 per totum mensem novembris proximi futuri et reliquos ducatos 50, quando palla dicta erit completa iuxta continentiam scripture de supra anotate. Que omnia et singula dicta partes dicte ad invicem promiserunt se firma rataque habere, attendere et observare sub pena 4.ti et obligatione suorum omnium bonorum presentium et futurorum.

Digitized by Google

[In margine]: Quietatio Ser Domini Laurentij et fratrum dictorum.

Die Martis 26. Januarij 1490. indictione VIII. Actum in cancelaria comunis Sibenici presentibus Ser Petro Tavilich quondam Ser Joannis, Antonio Marnich et Matheo Bonaza rogatis, etc. Ibique magister Georgius quondam Thomasij dictus per se et haeredes suos contentus et confesus fuit se habuisse et recepisse primo a Ser Dominico quondam Ser Laurentij dicto L. 93, a ser Gregorio et Ser Joanne fratribus dictis L. 140, et unum cingulum fulcitum argento oncie 17 ½ et hoc pro prima paga fienda per totum mensem novembris proximi praeteriti, hoc declarato quod cingulum antescriptum vendi debere praedictum magistrum Georgium Venetijs et poni ad computum dictorum Ser Gregorij et Ser Joannis fratrum page antescripte de mense novembris et hoc pro partem mercedis dictae picturae. Quare dictus magister Georgius renuntians omnibus exceptionibus fecit antescriptae scripturae finem et ationem ad plenum sub pena 4.ti et obligatione bonorum presentium et futurorum.

[Akti biljeznika Martina Campellis de Gaivanis, sv. 26, str. 36 u arhivu sibenskoga okruznog suda].

Atti del Notaio Martino Campellis de Gaivanis, fasc. 26, p. 36, nell'Archivio del Tribunale circolare di Sebenico.

8. *Notaio Martino Campellis de Gaivanis* 23/6 *1489*. M.° Giorgio q.m Tomaso, pittore, fa contratto di tenere per 7 anni come domestica nella sua famiglia una fanciulla ottenne.
9. *Archivio di Valverde. 1489*: 23/8 « M.° Zorzi Chiulinovich; 30/8 « M.° Zorzi de Tomaso, depentor »; 31/8 « M.° Zorzi depentor et sua dona ».
10. *Id.* 22/10 *1490* (Vacchetta N. 7, carte 154 nel retto) Contate dalla scola di Valverde L. 3 « a ser Zorzi depentor, per oro filato ».
11. *Notaio Martino Campellis di Gaivanis*. 15/1 *1491* M.° ser Giorgio q.m Tomaso, pittore e cittadino di Sebenico, presente.
12. *Id.* 17/10 *1491* d.° d.° d.° d.° »
13. *Id.* 13/1 *1492* d.° d.° d.° d.° »
14. *Id.* 7/11 *1492*. d.° d.° d.° d.° dà in dote 100 lire alla già sua ancella Margherita maritatasi al cittadino Pietro q.m Raddi; dote promessale li 10/7 1489 giusta atto del notaio Gregorio q.m Lorenzo.
15. *Id.* *1493*: 10/5, 20/9; *1494*: 13/2, 17/2 d.° d.° d.° presente.
16. *Id.* 11/2 *1494* d.° d.° d.° d.° cede alcune saline.
17. *Id.* 10/5 *1494* d.° d.° d.° d.° dà a mutuo 200 ducati d'oro.
18. *Id.* 18/6 *1494* ser Giorgio q.m Tomaso de Squarcionibus, pictor et civis Sibenicensis, fa suo procuratore ser Simeone q.m ser Saraceni, e specialmente gli dà procura in una causa che ha col cognato ser Paolo q.m m.° Giorgio.
19. *Id.* 21/1 *1495*. ser Giorgio q.m Tomaso, pictor et civis Siben. acquista saline.
20. *Id.* 31/1 *1495*. Elena figlia q.m m.° Giorgio q.m Matteo e moglie di ser Giorgio q.m Tomaso, pictor et civis Siben., da una parte, detto pittore dall'altra, e Paolo q.m m.° Giorgio, fratello di Elena e cognato del pittore, dalla terza, fanno un compromesso per le loro differenze e si rimettono in arbitri, che sono ser Pietro Tollimerio per la parte di Paolo, e ser Giovanni Lucocich per quella de' coniugi Elena e Giorgio.
21. *Id.* 7/2 *1495*. ser Giorgio q.m Tomaso, pictor et civis Siben. acquista vigne.
22. *Id.* *1496*: 8/1, 8/2. d.° d.° d.° d.° presente.
23. *Id.* 20/2 *1496* d.° d.° d.° d.° ha un credito di 40 lire per una botte di vino da lui venduta.
24. *Id.* 18/4 *1496* d.° d.° d.° d.° ha un credito per 3 centinari di sale posti nel suo magazzino e venduti a 15 ducati il centinaro.
25. *Id.* 27/6 *1496*. Convenzione. « Cum sit quod multe lites et controversie fuissent usque in presentem diem inter ser Giorgium q.m Thome pictorem et civen Sibenicensem suo nomine et procuratorio nomine domine Elene uxoris suae et filiae q.m magistri Georgii q.m Matthei lapicide cognatum suum et fratrem dicte domine Elene ex altera parte, occasione bonorum paternorum et maternorum... volentes parcere damnosis litibus et expensis, et in futurum bene et pacifice vivere, ut decet cognatum et sororius... ». Elisabetta, la rispettiva madre e suocera, era già morta, ed aveva lasciato un legato alla figlia.
26. *Id.* 6/10 *1497* ser Giorgio q.m Tomaso, pictor et civis Siben., vende per ducati 18, lire 5, un milliare di formaggio del suo magazzino.

Digitized by Google

27. *Id.* 16/11 *1497* d.° d.° d.° d.° ha un credito di ducati 68 per 4 milliari di formaggio venduto. Li 21/5 1504 il pittore ne fa ricevuta.
28. *Id.* 12/1 *1498*. d.° d.° d.° d.° testimonio.
29. *Id.* 31/1 *1498* d.° d.° d.° d.° ha un credito di lire 38 s.i 17 per vino venduto. E così *1498* li 8/2 e di lire 192 li 25/2. Nello stesso anno, per olio venduto, ha un credito, li 14/2, di lire 32; li 4/5 di lire 192.
30. *Id.* *1499*. d.° d.° d.° d.° 2/3 compera all'asta una vigna; 19/10 ha un credito di lire 587, s.i 10 per olio venduto; 7/12 di lire 26, s.i 6 per 11 calatrix lanae altae subtilis venduti. Egli abita in contrada S. Grisogono.
31. *Id.* *1500*: 8/1 d.° d.° d.° d.° acquista olio; 18/1 ha un credito di ducati 18 per olio venduto; 11/3 alloga un salinaro per un anno; 6/5 ha un credito di ducati 8 per olio venduto; 11/5 un altro credito di ducati 70 per olio venduto.
32. *Id.* *1501*: d.° d.° d.° d.° fa contratti colonici; 4/5 per una vigna a Provicchio; 10/5 per altra vigna in Campo d'Abbasso.
33. *Id.* *1502*. d.° d.° d.° d.° 19/4 vende per lire 48 una sua barca con albero, antenna, vela, quattro remi, ecc.; 22/4 compera una vigna in Campo d'Abbasso; 9/6 era pigionale da 7 anni di un magazzino e cantina in contrada S.S. Trinità.
34. *Id.* 10/3 *1503* d.° d.° d.° d.° acquista per ducati 155 in ragione di lire 6 per ducato una casa in contrada S. Salvatore da' figli del q.m ser Pietro de Zazara.
35. *Id.* 4/4 *1503* d.° d.° d.° d.° A suo cognato (sororio). il q.m Mattiasso Covacich di Scardona, aveva dato a mutuo alquanta quantità di danaro. Giorgio, il figlio del defunto, gli è debitore di lire 14 residuarie.
36. *Id.* 1/8 *1503* d.° d.° d.° d.° M.° Andrea Cimatore, aurifex et civis Siben. gli deve lire 165 per vino da lui comperato: gliele avrebbe pagate fino al carnispricium pres. vent. a Sebenico, o a Venezia, od altrove.
37. *Id.* 15/9 *1503*. d.° d.° d.° d.° compera per ducati 50 una vigna in Bilizze. Addì 4/4 1504 fa quietanza dell'importo ricevuto.
38. *Id.* 16/10 *1503* d.° d.° d.° d.° Suo credito di lire 130 per olio venduto.
39. *Id.* 24/5 *1504* d.° d.° d.° d.° compera per ducati 64 un terreno a S. Margarita in Campo d'Abbasso.
40. *Id.* 1/6 *1504* d.° d.° d.° d.° ha un credito di ducati 20 per sale venduto. Ne fa la ricevuta li 3/10 1504.
41. *Archivio di Valverde*. 4/11 1505. M.° Zorzi Ciulinovich e sua moglie Lena erano già morti. Ella (nel N. delle consorelle di S. Maria di Valverde trovasi registrata anche, ma senza data, « Lena de m.° Zorzi pentor ») legò alla fabbrica di quella ducati 20 = Lire 62, che il 1/4 1505 furono pagati dall'erede di lei Paolo di m.° Zorzi (Orsini).
42. *Id.* 25/5 *1507*. « Commissaria di q.m m.° Zorzi depentor ». Nel testamento egli aveva lasciato alla scola di Valverde un legato di L. 24, piccoli 16, che furono contati da « ser Polo di m.° Zorzi » (Orsini).
43. *notaio Martino Campellis de Gaivanis*. 2/3 *1508*. Divisione de' beni, che avevano in comune tra loro, Paolo q.m Giorgio erede della defunta sorella Elena, vedova di ser Giorgio q.m Tomaso, pittore, e Luca, figlio di esso pittore. A Luca toccò la casa in contrada S. Grisogono con l'obbligo di far celebrare un anniversario di lire 10 giusta il testamento del padre; una casetta nella contrada di Gorizza; 13 pezzi di terra in Campo d'Abbasso; un podere con casetta e molo presso Trebocconi. A Paolo toccò una casa in contrada S. Salvatore con l'obbligo di un anniversario di 10 lire per l'anima di Elena; una casetta nella contrada di Gorizza; un terreno a S. Margarita in Campo d'Abbasso; le saline di Blato grande e due poderi, uno de' quali nell'isola di Provicchio.

VINCENZO MIAGOSTOVICH.

Digitized by Google

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Storia dell'arte in generale, Documenti, ecc.

74. *Catalogue des tableaux anciens, objets d'art de haute curiosité et d'ameublement composant la collection de feu M. Édouard Aynard.* — Paris, imprimerie Georges Petit, 1913, con prefazione di Émile Bertaux.

L'importante collezione composta con tanto amore dall'Aynard sarà presto dispersa ai quattro venti, come ci dice nella bella prefazione Emilio Bertaux. Tra le opere italiane notiamo *Il Calvario*, dell'ultimo tempo del Botticelli, la *Vergine della melagrana* dello stesso pittore, il frammento di predella di Filippo Lippi rappresentante scene della vita di San Benedetto, la Vergine col Bambino in un tondo, di Piero di Cosimo. Molti altri oggetti d'arte, di scultura, d'intaglio, di arazzo si trovano nella collezione che andrà in vendita al 1° dicembre a Parigi.

75. CEULENEER (ADOLF), *Les Arts anciens de Flandre.* (Estratto dall'*Association pour la publication des monuments de l'Art Flamand*).

L'A. illustra la Cena degli Apostoli di Balthazar Mathyseus nella biblioteca di Superga a Torino, notando la derivazione dal Rubens e qualche influsso italiano.

76. CONTI (CESARE), *La donna nell'arte. Le donne italiane nelle belle arti dal secolo XIX ad oggi. Pittrici e scultrici.* — Torino, 1913.

Con molta diligenza il Conti ha raccolto notizie biografiche intorno alle donne italiane dedicate alle arti figurative, completando l'utile trattazione già fatta dall'A. sugli artisti italiani durante il secolo XIX.

77. MORINI (ADOLFO), *Cascia nella natura, nella storia, nell'arte.* — Perugia, 1913.

È una diligente descrizione del luogo che più ci attrarrebbe a visitarlo se all'indicazione delle cose fosse aggiunta una loro valutazione storico-artistica. L'erudito che ha ricercato con tanta cura la storia del paese umbro ci avrebbe reso un servigio anche maggiore facendo rilevare dal suo scritto le opere veramente importanti.

78. STEINMANN (ERNST), *Die Porträtdarstellungen des Michelangelo.* — Leipzig, 1913. (Romische Forshungender Bibliotheca Hertziana, III).

È uscito testè in luce questo poderoso volume sulla iconografia di Michelangelo. È un'opera della quale *L'Arte* darà completo ragguaglio. Qui diamo l'annuncio di questo lavoro di lunga lena che si presenta nella veste più splendida.

79. TRAMOYERES BLASCO (L.), *La Virgen de la leche-en el Arte. I. Escuelas extranjeras.* (Edicion Museum: Thomas: Barcelona.

L'A. raccoglie e distingue in gruppi le rappresentazioni della Madonna allattante. Non sembra tuttavia che ricordi l'ottimo studio iconografico di Natale Baldoria sullo stesso soggetto, nè che si provi a studiare la derivazione della Madonna lattante quale fu rappresentata nel Trecento. Secondo il Thode, ed altri, conviene cercarne l'origine nelle idee francescane, mentre le madonne di quel soggetto s'incontrano specialmente nelle chiese domenicane, lasciando così riconoscere l'adozione della rappresentazione suggerita dai conventi domenicani.

Architettura — Scultura.

80. FOREL (ALEXIS), *Voyage au pays des Sculpteurs Romans.* — H. Champion. Paris, F. Boissonnas, Genève, 1913.

Questo primo volume si propone di essere una guida per chi voglia conoscere i paesi di Francia ove l'arte romanica ha maggiormente fiorito. L'A., abbandonate le discussioni archeologiche, si è proposto di trarre dall'osservazione diretta della forma e dall'impressione estetica l'imagine chiara del carattere particolare assunto dall'arte romanica nelle varie regioni della Francia. È l'opera di un entusiasta che sa osservare, distinguere, comprendere, che ha fatto suo il motto di Teofilo Gautier, « J'écris pour ceux qui voient »: aggiungedovi poche altre parole che bene determinano lo scopo dell'opera: « et pour ceux qui cherchent à voir ». Si potrebbero discutere parecchie affermazioni dell'A., ma in un momento in cui l'erudizione soffoca il sentimento artistico, quest'opera ci dà l'impressione di bella freschezza; non è un ignorante, come dice scherzosamente il Forel, che scrive per gli ignoranti, ma è un conoscitore migliore dei tanti che interpretano i monumenti solo attraverso i documenti scritti. Chi ha provato come l'applicazione dei documenti scritti sia piena di incertezze riconoscerà che l'esame analitico diretto delle opere d'arte e la loro attenta comparazione permette di vincere quelle incertezze e di veder chiaro nei documenti tante volte oscuri, contradittori e quasi sempre incompleti.

Digitized by Google

81. FILIPPINI (FRANCESCO), *Francesco del Cossa scultore.* — Roma, E. Calzone, 1913. (Estratto dal *Bollettino d'Arte,* anno VII, n. 9, settembre 1913).

L'A., con molte buone ragioni, assegna a Francesco del Cossa la pietra tombale di Domenico Garganelli già nel duomo di Bologna, nella cappella frescata nella volta dal Cossa, nelle pareti da Ercole de Roberti. L'ipotesi che la scultura appartenga al celebrato pittore vien suffragata da attestazioni contemporanee sulla sua abilità di plastico. A contrastare all'ipotesi si sarebbe potuto richiamare la data della morte di Francesco del Cossa, avvenuta, secondo il Frati, nel 1477, ma l'A., prevedendo l'obbiezione, risponde in una nota che la data del 1477, apposta sul codice non è la originale e propria di alcune fra le lettere scambiatesi fra Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldovrandi. Con tutta probabilità, come già per altri argomenti si era stabilito, la morte del Cossa avvenne nel 1478 e prima di morire il pittore e scultore modellò e fors'anco intagliò la pietra tombale del suo protettore, morto appunto in quell'anno stesso. L'esame analitico dell'opera, fatto con molta diligenza dall A., persuade della sua importante affermazione.

82. LAMI (STANISLAS), *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle.* — Tomo I, A-C. Paris, 1914.

Il volume comprende cenni biografici sugli scultori vissuti nel XIX secolo. Per quelli ancora viventi, l'A. si propone, dopo aver compiuto il dizionario, di aggiungere, in un'opera intitolata *Les Contemporains* la biografia e la lista delle opere. È un lavoro veramente importante, tanta è la dispersione delle notizie riguardanti gli artisti moderni e la difficoltà di adunarle con criteri chiari ed esatti.

83. SANTI MURATORI, *Il piccolo sarcofago inscritto di S. Apollinare in Classe.* (Estratto dal periodico *Felix Ravenna,* fasc. IX).

Dotta e completa illustrazione del sarcofago di Licinia Valeria, importante come nuovo documento sull'*arca Christianorum* di Classe appena avanti la pace costantiniana.

Pittura.

84. ARU (CARLO), *Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV.* (*Anuari de l'Institut d'estudis catalans,* MCMXI-XII). Barcellona, 1912.

L'A. continua e completa le ricerche del Brunelli sulla pittura in Sardegna; esamina tra le opere pittoriche del Museo di Cagliari i primi documenti della penetrazione pittorica catalana nell'isola e corregge l'affermazione comune che l'arte sarda sia una semplice riflessione della catalana. Giustamente osserva che fin dagli ultimi decenni del quattrocento essa acquista carattere locale.

85. BERENSON (BERNHARD), *La Sainte Justine de la collection Bagatti-Valsecchi a Milan.* — Paris, *Gazette des Beaux-Art,* 1913.

Con sicurezza di buon conoscitore il Berenson toglie ad Alvise Vivarini la *Santa Giustina* della collezione Bagatti-Valsecchi e la rivendica a Giovanni Bellini.

86. BERENSON (BERNHARD), *Una « Madone » d'Antonello de Messine.* — Paris, *Gazette des Beaux-Arts,* 1913.

Importantissima e nuova attribuzione è questa del Berenson che rivendica ad Antonello la Madonna col Bambino della collezione Benson. Non sembra quasi possibile che attribuzione così sicura ed evidente non sia stata fatta prima e che un'opera di tanto valore abbia potuto portare il modesto nome di Fogolino.

87. DI PIETRO (FILIPPO), *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federico Barocci negli Uffizi.* — Firenze, 1913.

Il titolo significa già lo scopo del volume che vuole essere una aggiunta alle ricerche dello Schmarsow e del Friedländer. È giusto di dire che il contributo dato dall'A. ad una più esatta cognizione dei disegni del Barocci è riuscito degno del grande Maestro del quale quest'anno è ricorso il centenario. Nessuna commemorazione migliore del frutto di queste ricerche diligenti, acute nei confronti, sicure nelle conclusioni.

88. FIERENS-GEVAERT, *La peinture au Musée ancien de Bruxelles.* — Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest, Bruxelles-Paris.

L'A., seguendo l'esempio delle principali gallerie d'Europa, ha pubblicato un catalogo con ricchezza stragrande d'illustrazioni. Le notizie sui diversi dipinti sono fornite con larga dottrina e lunga preparazione. Fra i quadri italiani vi è un così detto Gaspare Sacco, nome forse scambiato per quello di Cristoforo Sacco; e lo scambio diventa palese anche per la somiglianza notata nel dipinto con l'altro esistente nel duomo di Viterbo già attribuito a Cristoforo Scacco. Ma quella attribuzione è stata sostituita in tempi recenti da un'altra ben più sicura, cioè dal nome di Girolamo da Cremona.

89. FRIZZONI (GUSTAVO), *Einige kritische Bemerkungen über italienische Gemälde in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie.* — Kunstgeschichtliches Jahrbuch, 1912.

Gustavo Frizzoni, con l'esperienza da tutti riconosciuta, illustra parecchie opere italiane della Galleria Liechtenstein di Vienna, rivendicandole ai loro propri autori. Troviamo giustamente assegnato a Lorenzo Costa un ritratto virile, a Francesco Cotignala una Santa Monaca. Non possiamo convenire nell'attribuzione del ritratto supposto di un duca d'Urbino a un seguace di Raffaello, mentre potrebbe vedersi la maniera di un pittore provinciale che segue il Francia e il Perugino, cioè Marco Meloni.

90. LAZZARESCHI (EUGENIO), *Due tele di Pompeo Girolamo Batoni* (Firenze, estratto dalla *Rassegna Nazionale,* 1913, maggio).

Due tele di Pompeo Batoni: il *Prometeo animatore* e la *Morte di Meleagro,* che si trovano a Lucca nella Galleria Sardini, danno modo all'A. di darci alcune notizie biografiche del pittore lucchese (n. 25 gennaio 1708) anteriormente alla sua venuta in Roma. Per la storia poi delle due tele in questione l'A. ha esaminata una voluminosa corrispondenza,

Digitized by Google

ora all'Archivio di Stato in Lucca, tra il marchese Ludovico Sardini ed il Batoni, e da essa veniamo a sapere come i due quadri fossero iniziati nel luglio del 1740 e finiti nel settembre del 1743, e come il pittore ricevesse dal marchese il prezzo di essi in 290 romani. (*a. s.*).

91. LOCQUIN (JEAN), *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785.* — Henri Laurens. Paris.

L'A. si propone di colmare una lacuna nello studio dell'arte francese del XVIII secolo, e precisamente del periodo intermedio fra la generazione dei Coypel, Lemoyne e Natoire che dominano nella prima metà del secolo, e quella del David. Lungo quel periodo intermedio si sviluppò la pittura storica che fa capo al David, il quale, non fu, come bene dimostra l'A., un rivoluzionario in arte, ma un continuatore di forme già suscitatesi in Francia. Della pittura di storia l'A. studia la formazione col favore degli ordini amministrativi e con l'efficacia dell'insegnamento accademico, e lo sviluppo, le tendenze, le espressioni più notevoli. Potrebbe sembrare che lo studio dell'arte francese nel periodo indicato solo della pittura di soggetto storico non conduca a importanti e larghi risultati, ma l'A. nelle opere di quel soggetto ha saputo vedere lo sforzo di nobilitare l'arte, di toglierla dalla futilità e dalla sensualità. Ricercando tutta l'organizzazione contrapposta alla frivolezza artistica, ha lumeggiato i prodromi di una forma che avrà pieno dominio col David.

92. MOSCHETTI (ANDREA), *Dell'influsso del Marino sulla formazione artistica di Nicola Poussin.* — Roma, Loescher, 1913. (Estratto dagli *Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte*).

Il Moschetti si propone di mostrare l'influsso del Marino sul Poussin e sulla sua arte e le indagini fatte, abbondanti e ingegnose, quantunque in alcuni casi la derivazione dal Marino possa essere messa in dubbio, recano un complesso di elementi che lumeggiano le fonti dell'ispirazione del Poussin.

93. *Studi e notizie su Federico Barocci,* a cura della brigata urbinate degli amici dei monumenti. — Firenze, 1913.

Nell'occasione del centenario di Federico Barocci, la brigata suddetta ha raccolto utilmente discorsi e memorie sul grande pittore. Hanno collaborato Guglielmo Aurini, Egidio Calzini, Giulio Cantalamessa, Maria Ciartoso, Arduino Colasanti, Filippo di Pietro, Federico Hermanin, Giuseppe Lipparini, Federico Madiai, Antonio Munoz, Giulio Natali, Luigi Renzetti, Corrado Ricci, Giovanni Spadoni, Adolfo Venturi, Lionello Venturi, Augusto Vernarecci. Il libro non è da confondersi coi soliti stampati per ricorrenze centenarie e si dovrà consultare sempre per i molti contributi nuovi alla storia del pittore urbinate.

94. ZACCARINI (DONATO), *La Casa del Tura.* (*Gazzetta ferrarese*, 7 agosto 1913).

L'A., con una diligente ricerca nell'archivio notarile di Ferrara, determina l'ubicazione della casa per molto tempo abitata dal caposcuola ferrarese.

Arti minori.

95. FUMAGALLI (G.), *L'arte della legatura alla corte degli Estensi, a Ferrara e a Modena, dal secolo XV al XIX col catalogo delle legature pregevoli della biblioteca estense di Modena.* — Libreria antiquaria T. De Marinis et C. Firenze, 1913)

Non sono molte nè singolari le legature antiche della biblioteca estense le quali attestino del lusso dei signori di Ferrara nell'ornamento di libri e di codici. A ogni modo, è prezioso il contributo dato dall'A. alla storia della legatura, la quale, specialmente in Inghilterra, ha trovato studiosi in gran numero, mentre da noi non ha quasi avuto amatori. Tra le legature vanno segnalate quella del codice del Marcanova e l'altra del codice di Dionisio l'Areopagita scritto per Mattia Corvino, entrambe legature veneziane eseguite su tipo orientale. L'A., oltre mettere in evidenza le notevoli legature della Estense, ha fornito i documenti dell'Archivio di Stato di Modena su legatori Estensi, sulla libreria dei principi e sull'arte della legatura a Modena. A completare le ricerche, l'A. si è portato a Ferrara ed ha studiato esemplari che là rimangono di antiche legature e quindi ha esaminato saggi di quell'arte nell'Emilia e a Modena, non solo dal principio del '600 in poi, ma anche prima che la città divenisse sede del ducato. Così con la larga dottrina, l'A. ha rilevato tutta l'importanza del piccolo nucleo delle legature nella biblioteca modenese quale frammento di una cospicua e splendida raccolta.

96. VIAL (HENRI), MARCEL (ADRIEN), GORODIE (ANDRÉ), *Les artistes décorateurs du bois.* (Répertoire alphabétique des Ébénistes, Menuisiers, Sculpteurs, Doreurs sur bois, etc., ayant travaillé en France aux XVIIe et XVIIIe siècles). Paris, 1912.

Col sussidio delle ricerche d'un artefice doratore in legno, Enrico Vial, gli A. hanno composto questo repertorio degli artefici del legno facendolo precedere da un'ampia introduzione divisa in due parti. La prima ci dà un conto compiuto della corporazione dei maestri di legname nei secoli XVII e XVIII; la seconda della vita delle officine e dei laboratori, del rapporto fra maestri e scolari, delle differenze fra le corporazioni o le diverse compagnie. Segue il minuto repertorio in ordine alfabetico, che aiuterà le ricerche sulle arti minori e prepara il fondamento del lavoro sintetico sul loro sviluppo.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore.*

Roma, Tip. dell'Unione Editrice, Via Federico Cesi, 45.

54403

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google


32101 082964956

Digitized by Google

Digitized by Google