

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

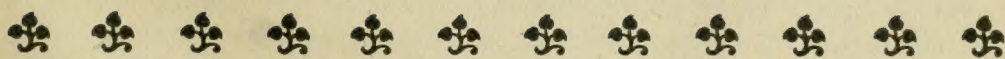
0487p

EUGENIO MÜNTZ ❀ PRECUR-
SORI E PROPUGNATORI
DEL RINASCIMENTO ❀

EDIZIONE INTERAMENTE RIFATTA DAL-
L'AUTORE E TRADOTTA DA GUIDO
MAZZONI.



201441
20.3.26



Firenze, G. C. Sansoni, Editore - MCMXX.

Chi paragoni i progressi della letteratura con quelli dell'arte, non potrà non osservare quanto è varia e incerta l'efficacia che gli « ambienti » (sia lecito adoperare un vocabolo ormai universalmente accettato) hanno sulle diverse forme del pensiero: talvolta la differenza è di un secolo intiero. Tra i grandi nomi che personificano il risveglio delle idee classiche, il primo, quanto alla data, è quello di Nicola Pisano: l'innovatore della scultura italiana precede di quasi settanta anni gl'innovatori dell'Umanesimo, il Petrarca e il Boccaccio. Ma il tentativo di lui era prematuro: presto, per l'invasione dello stile gotico, il ricordo dell'Antichità si perdeva da capo nelle arti, mentre nella letteratura guadagnava di giorno in giorno vigoria maggiore. Quando, ai primi del sec. xv, i due giganti fiorentini, il Brunelleschi e Donatello, cercarono di rimettere in onore gl'insegnamenti de' predecessori greci e romani, l'istruzione generale si era già singolarmente diffusa; ed essi, ne' loro tentativi, poterono, perciò, muovere da un grado di cultura ch'era mancato del tutto a' contemporanei di Nicola Pisano. Ultima a rifiorire o meglio a subire l'influsso dell'Antichità risorta fu la pittura: a Firenze l'efficacia dei modelli classici non si fece sentire che sulla fine del secolo xv; mentre per l'innanzi signoreggiava il naturalismo.

Ho stimato di dovere in queste ricerche insistere particolarmente su un ordine di campioni del Rinascimento, che è stato fin qui troppo negletto dagli storici dell'arte: gli archeologi e i raccoglitori. Avrò raggiunto l'intento mio se sarò riuscito a mostrare quanto essi abbian giovato all'arte viva: piú d'una medaglia, piú d'una pietra incisa, onde si arricchirono le loro colle-

zioni, fu riprodotta, chi sa quante volte, dagli artisti che vivevano in comunanza con loro; gli studii loro, così astratti nelle apparenze, furono il fondamento scientifico senza il quale gl'innovatori non potevano andare avanti. Tra questi ausiliarii, spettano ai Medici, naturalmente, i primi onori; ho potuto con la scorta di documenti inediti ricostruire idealmente il magnifico loro museo, e descrivere la parte che ebbe nel Rinascimento quella illustre casata che diede all'Europa la prima scuola di Belle Arti.

Il Rinascimento, minacciato più d'una volta nella stessa Firenze, non si era già fatto così vigoroso, quando morì Lorenzo il Magnifico, da togliere al Savonarola la speranza di vincerlo. Per qualche anno l'Antichità fu di nuovo messa in bando. Ma la corrente non tardò a travolgere via quell'ultimo ostacolo: caduto il Savonarola, l'erede dei Medici, il figlio di Lorenzo, Leone X, consacrò definitivamente nella letteratura e nell'arte il trionfo delle idee classiche.

Per isplendido che sia il Rinascimento del sec. xvi, io credo che quel tempo anteriore che oggi si designa col titolo di Primo Rinascimento, abbia diritto, se non ad altrettanta ammirazione, ad altrettale simpatia. Tutti i sentimenti generosi si erano risvegliati al tocco dell'Antichità. L'uomo allora ringiovanisce nell'inspirarsi ai ricordi di un passato già tanto lontano; perché, volgendosi addietro, ritrova un'idealità, e, con gli occhi vinti da quel fulgore, ammira la raggianti civiltà ellenica. Eppure, se è di fede ardente e di acceso entusiasmo, sa ben guardarsi anche dal difetto capitale della generazione seguente, l'intolleranza. Conciliazione, progresso regolare e pacifico, è il pensier suo. Rammen-

tando gli eccessi del secolo XVI, e il rapido decadere che tenne dietro all'Età aurea, non si può talvolta non rimpiangere che l'età de' Precursori e Propugnatori finisse sí presto.

Dal 1881, tempo ormai già lontano, in cui uscirono in luce le parole qui precedenti, le ricerche di molti colleghi, e le mie proprie, hanno grandemente allargato il dominio che io un de' primi avevo tentato di esplorare. La ricchezza di questa giunta alla derrata è tale che non ho potuto accoglierla tutta quanta nella nuova edizione del libro. Mi sforzerò almeno, con notizie bibliografiche copiose, di porgere ai lettori il modo di ricorrere direttamente alle fonti.

E oggi nell'accommiatarmi dai lettori, mi è un grato dovere di ringraziare i miei colleghi d'Italia dell'aver voluto divulgare l'opera mia tra il pubblico italiano: il prof. Guido Mazzoni, del R. Istituto di Studii Superiori in Firenze, che, nel tradurre le mie pagine, ha, insieme col prof. Francesco Paolo Luiso, fatto quanto era in lui perché riuscissero in pari con gli studii odierni, aiutandomi a migliorarle; e il prof. Luiso stesso, del R. Liceo di Lucca, che ha voluto con esse iniziare la *Biblioteca Storica del Rinascimento* da lui curata e diretta.

Farigi, febbraio 1902.

CAPITOLO PRIMO

Introduzione. — I secoli XIII e XIV. — Il culto dell'antichità nella corte di Federico II. — Nicola Pisano e i suoi scolari. — Giovanni Pisano. — Gli scultori del Duomo d'Orvieto. — Giotto e la sua Scuola. — Ambrogio Lorenzetti. — L'archeologia in Dante e nel Petrarca. — Cola di Rienzo. — I raccoglitori e gli archeologi di Treviso e di Padova. — L'arte delle medaglie ricuperata nell'Italia settentrionale.

Il rinascimento delle arti, vale a dire il risorgere, innanzi l'alba del secolo XV, delle idee e delle forme dell'antichità classica, fu preceduto da sforzi individuali che il più delle volte non riuscirono a bene, ma di cui è necessario tener conto nella storia di tanta rivoluzione.¹ I ricordi plastici del mondo greco-romano agirono sul Medio Evo più assai che di solito non si creda. Ad ogni tratto la stessa forza delle cose metteva i nostri antenati innanzi ai capolavori del passato; e conveniva che essi, volenti o no, li guardassero. Alcuni li considerarono come monumenti d'idolatria, e li riprovarono; altri vi attribuirono delle magiche virtù; parecchi si abbandonarono all'ammirazione che destava in loro l'immensità delle rovine romane, la ricchezza della materia adoprata, la perfezione del lavoro. E questi ultimi, è lecito affermarlo, furono i più.

Pur nell'età più cupa del Medio Evo, l'Europa intiera subì il fascino che Roma, la città antica per eccellenza, getta da quasi venti secoli. Ogni anno migliaia di pellegrini movevano, da lungi o da presso, alle sponde del Tevere, attratti non soltanto dalla promessa delle indulgenze, dal desiderio di pre-

¹ Forse è superfluo rimandare al bel lavoro di ANTONIO SPRINGER, *Das Nachleben der Antike in Mittelalter (Bilder aus der neuen Kunstgeschichte)*; Bonn, 1886). Cfr. la mia recensione nel *Journal des Savants*, 1887-88, e le ricerche da me fatte ed esposte nelle *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Parigi, 1889; I, 205-272.

gare sulle tombe de' martiri e di contemplare le basiliche splendenti d'oro e di pietre preziose, ma anche dalle memorie dei Cesari. Dopo aver parlato, con un po' d'incredulità, delle meraviglie della città non paragonabile ad alcun'altra, si computavano con istupore i suoi tempj e i palazzi e le terme e gli anfiteatri: non raccontavano forse autori degni di fede che vi erano stati un tempo 36 archi di trionfo, 28 biblioteche, 856 bagni pubblici, 22 statue equestri di bronzo dorato, 84 statue equestri d'avorio, e obelischi e colossi innumerevoli? Fin dal secolo XII la fantasia popolare si appropria quelle testimonianze, le trasforma, le amplifica. Onde nascono le più strane leggende, e rapidamente si spandono in scritture che fanno testo: la *Descriptio plenaria totius urbis*, la *Graphia aurea urbis Romae*, i *Mirabilia civitatis Romae*. Sul finire del secolo XV, quando il nostro baldanzoso Carlo VIII volle dare a' sudditi suoi un'idea della città dov'era entrato con in pugno la lancia, meglio non poté che far tradurre per loro una di quelle raccolte d'altri tempi. Un qualche saggio, che vorremmo poter rendere anche col proprio colorito arcaico, mostrerà la fede ingenua con la quale tra noi, agli albori del Rinascimento, si raccoglievano quelle novelle degne delle *Mille e una notte*:

« Era nel Campidoglio la maggior parte del Palazzo d'oro, ornato di pietre preziose; e si dicea che fosse di valsente la terza parte del mondo: dove tante statue erano quante le provincie del mondo, e ciascuna avea dinanzi a sé un tamburo, foggiato per arte matematica, sì che quando una regione si ribellasse da' Romani, subito la statua di quella provincia volgeva le schiene alla statua della città di Roma, che era la più grande di tutte come regina, e il tamburo ch'ella avea dinanzi stamburava. Onde le guardie del Campidoglio il ridevano al Senato: e tosto mandavan genti che riducessero al dovere quella provincia ».

DE' CAVALLI DI MARMO.¹ I cavalli e gli uomini nudi significano che al tempo di Tiberio imperadore furono due filosofi

¹ I Colossi di Monte Cavallo (Quirinale).

giovani, Prassitele e Fidia, di sì grande sapienza che, qualunque cosa l'imperadore avesse detta nella camera sua, senza ch'essi vi fossero, si vantaron l'avrebbero ripetuta verbo a verbo. E così fecero come avean detto. Né di ciò vollero danaro alcuno, ma sí perpetua memoria; cioè che i due filosofi si avessero due cavalli di marmo co' piedi sul suolo a dinotare signoria; ed essi, nudi quivi accanto ai cavalli, con alto le braccia e le dita serrate, a dinotare che profetavano le cose avvenire; e così come eran nudi, nuda e aperta era la scienza del mondo in loro intendimento ».¹

Dall'ammirare all'imitare non è che un passo. Gli artisti alla volta loro si misero all'opera e attinsero senza scrupolo ad un'eredità aperta a tutti. Certo sono, spesso, prestiti inconsapevoli, o non servono che a palesare come è di gran lunga inferiore il copista. Ma l'efficacia degli antichi modelli è forse men chiara? Si ripensino sopra tutto, in questo ordine di concetti, le splendide opere degli architetti dell'età romanica, il Duomo, il Campanile, il Battistero di Pisa, il Battistero di Firenze e la Chiesa di San Miniato, il Duomo di Lucca, e tanti altri capolavori inalzati co' principii che gl'innovatori dell'età seguente, i campioni dello stile gotico, dovevano così audacemente calpestare.

L'analisi de' sentimenti che i monumenti antichi fecero germogliare negli uomini del Medio Evo, e l'elenco di ciò che

¹ Cfr. C. DE CHERRIER, *Histoire de Charles VIII, roi de France*, t. II p. 487-488. Sulle leggende del Medio Evo intorno ai monumenti antichi, cfr. il curioso lavoro del rimpianto GOFFRERO KINKEL, *Mosaik zur Kunstgeschichte*; Berlino, 1876, p. 167 e segg. Su tutto questo mondo fantastico cfr. l'opera magistrale di A. GRAF, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Torino, 1882-83; 2 voll. Le leggende topografiche romane erano tenacissime. Riappariscono nelle *Antiquarie prospettive romane* composte, sulla fine del secolo XV, dal « Prospettico milanese » (edizione Govi; Roma, 1876). Lo stesso Francesco Albertini, nel suo *Opusculum de Mirabilibus novae et veteris urbis Romae* (1ª edizione, Roma 1510), ne conserva un certo numero: séguita, per esempio, a credere i cavalli del Quirinale opera di Fidia e di Prassitele, ecc. Le carte topografiche, compresa quella che è a Mantova e che è stata pubblicata da G. B. de' Rossi, conservano egualmente le attribuzioni viete: vi si vede, tra il resto, il luogo dove partori la papessa Giovanna.

ne fu attinto e imitato da' tempi de' Carolingi in poi, sarebbe opera lunga e da trattarsi a parte. Spero di poterla, quando che sia, tentare. Ma come non rammentare qui Nicola Crescenzo che nel secolo XI, spinto dal desiderio di rinnovare l'antico splendore di Roma (« Romae veterem renovare decorem ») fe' costruire con antichi frammenti l'elegante casetta presso Ponte Rotto? E Arnaldo da Brescia si era dato alacremente a far restaurare il Campidoglio. Federico Barbarossa imperatore (1121-1190) si ricordò parimente di quelle « anticaglie » quando si fece incidere sul sigillo una veduta di Roma col Colosseo.¹ Al nipote suo Federico II (1184-1250) spetta più di altro l'onore di aver patrocinata la causa del Rinascimento, e il diritto di apparire primo nell'elenco dei Precursori. Dell'amore ch'egli ebbe pe' monumenti dell'arte antica abbiamo parecchie testimonianze. Fa battere gli « augustali », curiosa imitazione delle monete dell'Impero romano:² da una parte, l'effigie di lui coronata d'alloro e drappeggiata imperialmente, con le lettere AVG. IMP. ROM.; dall'altra un'aquila con le ali aperte e le lettere FRIDERICVS. Compra per una forte somma di danaro, 230 onces d'oro, una coppa d'onice e altre curiosità. A Grotta Ferrata si prende per sé due bronzi, una statua d'uomo e quella di una vacca, che ornavano una fontana, e se li trasporta a Lucca. La chiesa di San Machele a Ravenna gli fornisce le colonne d'un sol pezzo, che gli occorrevano pe' suoi edifici di Palermo. Fa anche degli scavi, vicino ad Augusta, in Sicilia, sperando rimettere in luce qualche vestigio dell'antichità. Un giorno, è vero, per imperiose necessità, volle demoliti parecchi monumenti romani a Brindisi, e costruì con quei materiali una fortezza; ma ciò fu perché, sul punto di partire per la Palestina, voleva porre la città al sicuro da un colpo di mano, e la ragione di stato la vinse quella volta in lui sugli scrupoli dell'antiquario.³ Prima di ritrovare

¹ Cfr. HEFFNER, *Die deutschen Kaiser und Königs Siegel*, Würzburg, 1875.

² Cfr. per tutto ciò F. VON RAUMER, *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*, 3ª edizione, III, 266, 281, 282, e VI, 495.

³ Cfr. I. VON SCHLOSSER, *Die ältesten Medaillen und die Antike*, Vienna, 1897, p. 38.

una così netta percezione dell'arte antica ci converrà aspettare a lungo.

Il sogno di Federigo II, innamorato dell'antichità, fu messo ad effetto da un artista suo contemporaneo, Nicola Pisano (1207?-1278). A lui si spetta il luogo d'onore in queste pagine, a lui, predecessore sopra ogni altro, che in pieno secolo XIII ridusse e levò a principio l'imitazione dell'antichità e se ne valse come d'uno specchio per veder meglio la natura: prodigioso tentativo anche agli occhi nostri, come quello che suppone una forza d'iniziativa che Giotto, il Brunelleschi, Donatello, il Van Eyck, a mala pena eguagliarono. In lui l'imitazione non si limita agli accessori, agli ornati, alle vesti, alle armi; e neppure si limita ai tipi né alle proporzioni delle figure, che son tutte tarchiate, come ne' sarcofagi romani: rammenta i modelli antichi lo spirito stesso delle sue composizioni, così gravi, così austere.

Gli eruditi si son industriati, in questi ultimi anni, con un ardore singolare, a determinare tanto la patria di Nicola quanto le origini del suo stile. Il maestro nacque in Toscana o in Puglia? Studiò sulle sponde dell'Arno o su quelle del Tirreno? In Germania, in Inghilterra, in Italia, i dotti più autorevoli han fatto quanto era in loro per risolvere il doppio problema. E veramente c'era luogo a dubitare. In un documento del 1266 Nicola Pisano è chiamato « Nicolaus Petri de Apulia ». Ma il più recente dei commentatori del Vasari, Gaetano Milanese, ha voluto guardar la cosa più da presso, e si è accorto che in Toscana vi son due villaggi che han nome di Apulia; l'uno è vicino a Lucca, l'altro ad Arezzo. Così ha restituito alla Toscana un figlio di cui può a giusta ragione vantarsi. E il Milanese ha compiuta la sua scoperta decifrando meglio il famoso documento che indica Siena come patria del padre di Nicola. Dove era stato malamente letto « Magistro Nichole quondam Petri de Senis ser Blasii Pisani », conviene ormai leggere « Magistro Nichole quondam Petri de Cappella Sancti Blasii Pisa... », cioè « maestro Nicola, figlio del fu Pietro, della parrocchia di San Biagio in Pisa ».

Se si trattasse soltanto d'una rivendicazione di patriottismo locale, non metterebbe il conto d' insistervi; ma a tal questione della nascita, se ne lega una d'un ordine superiore. Dove e come si formò quell' innovatore geniale, in quali condizioni avvenne la rivoluzione, davvero prodigiosa, cui è unito il nome di lui? Fu preparata da maestri di secondo ordine, di cui Nicola non fece che applicare i precetti, o invece la onnipotenza del genio bastò a provocare il subitaneo distacco dal passato? Se si ammette, come il Crowe e Cavalcaselle, lo Springer, lo Schnaase ed altri critici della storia dell'arte, che il nostro maestro abbia studiato nell'Italia meridionale, dove, sotto l'efficacia dell'arte bizantina piuttosto che dell'arte antica, la pittura era allora relativamente in fiore, la origine delle sue idee si spiega nel modo piú semplice: si sarebbe infatti ispirato alle opere che anche oggi si conservano a Capua, a Salerno, ad Amalfi, a Troia. Se, per opposto, come affermano il Perkins, il Dobbert, il Milanese, l'Hettner e il Bode, ebbe la prima istruzione in Toscana stessa, che sforzo mirabile dovè mai fare per levarsi sopra ai rozzi tagliapietre che scolpivano figure a Pisa, a Firenze, a Pistoia, a Lucca, per intravedere, traverso le tenebre del Medio Evo, l'antichità classica raggiante, per creare di nuovo un'arte e uno stile!

Senza schierarci tra coloro che militano in un campo o nell'altro nella controversia che ancora continua,¹ ci resteremo paghi a constatare che gli elementi che costituiscono lo stile di Nicola Pisano possono essere tutti ricondotti ai modelli di cui disponeva l'artista nella sua stessa città; cioè i sarcofagi o vasi di marmo conservati oggi nel Campo Santo, e, tra essi, in primo luogo, il sarcofago che rappresenta la storia di Fedra e d'Ippolito, e che accolse le ossa della contessa Beatrice, madre della famosa contessa Matilde. Quelle prime nozioni egli le compié co' viaggi intrapresi in varie città della penisola: si sa che di lui architetto e scultore si valsero successivamente Federico II e Carlo d'Angiò, i Padovani, i Fio-

¹ La bibliografia di questa polemica si trova in F. X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, Friburgo in B., 1900; vol. II, pag. 89-90.

rentini, i Pisani, i Bolognesi, Perugini, e che egli ebbe così l'occasione di percorrere l'Italia dal settentrione al mezzogiorno. Le innumerevoli reliquie antiche che erano sparse allora da per tutto gli fornirono l'insegnamento più compiuto che un artista possa augurarsi. A Venezia, studiò probabilmente i cavalli di bronzo che vi erano stati trasportati nel 1205; a Roma, i cavalli di Monte Cavallo, la statua equestre di Marco Aurelio, la lupa di bronzo; a Pavia, la famosa statua equestre nota sotto il nome di Regisol (i cavalli così baldanzosi dei pulpiti di Pisa e di Siena provano fino a qual segno egli in ciò s'ispirava ai modelli antichi), senza contare le opere non così monumentali ch'eran disperse anche ne' menomi villaggi.

Nel suo studio sulle origini dello stile di Nicola Pisano, il Dobbert ha notate le molte reminiscenze che Nicola ebbe da quelle antichità pisane che, tre secoli dopo, dovevano ispirare ancora Benvenuto Cellini.¹ Seguiremo, in questa analisi, l'ordine medesimo dei soggetti rappresentati sul pulpito del Battistero di Pisa. Nell'*Annunziazione*, Maria richiama alla mente una figura di donna, tutta dignità, scolpita sur un sarcofago del Campo Santo. Nella *Nascita*, l'artista pare che abbia preso a modello della Vergine la figura che orna un vasettino d'alabastro, conservato del pari nel Campo Santo: invece nella *Adorazione de' Magi* ha copiato, come ognuno sa, la Fedra del famoso sarcofago della contessa Beatrice. I cavalli rappresentati nel bassorilievo derivano da quelli del sarcofago stesso. Anna, nella *Presentazione al tempio*, ne richiama in modo palese alla nutrice di Fedra, quale è figurata sur un sarcofago che si conserva a Pietroburgo nel museo dell'Eremitaggio. L'uomo con la barba, che è nel medesimo scompartimento, somiglia, anzi è tutto lui, il Bacco Indiano figurato nel bel vaso antico del Campo Santo. Nel *Giudizio finale*, per

¹ « Standomi in Pisa andai a vedere il campo santo, et quivi trovai molte belle antichaglie, cioè cassoni di marmo; et in molti altri luoghi di Pisa viddi molte altre cose antiche, intorno alle quali, tutti e' giorni che mi avanzavano del mio lavoro della bottega, assiduamente mi affaticavo ». *Vita*, ediz. Sansoni, 1901, p. 23.

ultimo, si può raffrontare uno de' diavoli a una rappresentazione frequentissima nell'arte antica, un genio che si cela il viso con una maschera.¹

Le figure allegoriche del pulpito del Battistero attestano uno studio non meno assiduo dell'arte antica. Come personificazione del coraggio, « Fortitudo », Nicola ha scelto Ercole: dove è nondimeno da avvertire una lacuna nella sua erudizione archeologica; ché se le forme atletiche dell'eroe rammentano bene il tipo consacrato, il volto imberbe lo fa invece rassomigliare troppo ad Apollo.

Le predilezioni, o piuttosto il culto, di Nicola Pisano s'affermano con forza non minore in un monumento cui si assegnava, sino a questi ultimi tempi, la data del 1233, mentre è contemporaneo al pulpito del Battistero: il bassorilievo della cattedrale di Lucca, la *Deposizione dalla Croce*. Nel porre tra i personaggi della lugubre scena un soldato calzato di stivaletti, col petto coperto di una corazza guarnita in basso d'una specie di gonnellino di cuoio, e con un mantello gittato sulle spalle, l'artista si ricordò non de' fanti del tempo suo, ma degli astarii di Roma imperiale. Nell'*Adorazione de' Magi* scolpita da Nicola nel portico della cattedrale stessa, i due giovani che sono a destra, accanto ai cavalli, fan ripensare alle statue dei Dioseuri sul Quirinale, e il letto ove riposa la Vergine somiglia a una tinozza antica adorna di strigili. Quanto ai tipi delle donne, sono quelli stessi del pulpito nel Battistero di Pisa: visi pieni, un bell'ovale, mento alto. L'uomo con la barba, nell'angolo destro, rammenta del pari in modo innegabile le analoghe figure dei pulpiti di Pisa e di Siena. Il complesso è disgraziatamente in cattivo stato; e la molteplicità dei piani, e altresì l'ineguaglianza di statura delle figure nociono alla bellezza della composizione.

Nel reliquiario di San Domenico a Bologna, l'arca scolpita da Nicola nel 1267, si hanno consimili accenni: poichè pare

¹ E. DOBBERT, *Ueber den Styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung*. Monaco, 1873, p. 50, 51. Cfr. anche I. B. SUPINO, *La scultura in Pisa nel secolo XIV*, Roma, 1896, e A. VENTURI, *Il genio di Nicola Pisano*, in *Rivista d'Italia*, I, 15 e segg.

che pel cavallo cascato in terra l'artista si valesse di appunti presi sui sarcofagi conservati a Roma;¹ e così una figura è imitata da uno degli schiavi del Campidoglio, ed un efebo è vestito con la tunica greca.²

Il pulpito di Siena (1266-1268) ci offre un esempio non meno caratteristico della curiosità ardente che sospingeva il fondatore della scuola pisana a cercare da per tutto le reliquie di quel mondo scomparso. Una delle figure assise ai piedi del monumento, quella che ha una cornucopia, è vestita appunto come i dignitarii della fine dell'Impero (gli artisti del Medio Evo confondevano spesso i primi lavori della scuola bizantina con quelli della scuola romana declinante): il maestro la copiò di sicuro da qualche bassorilievo d'avorio; ed è agevole assicurarsene paragonandola col dittico d'Anastasio Paolo Probo Sabiniano Pompeo, che fu console nel 517: ³ vi son gli stessi ornati a mo' di stelle, e v'è lo stesso drappeggiamento. Nicola imitò perfino la fascia d'ovoli che orna il frontone sopra la sedia curule. In un altro bassorilievo dello stesso pulpito, nel *Giudizio finale*, le donne viste dal tergo rammentano singolarmente le ninfe o le Nereidi antiche.⁴

Nella fontana di Perugia, scolpita da Nicola insieme con suo figlio Giovanni (1277-1280), si osservano, in mezzo a personaggi e simboli del Medio Evo, i fondatori di Roma, Romolo e Remo, la madre loro Rea Silvia, la lupa che li allattò, e anche scene tratte dalle favole esopiane, il Lupo e la Cicogna, il Lupo e l'Agnello, ecc.⁵ Ma le reminiscenze non si fermano alla scelta degli argomenti: il mese d'Aprile, rappresentato

¹ L. CICOGNARA, *Storia della Scultura*, t. III (ed. di Prato), p. 182, 183.

² Cfr. gli studi ingegnosi e delicati di E. GEBHART, *Les origines de la Renaissance en Italie*, Parigi, 1879, p. 377.

³ Cfr. W. MASKELL, *A description of the ivories ancient and medieval in the South Kensington Museum*; Londra, 1872, p. 131.

⁴ Due sarcòfagi antichi conservati a Siena, l'uno all'Accademia, l'altro nell'Opera del Duomo, ci mostrano tutt'e due dei Tritoni che scherzano con le Nereidi. Eran già noti questi monumenti, al tempo di Nicola Pisano? È un quesito che propongo ai dotti di Siena.

⁵ C. MASSARI e G. B. VERMIGLIOLI, *Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino che ornano la fontana maggiore di Perugia*. Perugia, 1834.

come una donna dritta in piedi, con una cornucopia e un paniere di fiori, è antico così pel drappeggiamento come per l'espressione. Golia è armato alla romana. Il leone e le aquile figurate negli altri scompartimenti procedono da quelli che ornano i monumenti di Roma imperiale.

Uno degli scolari e collaboratori di Nicola più importanti, frate Guglielmo da Pisa (nato verso il 1238, morto dopo il 1313) s'inspirò a principii conformi, ma con men fermo proposito di seguirli. Nel pulpito di San Giovanni Fuoricivitas a Pistoia,¹ egli seppe meglio che non il maestro conciliare le reminiscenze pagane con le idee cristiane: per ristabilire l'equilibrio non ebbe che a imitare insieme i modelli pagani e i modelli cristiani contemporanei, vale a dire i sarcofagi de' primi cinque secoli. Alcuni de' tipi suoi, come osservò il Dobbert, rammentano Zeus ed Hera; i soldati son vestiti e armati come i legionarii dell'Impero romano; altri personaggi portano la clamide annodata sulla spalla. Si noterà sopra tutto, nella *Discesa nel Limbo*, la donna che, seduta e adagiata, nella posa delle divinità fluviali, volge il dorso agli spettatori: è impossibile non riconoscervi la copia d'un originale antico. Abbiam veduto che il suo maestro, nel *Giudizio finale* a Siena, l'aveva preceduto per questa via. Il barone di Liphart, che si diletta di questi studii con rara perspicacia, mi fece inoltre osservare l'analogia che è fra i tre guerrieri sdraiati sul primo piano nella *Deposizione nel sepolcro*, dello stesso pulpito, e le Amazzoni.

Uno dei caratteri della scuola di Nicola Pisano è il sentimento storico. Non solo essa scuola ricorre ai marmi antichi come a modelli di stile, ma anche come a documenti. Mentre nei secoli XIV e XV pittori e scultori davano senza punto titubare le vesti del tempo loro ai personaggi della storia sa-

¹ Eseguito verso il 1270 da un artista di nome Guglielmo, che i giudici più competenti, il Lübke, il Dobbert, il Bode, son proclivi a identificare con Fra Guglielmo. Il padre MARCHESI, nella nuova edizione delle sue *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani* (Bologna, 1878-79), t. I, p. 94 e segg.) ha corretta in molti punti la biografia di Fra Guglielmo.

era, i predecessori nel secolo XIII si sforzano di ritrovare, per mezzo dell'archeologia, le vesti di Cristo e della sua famiglia, degli apostoli, dei martiri, nel modo medesimo col quale si condurranno poi gli artisti di più matura età. Fra Guglielmo spinse assai innanzi cotali scrupoli: gli apostoli suoi han la toga, la tunica, i sandali, e tengono in mano il volume a rotolo. Nella *Discesa dello Spirito Santo*, cercò inoltre di riprodurre fedelmente i tipi della Chiesa primitiva, sopra tutto le figure di San Pietro, di San Paolo, di San Giovanni; e come gli scultori dei sarcofagi di Roma, di Milano, della Francia meridionale, non usa porre le aureole. Giova insistere su ciò per mostrare a che segno Nicola Pisano e i suoi seguaci sdegnassero la tradizione medievale, almeno in ciò che si riferiva ai tipi, alle vesti, agli attributi. Nella scena che ho qui sopra rammentata si osserverà anche l'aggruppamento degli apostoli, distribuiti su due file, gli uni dietro gli altri, proprio come nel curioso mosaico della cappella di Sant'Aquilino nella chiesa di San Lorenzo a Milano.¹ Una disposizione poco diversa si ritrova in un altro bassorilievo del pulpito, *Cristo che lava i piedi agli apostoli*.

Le vesti delle donne meritano una menzione speciale; nell'*Annunziata* e nella *Visitazione* Maria ed Elisabetta han la testa coperta per metà con un lembo del loro mantello, così da lasciar libera la fronte e la maggior parte delle chiome; e paiono matrone romane. Da notare è anche la maestà e la libertà straordinarie dell'aquila, con le cosce coperte di penne, che fa da mensola al leggio sul pulpito di San Giovanni Fuoricivitas. Per pregiare i progressi immensi compiuti in pochi anni, bisogna paragonarla a quella che è nel pulpito eseguito poco innanzi (nel 1250) da Guido da Como in un'altra chiesa di Pistoia, San Bartolommeo. Quest'altra aquila ha grosso il collo, tondo il corpo, gravi gli artigli, le penne disposte a denti di sega; e tutto ci rammenta l'uccello convenzionale, quasi araldico, così caro agli scultori romanici. Pare un monumento d'un altro secolo e d'un'altra arte.

¹ Inciso in G. ALLEGGRANZA, *Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*. Milano, 1757, tavola I.

Come domenicano ch'egli era, Fra Guglielmo dovè piú d'una volta respingere le inclinazioni troppo pagane del suo maestro. Un altro scolaro di Nicola, Arnolfo di Cambio (morto nel 1302), l'architetto del Duomo di Firenze, non si trovò in condizioni di minore riserbo; ma per altre ragioni. Si resta sorpresi nel vedere quel maestro, promotore d'uno stile che cosí singolarmente si allontanava dalla tradizione antica, tornare a questa ogni volta che lascia il compasso dell'ingegnere per lo scalpello dello scultore. Ma convien subito aggiungere che la diversità non è quanta si potrebbe crederla. Nella tomba del cardinale di Braye, a Orvieto, Arnolfo seppe dare alla Vergine una serena maestà, e una semplicità che non è priva di grandezza, senza spingere l'imitazione fino al punto del maestro. La sua indipendenza è anche piú intiera nel tabernacolo di San Paolo fuori delle mura, vicino a Roma: se non si sapesse che Arnolfo fu discepolo di Nicola, dureremmo fatica a indovinarlo, trovandoci dinanzi a quel monumento ibrido.

Il figlio di Nicola Pisano, Giovanni (1250 ?-1328 ?) è stimato, ben a ragione, come il propugnatore del naturalismo, di cui l'irruzione nel campo della scultura venne a coincidere col trionfo dello stile gotico, e come il vero precursore di Giotto. Non tocca a noi definire quel genio possente, drammatico, spesso violento: Giovanni Pisano non rientra nel nostro argomento se non come imitatore dell'antichità. Per questo rispetto, crediamo poterlo affermare, non è stata ancora abbastanza considerata la parte ch'egli ebbe. Se nel pulpito della chiesa di Sant'Andrea a Pistoia, le reminiscenze antiche son poche (gli angeli soli, d'una splendida bellezza, sembra che possano ricondursi a esemplari greci o romani), se la profusione delle figure e l'esagerazione del movimento contraddicono anzi alle tradizioni della scultura antica; quale è, in cambio, il debito che il figlio di Nicola contrasse con gli antichi,¹ nel pulpito del Duomo di Pisa (1302-1311)! Quivi, a pie' della

¹ Il VASARI (edizione Milanese, t. I, p. 315) dice che Giovanni volle recarsi a Roma per studiarvi gli antichi, come aveva fatto suo padre, ma che per diverse ragioni non mise ad effetto un tale disegno.

statua che personifica Pisa, si vede una donna che protende le mani per celare la propria nudità, in un'attitudine che rammenta da presso la Venere de' Medici: ¹ altrove, nel gruppo stesso, c'è una donna che porta una cornucopia, e un'altra inghirlandata d'ellera. Poi, aquile e leoni che non è difficile ricondurre a' migliori modelli.

Queste imitazioni non fanno che mettere più in vista l'imperfezione della modellatura, e la barbarie dello stile.² È evidente che la coltura generale non era ancora tanto cresciuta da porgere a quegli arditi innovatori un appoggio saldo ne' loro contemporanei. Non si può senza rischio precedere il secolo in cui si vive: Federigo II ne aveva fatta l'esperienza, assai prima di Giovanni Pisano. Male avviene a coloro che vogliono correr troppo!

Le reminiscenze antiche occupano un luogo non meno considerevole in un altro lavoro, di cui fino ad oggi non si è saputo determinare l'autore, o gli autori, ma che certo si rannoda alla scuola senese: i bassorilievi della facciata del Duomo d'Orvieto. Chi li esamini accuratamente vi scoprirà tracce molteplici e indubbie di studii archeologici molto estesi. L'abuso del nudo, la scienza del modellare, l'ardimento degli scorei (per esempio, nella *Morte d'Abele*), un cotal modo di drappeggiare che consiste nel lasciare scoperta la spalla destra e una parte del petto,³ basterebbero ad attestare, in modo generale, si fatte tendenze. Ma c'è di più: i profeti, ora inghirlandati di foglie (tav. XXIII), ora coi capelli cinti di benda (tav. XXIV), possono ricondursi a prototipi romani. Lo stesso dicasi dei soldati, tutti esemplati di su' bassorilievi dell'età imperiale (tav. LV, LX). D'altra parte l'autore si è dato egli stesso la cura d'inse-

¹ Cfr. la mia memoria: *Les Collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI siècle*, p. 34-37. Parigi, 1895.

² È giusto rammentare che i gruppi del pulpito del Duomo di Pisa sono stati rivendicati da I. B. SUPINO (*Giovanni Pisano*, Roma, 1895, p. 25) a Tino di Camaino.

³ Cfr. principalmente, nell'opera di L. GRUNER, *I bassorilievi della Cattedrale d'Orvieto*, Lipsia, 1858, le tavole XVII, XX, XXIII, XLIV, XLVII, LXIV.

gnarci donde ha attinto: il sarcofago con gli strigili che nella *Nascita* (tav. LI) fa da culla a Gesù bambino, i sarcofagi donde sorgono i morti nella scena della *Resurrezione* (tav. LXVIII), non lasciano dubbio alcuno. Tra questi ultimi, accanto ai sarcofagi strigilati, si osserverà un sarcofago con la faccia anteriore ornata di tre genii nudi che sorreggono ghirlande. Occorrono altre prove? Citiamo ancora il trono d'Erode (tav. LV), co' lati che terminano nell'alto in teste, nel basso in unghioni leonini; citiamo la veste di Satana nella *Tentazione di Cristo* (tav. LVIII), che è una clamide gittata sulle spalle e fermata sul petto con una fibula.

In Giovanni Pisano e ne' suoi seguaci i ricordi antichi stonano talvolta stranamente tra gli eccessi del naturalismo. Un altro pisano, Andrea, (1270?-1349?), scolaro e amico di Giotto, riuscì a ristabilire l'armonia turbata da innovatori troppo impetuosi. Muove egli dalla tradizione medievale, e cerca nobilitarla e purificarla, ispirandosi principalmente all'esempio di Giotto; eppure anch'egli conosce l'arte romana, e all'occasione la imita, ma con quella prudenza e discrezione che sono le qualità fondamentali dell'ingegno suo. Quando il Vasari suppone che i marmi conservati a Pisa esercitassero su Andrea un'efficacia consimile a quella già esercitata su Nicola, ha per sé, non foss'altro, la verisimiglianza.¹ Non sappiamo, da Benvenuto Cellini, che anche in pieno secolo XVI il Campo Santo fu per gli artisti toscani un vero museo da studiarvi per entro?

La porta di bronzo del Battistero fiorentino (1330-1336) ci mostra con quale abilità Andrea Pisano seppe mettere a profitto insegnamenti così preziosi. Nella *Decollazione di san Giovanni Battista*, il carnefice alza la spada con un di quei moti vivi insieme e armonici di cui gli scultori antichi avevano il segreto. In un altro scompartimento, il guerriero che

¹ « Fu in una cosa alle fatiche d'Andrea favorevole la fortuna; perchè, essendo state condotte in Pisa, come si è altrove detto, mediante le molte vittorie che per mare ebbero i Pisani, molte anticaglie e pili che ancora sono intorno al Duomo ed al Campo Santo; elle gli fecero tanto giovamento e diedero tanto lume, che tale non lo potette aver Giotto, per non si essere conservate le pitture antiche tanto quanto le sculture». (Ediz. Milanese, I, 482).

conduce San Giovanni innanzi a Erode è vestito alla romana. Nel bassorilievo che rappresenta la prigionia del santo vi sono simili reminiscenze.

Il Ghiberti e il Vasari han detto cosa vera? i bassorilievi del Campanile sono stati realmente eseguiti di su' disegni o anzi di su' modelli di Giotto? Si sarebbe tentati a crederlo per l'estrema scarsità delle reminiscenze classiche. Abbandonato a sé stesso, Andrea Pisano avrebbe certamente concesso una parte maggiore a motivi che quasi s'imponivano nelle composizioni allegoriche del genere di quelle che dovevano adornare il Campanile. Nulla è da osservare su' primi sette argomenti: la creazione di Adamo; quella d'Eva; Adamo che lavora ed Eva che fila; Jabel che inventa le tende; Jubal, g'istrumenti musicali; Tubalcain che lavora il ferro; Noè inebriato: in tutto ciò l'antichità non entrava né punto né poco. Ma quale audacia mai occorreva, quando la Grecia e Roma si cattivavano ogni intelletto eminente, per fare a meno del loro aiuto nella figurazione dell'Astronomia, dell'Architettura, del Medico, del Cavaliere, delle Donne che personificano l'arte del tessere, del Legislatore, di Dedalo che prova le ali sue! Mi affretto ad aggiungere che i posterì non han da rammaricarsi di quel tentativo di liberazione. Se le allegorie di Andrea Pisano non han lo splendore di quelle de' Greci e de' Romani, in compenso ci vincono con la semplicità loro e la sincerità. L'ingenuo cavaliere del Medio Evo, col cavallo che va d'ambio, col mantello svolazzante, chi non lo preferirà alle più dotte imitazioni?

L'ultima serie, la Navigazione, la Guerra, l'Agricoltura, il Commercio (un uomo in piedi su un carretto tirato da due cavalli), l'Architettura (un uomo assiso, in atto di misurare), è la sola dove l'artista si sia dato di proposito a imitare; e si noti che non l'ha fatto che in uno solo dei cinque bassorilievi. Mi spiace di discordare, nella spiegazione di questa opera, col più recente storico di Santa Maria del Fiore. Nel descrivere il bassorilievo che raffigura la Guerra, il Cavallucci, che segue in ciò il Follini, crede riconoscere ne' due personaggi Caino e Abele; ma non c'è da dubitare: la figura dritta, con le forme atletiche, la pelle di leone gittata sulle spalle, la clava nella destra, è

necessariamente Ercole; e quella dell'uomo steso in terra, è una delle vittime del greco eroe, Anteo o Caco. Fin da allora, come sarà detto più oltre, Firenze si era scelto per proprio simbolo il grande vendicatore delle ingiustizie, il figlio di Giove e di Almena.

Fin poco fa era lecito credere che un moto analogo a quello cui Nicola Pisano aveva dato l'impulso, fosse accaduto, sia pure in più stretta misura, anche nell'arte del dipingere. Esaminando a Roma i mosaici delle absidi di San Giovanni in Laterano e di Santa Maria Maggiore, chi non si è accorto di quella moltitudine di motivi essenzialmente antichi? qui un Fiume steso fra le canne e chino sull'anfora sua; là, de' geni che folleggiano nelle acque; altrove fronde e fiori di rara eleganza, in mezzo a' quali ornati si agitano uccelli e quadrupedi. L'analogia di tali composizioni con quelle d'un monumento del IV secolo, il sepolcro di Santa Costanza, non sembrava provare che un tentativo di Rinascimento era stato fatto nella Città eterna sulla fine del secolo XIII, e non recava a porne gli autori, Jacopo Torriti e il compagno suo, Jacopo da Camerino, tra quei Precursori di cui andiamo accennando la storia? Un esame più severo ci ha nondimeno condotti a conclusioni diverse. È oggi dimostrato che i due mosaicisti, che lavorarono sotto il pontefice Nicolò IV (1288-1294) si contentarono di copiare (forse anche soltanto di restaurare) le composizioni che si trovavano sul posto medesimo da sette o otto secoli.¹

Forse il rinnovatore della pittura italiana, Giotto, avrebbe come Nicola Pisano, levata a dignità di teoria fondamentale l'imitazione dell'antichità, se avesse avuto a propria disposizione modelli di predecessori, cioè de' pittori d'Atene e di Roma. Ma, mentre le statue e i bassorilievi antichi abbondavano, niente era più raro che un affresco dell'età classica. Come chiedere a un artista del Medio Evo, fosse pure Giotto, di tradurre i precetti della scultura nella lingua della pittura? Nep-

¹ Cfr. la *Revue Archéologique*, marzo 1878 e giugno 1879.

pure il secolo xv poté affrontare tanta difficoltà innanzi di esservi preparato con lungo e faticoso tirocinio. Perciò il fondatore della scuola fiorentina si stette pago a copiare di quando in quando alcun motivo antico che gli era piaciuto per eleganza o originalità. Non poteva in nessun caso trattarsi d'una imitazione metodica o ragionata: l'efficacia degli antichi sfugge a chi guardi la composizione delle scene, i tipi, le vesti, insomma gli elementi costitutivi del suo stile.

Tanto più giova osservare ciò che Giotto ha tolto, in certo modo senza volerlo, a' monumenti dell'antichità, e sorprenderlo nell'atto di provarsi a imitazioni così poco conformi alle sue inclinazioni generali. Perfino la culla della pittura mistica, la basilica di Assisi, ci presenta parecchi esempi di tali reminiscenze archeologiche. Nella scena che raffigura San Francesco che sale in cielo (nella Chiesa inferiore), si vede, a destra, una colonna ornata di bassorilievi che si svolgono a spirale: è un ricordo della Colonna Traiana o della Colonna Antonina. In un affresco della Chiesa superiore Giotto si scelse il modello in Assisi stessa. Il tempio, col frontone sorretto da cinque colonne scannellate, d'ordine corintio, ebbe certo per prototipo il tempio di Minerva che sorge anche oggi nella città di San Francesco. L'artista del Medio Evo si permise, d'altra parte, alcuni mutamenti singolari: ornò il frontone con un rosone sorretto da due Vittorie che hanno palme, e incrostò di mosaici l'architrave; per giunta, dette alle colonne una forma così gracile da sembrare una caricatura.

Nella stessa basilica d'Assisi, Giotto ha mostrato che, pur consentendo a imitare dagli antichi un motivo di vesti o di decorazione, intendeva, anche per le figurazioni più consuete e fisse, mantenere intatta la propria indipendenza. Gli era difficile, nel *Trionfo della Castità*, non dar luogo al Dio cieco, eterno nemico della virtù che si proponeva glorificare col pennello: la fama aveva recato sino a lui il nome di Cupido; ed eccolo rappresentare il Dio antico, nudo, alato, con la benda sugli occhi, armato d'arco, col turcasso a bandoliera.¹ Ma

¹ F. WICKHOF, *Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters* (Annuario dei Musei di Berlino; 1890, p. 41 e segg.). WEBER, *Die*

quel corpo giovanile guardatelo nella parte inferiore, e vi accorgerete che termina con unghioni di leone... « Desinit in piscem ». Così l'artista ha voluto affermare il suo diritto e le sue intenzioni. L'*Amor* (il nome v'è scritto accanto) non è per Giotto che un aiuto del Demonio; onde lo precipita nell'*Inferno* insieme con la *Morte* (rappresentata in figura di scheletro) e con la *Immonditia*.¹

Non usciamo di Assisi senza additare le pretese archeologiche d'un collaboratore di Giotto: Pietro Lorenzetti da Siena. Nella *Cena* (basilica inferiore) egli pose, sopra le colonne, de' genii alati con cornucopie; nel *Cristo alla colonna* gli ornamenti a chiaroscuro sono parimenti imitati dall'antichità.

Perfino Simone Martini, il capo della Scuola senese, obbedì a idee del genere stesso quando nel suo *San Martino dinanzi l'Imperatore* (basilica medesima) dette a quest'ultimo l'abito romano, la corona d'alloro e il bastone di comando.²

A Firenze l'efficacia dell'antichità si nota sopra tutto negli affreschi di Santa Croce. Nel *Banchetto di Erode*, l'edificio principale è sormontato da statue che riposano su piedistalli altissimi riuniti tra loro con ghirlande; e parecchie di quelle figure sono nude: si osserverà un'analogia disposizione nella *Scoperta della Croce* e nel *Sogno di Costantino*; ma non si sa da quale palazzo, da quale teatro romano, l'artista medievale derivasse quel motivo. Due altri affreschi della chiesa stessa, l'*Adorazione de' Magi* (cappella Baroncelli, di Taddeo Gaddi) e il *Martirio di San Lorenzo* (cappella Pulci, di Bernardino Daddi), ci mostrano ciascuno un re drappeggiato alla romana.

Tali reminiscenze profane si fanno strada perfino in quel puro santuario della pittura cristiana che è la Cappella del-

Entwicklung des Putto in der Plastik der Früh-Renaissance; Heidelberg, 1898.

¹ Cfr. C. FEA, *Descrizione ragionata della sacrosanta patriarcale Basilica e Cappella papale di S. Francesco d'Assisi*; Roma, 1820, tav. v. Sulle fotografie questa parte della composizione è a mala pena visibile.

² Questa ricerca del color locale fu già constatata da CROWE e CAVALCASELLE nella loro *Storia della Pittura in Italia*; t. III, p. 59, Firenze, 1885. Sulle miniature eseguite da Simone pel Virgilio del Petrarca, cfr. la mia memoria, *Petrarque et Simone Martini (Memmi) à propos du Virgile de l'Ambrosienne* (*Gazette archéologique*, 1887).

l'Arena a Padova: se non che quivi ancora, convien subito aggiungere, si riferiscono principalmente a particolari d'ornamento. Notiamo per prima cosa nell'*Annunziata* una disposizione di cui l'origine non può esser dubbia: un frontone ornato nel centro con un busto di Cristo che si profila su un medaglione come le « *images clypeatae* » degli antichi. Per metter più in rilievo l'intendimento di tale imitazione, Giotto fe' sorreggere il medaglione da due angeli che rammentano singolarmente i genii de' sarcofagi romani; i viticci scolpiti sul cornicione dell'edificio, compiono la rassomiglianza. Gli stessi motivi si ritrovano nel monumento che fa sfondo a un'altra scena, *La Nascita della Vergine*. L'efficacia antica si fa notare del pari nell'architettura del Tempio di Gerusalemme (*Gesù Cristo che scaccia i venditori dal Tempio*): come a Santa Croce, Giotto ne adornò le facciate di statue che staccano nette sul fondo; una, un cavallo, si distingue pel suo carattere monumentale e insieme per la grande libertà del movimento. Non usciremo dall'Arena senza rammentare alcuni motivi che sarebbe forse difficile ricondurre a un modello antico determinato, ma di cui la parentela con l'arte greco-romana sarà palese a tutti: ecco (nel *Matrimonio della Vergine*) una clamide rannodata sulla spalla; ed ecco (nella personificazione della *Speranza*) un'eleganza di vestire e una libertà di moto degne davvero della Grecia. Nel porre due statuette nelle mani di un'altra figura, la *Giustizia*, pare che Giotto pensasse alle Vittorie ch'erano poste in mano agli eroi di Roma antica. Da' predecessori romani s'inspirò, non altrimenti, quando gittò una pelle di leone sulle spalle del *Coraggio*.

Certo, queste imitazioni rassomigliano spesso ai tentativi degli ingenui artisti francesi o inglesi del Medio Evo: Matteo Paris (1259), il cronista, e l'architetto Villard de Honnecourt, (prima metà del secolo XIII) che cercarono di copiare, l'uno, un cammeo,¹ l'altro, una statua antica,² e non riescirono che a creare figure del gotico più puro.

¹ Cfr. in *Archaeologia* di Londra, t. XXX, p. 445.

² Cfr. in *Album de Villard de Honnecourt*, edito da LASSUS E DARCEL,

Verso la fine della vita, Giotto, preposto ai lavori del Duomo fiorentino, volle provarsi anche nella scultura; schizzò forse i bassorilievi del Campanile (destinati a essere eseguiti in marmo da Andrea Pisano) e scolpì di propria mano, secondo che affermano il Ghiberti e il Vasari, le due prime composizioni. Che bella occasione di rientrare nella strada aperta da Nicola Pisano e di sottomettersi a quella antichità di cui i Fiorentini cominciavano fin da allora, nella letteratura, a sentir tutta l'importanza! Tanto più forte la tentazione, quanto gli argomenti scelti dall'artista, o indicatigli da' concittadini, altro non erano, se diamo fede al Vasari, che Fidia come personificazione della scultura, e Apelle, della pittura. Ma Giotto non si piegò. I due artisti greci son vestiti secondo l'uso medievale; la figura della donna nuda cui Fidia lavora è un'Eva col pomo, e non una Venere; ed Apelle ha finito un trittico ogivale, sorretto da colonnette attorcigliate. Mai non fu spinta più oltre la noncuranza del colorito storico.

Anche da un altro aspetto Giotto può essere considerato come l'avversario della tradizione inaugurata da Nicola Pisano. Secondo questo grande emancipatore e gli scolari suoi, le regole dell'iconografia sacra dovevano cedere al capriccio dell'artista: essi intravedevano fin d'allora la teoria dell'arte per l'arte. Per capire il valore della rivoluzione accaduta entro il corto giro di due lustri, basta paragonare il pulpito di Guido da Como, eseguito a Pistoia nel 1250, con quello del Battistero di Pisa (1260). A Pistoia, nella *Nascita*, nella *Presentazione al Tempio*, nei *Miracoli* e nella *Passione di Cristo* (conviene eccettuare l'*Annunziazione* e l'*Adorazione de' Magi*), la Vergine ha sempre l'aureola semplice, e Gesù ha l'aureola con la croce: di più, la Vergine si adatta sempre un lembo del mantello sulla testa. Il rotolo di pergamena che si vede in mano a parecchi personaggi è rigorosamente conforme al « volumen » de' primi secoli; la benedizione è data secondo il rito latino ecc. Invece, nell'opera di Nicola da Pisa, non c'è più aureola, come non c'è nella *Crocifissione* e nel *Giudizio*

Parigi, 1858. Le tavole x (sepolcro d'un Saracino) e xlii (due figure, una dritta e nuda, l'altra assisa) paiono egualmente ispirate dall'antichità.

finale: e così nel pulpito scolpito da Fra Guglielmo. Nelle opere di Giovanni da Pisa, da ultimo, l'aureola è scomparsa del tutto. Né è minore l'indipendenza rispetto agli altri simboli.

Giotto, obbediente al rigoroso moto di riforma o piuttosto di reazione provocato da San Francesco e da San Domenico, riorganizza e fortifica l'iconografia sacra. Ardito come era nell'interpretare la natura, s'inchina umile dinanzi all'autorità ecclesiastica, ogni volta che entra nel dominio della religione: si sarebbe disperato, se altri avesse sospettato della sua ortodossia. Tutt'al più, accanto alle Sacre Scritture, consulterà la *Divina Commedia*. La Teologia torna a regnare sovrana sull'Arte.

Negli affreschi di Assisi abbiamo visto il pio Simone Martini accettare una reminiscenza di quell'antichità da cui tutto pareva dovesse allontanarlo. Un altro rappresentante della Scuola senese, un contemporaneo di Simone, Ambrogio Lorenzetti (morto verso il 1345) profuse alle opere greche e romane non equivoci segni d'ammirazione. Ne' celebri affreschi del Palazzo comunale in Siena, terminati nel 1339, rappresenta la *Filosofia* nelle sembianze d'un'antica sacerdotessa con la fronte cinta d'alloro. La *Securitas* è avvolta in un diafano panneggiamento che ne rileva mirabilmente le forme agili, e, fatte le debite proporzioni, purissime. Tubalcain, con la barba bianca, e col torso nudo modellato vigorosamente, rammenta Saturno. Sono anche da notare un Centauro che si muove d'un moto magistrale; una donna che, coronata d'alloro, ha nella destra una falce, nella sinistra delle spighe; per ultimo, i chiaroscuri, quasi scomparsi, che rappresentano i tiranni dell'antichità: Nerone, Geta, Caracalla. Un'altra figura, la *Pace*, può gareggiare, per ampiezza di stile e molle eleganza di posa, con le più belle pitture di Pompei. Se non si sapesse che l'affresco di *Ercole e Telefo*, nel Museo di Napoli, non fu scoperto che più secoli dopo il Lorenzetti, si crederebbe che quello fu il suo esemplare: è impossibile non esser sorpreso dalla somiglianza tra la *Pace* dell'artista senese e la Dea Pomona (l'Helbig, n. 1143, crede che si tratti invece di una Ar-

cadia) assisa accanto all'eroe greco. Qui, giova insistere su questo: non uno o un altro particolare deriva dagli antichi, ma il tutt'insieme dell'opera, la nobiltà del concetto, la purezza delle linee, l'ampiezza del tratto.

In un'ultima opera, la *Presentazione al Tempio*, che si conserva nell'Accademia delle Belle Arti a Firenze (n. 134, firmata: « Ambrosius Laurentii de Senis fecit hoc opus, anno Domini MCCCXLII »), il Lorenzetti decorò l'edifizio centrale con alcuni genî che reggono de' festoni. Due altre statue dentro nicchie, a sinistra Mosè, a destra Giuda Maccabeo (?), tutt'e due d'un movimento esagerato, mettono anche piú in rilievo le velleità archeologiche del maestro.

Ma, sulle aspirazioni di lui, abbiamo piú che semplici presunzioni. Ne' suoi *Commentari*, il Ghiberti narra che una statua antica, di cui non indica il soggetto, tornò a Siena in luce mentre si scavavano i fondamenti di una casa, e che tutti gli artisti, scultori, pittori, orafi, accorsero a gara, e la contemplavano con ardente ammirazione. Era tra loro il Lorenzetti, e ne fece un disegno accuratissimo, che il Ghiberti poté vedere in mano d'un frate certosino. Gli ufficiali della città parteciparono a quell'entusiasmo generale, e ordinarono che la statua fosse allogata sulla Fonte Gaia: e là sarebbe forse ancora l'antico capolavoro, se non fosse accaduto un fatto così caratteristico da non poterlo qui passare in silenzio. I Senesi essendo stati sconfitti, ne diedero la colpa all'idolo! « Da che è stato scoperto (disse un cittadino), le cose nostre sono andate di male in peggio; e non potevano andare altrimenti, perché abbiamo fatto come gl'idolatri e siamo incorsi così nell'ira di Dio. Date retta a me: spezzate l'idolo, e sotterratelo nelle terre de' nemici nostri, de' Fiorentini ». Così fu fatto. Il racconto del Ghiberti è avvalorato, almeno nelle parti essenziali, da una deliberazione del Consiglio di Siena, in data del 7 novembre 1357, che risolve doversi togliere via la statua come « cosa disonesta ».¹ Tali erano i pregiudizi che, anche nel secolo XVI, si annettevano alle meraviglie dell'arte antica.

¹ VASARI, ediz. Le Monnier, t. I, p. XIV. — Citiamo inoltre, come un esempio della persistenza di certi motivi antichi, la miniatura eseguita da

Se le memorie generiche dell'antichità continuarono ad anidarsi nelle menti dei Senesi, per contrario gli studî archeologici, inaugurati nel campo speciale della pittura da Ambrogio Lorenzetti, furono rapidamente messi da parte. Ne fa riprova il cielo degli affreschi di cui Taddeo di Bartolo decorò, nel 1414, il vestibolo della Cappella nel Palazzo comunale. Gli dettero il programma preciso due deputati dal Consiglio;¹ e comprendeva la figurazione di Roma antica; quella delle quattro divinità dell'Olimpo, Giove, Marte, Apollo, Pallade; quella dei guerrieri e dei magistrati piú celebri della Repubblica romana, Cesare, Pompeo, Cicerone, Catone l'Uticense, Scipione Nasica, Curio Dentato, Camillo, Scipione l'Africano; per ultimo, la glorificazione d'Aristotele. Guardiamo come il vecchio artista senese seppe condurre ad effetto una cosí bella impresa. Per la pianta di Roma² pare che Taddeo si servisse d'un documento del secolo XIV, ch'era stato parecchie volte adoperato dagli artisti di quei tempi. Quanto alle figure mitologiche e a' ritratti de' grandi uomini, non consultò che la propria fantasia. Giove è rappresentato nelle sembianze d'un re del Medio Evo; ha una corona dentata, e in una mano lo scettro, nell'altra il fulmine. Sopra il capo, perché l'artista gli dette per isbaglio l'attributo di Apollo, ha delle fiamme; sotto, un'aquila, meschinuccia anzi che no. Marte è in piedi su un carro a quattro ruote, accanto al quale corrono due Pegasi, e brandisce una frusta di piú cordicelle; quivi presso, la lupa. Apollo, che si riconosce alla corona d'alloro e al violino (cosí nel *Parnaso* di Raffaello il violino sostituisce egualmente la lira

Simone Martini per il Virgilio che fu del Petrarca (nell'Ambrosiana, a Milano); (cfr. *Gazette archéologique*, 1887). Vi si notano vesti che sembrano copiate da un manoscritto del V o del VI secolo. — Un affresco dell'antico monastero di San Donato presso Firenze, ci mostra alcune statue di Dei o di eroi che servono d'ornamento all'edificio dove abita la famiglia di San Giovanni Battista. La stessa disposizione è in un affresco del Duomo di Prato, la *Scoperta della tomba di San Stefano*, di Antonio Vite, e in un affresco di Santa Caterina all'Antella, presso Firenze (Alinari, n. 1514).

¹ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, t. II, p. 29.

² ENRICO STEVENSON, *Di una Pianta di Roma dipinta da Taddeo di Bartolo nella cappella interna del Palazzo del Comune di Siena*; Roma, 1881, p. 14, 15.

nelle mani del dio dell'armonia), è calzato di scarpette a punta. L'accompagna un corvo; mentre una civetta, o piuttosto un pipistrello, si accompagna alla sua vicina, Pallade, che, coronata d'olivo, brandisce con una mano l'asta, con l'altra lo scudo ornato della testa di Medusa. Le vesti, non occorre aggiungerlo, son quelle de' primi del secolo xv. I grandi uomini son degni degli dei: Aristotele, assiso in cattedra, sembra un maestro nell'atto d'insegnare la filosofia scolastica. Cesare, dritto accanto a Pompeo, ha i guanti, il giustacuore, le calze attillate; un elmo gigantesco gli copre la testa. Il suo rivale, trattato meglio di lui, ha la clamide annodata sulla spalla destra, ed è calzato di stivaletti. L'abito degli altri otto personaggi, di cui sopra abbiám dato l'elenco, sorpassa in bizzarria quanto possa mai immaginarsi. Se i nomi loro non fossero scritti lí accanto a ciascuno, con iscrizioni metriche di alta lode, nessun potrebbe credere di avere innanzi a sé il virtuoso « M. Portius Cato Uticensis », il valoroso « M. Furius Camillus », o « Scipio Nasica, vir optimus ». — Dopo il Lorenzetti converrà aspettare un bel pezzo, a Siena, innanzi di trovare da capo qualche segno del Rinascimento.

Nell'intervallo che separa i Precursori del secolo XIII dagli artisti del xv, la letteratura e la scienza s'impadronirono, alla volta loro, dell'antichità classica e favorirono un'assimilazione che, senza il loro concorso, non avrebbe potuto riuscire compiuta. Si può oggi affermare che, vivi ancora il Boccaccio e il Petrarca, e forse anche Dante, ossia quasi un secolo prima della data in cui si pongono i principî del Rinascimento, lo studio dei monumenti greci e romani, per non parlare che delle cose d'arte, cominciava a occupare alcuni spiriti eletti. Roma, da un canto, l'Italia settentrionale, dall'altro, videro nascere quasi simultanee, nel primo terzo del secolo XIV, due scienze gemelle, tutt' e due volte ad affrettare il risorgimento dell'arte antica. La prima, l'epigrafia, si serve delle iscrizioni per rischiarare la storia delle rovine grandiose cui il Medio Evo aveva rannodate tante leggende; la seconda, l'archeologia, misura, descrive, intende e giudica gli edifizî di cui l'epigrafia

le ha insegnato a determinare le origini e le vicende. Di contro alla statuaria e a' suoi diversi rami, essa moverà dalla ricerca dei ricordi storici, quali i ritratti degli uomini illustri, per giungere fino alla discussione dello stile e all'analisi della bellezza e dell'espressione. Le raccolte messe insieme dall'archeologia non tarderanno ad avere un grande incremento. Quando gli artisti, risolti a sottrarsi dalla tradizione gotica, verranno ad attingere negli studî de' loro amici, degli archeologi, vi troveranno in copia esemplari perfettissimi.

Nel suo studio sulle condizioni dell'archeologia nel sec. XIV, il De Rossi ha mostrato quanto poco posto tenessero i capolavori dell'arte antica perfino nello spirito di Dante e del Petrarca.¹ Pieni di sì viva e acuta ammirazione pe' capolavori della letteratura, pare ch'essi non abbiano avuto occhi per quelli dell'arte; o almeno, se ne han parlato, l'han fatto in termini vaghi, come se li avessero veduti traverso una nuvola. Dante, che ha preso per guida Virgilio, e che ha introdotto nella *Divina Commedia* tante persone mitologiche, tante memorie del paganesimo, non si ferma una volta sola a descrivere una delle rovine maestose che a' tempi suoi coprivano tutta l'Italia e gran parte della Francia. A pena allude, di sfuggita, alle tombe antiche di Arles e di Pola.² Se parla di Roma, si contenta di rammentare i suoi augusti monumenti l'« ardua sua opera ».³ La statua, così detta di Marte, che si conserva a Firenze, non era per lui che un idolo;⁴ Policleto, nulla più che nome.⁵ Nulla dice delle antichità di Rimini e di Verona. Le aquile dell'esercito di Traiano se le rappresentava come figure ricamate su gonfaloni d'oro, quali gli stendardi del Sacro Romano Impero.⁶ E anch'egli dà fede agli assurdi racconti dei *Mirabilia*.

¹ *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica*, 1871, p. 5 e segg.

² *Inferno*, IX, 112-116. Cfr. anche E. LE BLANT, *Étude sur les Sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, p. 3, 45.

³ *Paradiso*, XXXI, 31.

⁴ Cfr., più oltre, il capitolo su Firenze.

⁵ *Purgatorio*, X, 28-31.

⁶ Cfr. il bello studio di GASTON PARIS, *La légende de Trajan*; Parigi, 1878.

Sarebbe ingiusto a ogni modo, come altrove ho dimostrato.¹ porre un parallelo troppo assoluto tra Dante e il Petrarca. In quest'ultimo il progresso è palese: egli sa che ci fu una grande architettura antica; geme su Roma antica devastata: raccoglie se gli capitano, le medaglie con l'effigie d'un imperatore romano; si compiace di citare ne' suoi sonetti i nomi di Pigmalione, Policleto, Zeusi, Prassitele, Fidia. « Non può mirare senza commuoversi, dice il Renan, a Narbona le molte iscrizioni latine e i due monumenti della provincia romana, il ponte sull'Aude e il Campidoglio, che esistevano ancora nel 1330; a Tolosa un altro Campidoglio, che rammentava del pari l'antica gloria della città municipale. Si fatte vestigia di un gran popolo, di cui si sforzava d'essere il discepolo, insieme con la luce che di recente la poesia provenzale aveva sparsa su quelle terre, potevano fargli credere per un momento ch'ei non era uscito dalle terre d'Italia ».²

Ma non chiedasi al primo degli umanisti ch'ei guardi fisso quei monumenti che sembra ammirare *a priori*: un tale sforzo sarebbe troppo forte. L'ha dimostrato col prendere la piramide di Cestio per la tomba di Remo, la Colonna Traiana per la tomba di Traiano, il Pantheon d'Agrippa pel tempio di Cibele, e via dicendo. Una volta sola gli è accaduto di leggere le iscrizioni che in lettere gigantesche si schieravano sul frontone o nella base de' monumenti romani: esaminando quella dell'obelisco del Vaticano, scoperse che il monolito era consacrato ad imperatori: « *divis imperatoribus sacra* ».

Tale era allora l'ignoranza degli Italiani in fatto di epigrafia, che si citava come un prodigio un certo Romagnolo il quale sapeva decifrare le iscrizioni etrusche. Ricontrata la cosa, una di quelle iscrizioni, che esiste ancora, è semplicemente

p. 267. Egli ha dimostrato, contro l'opinione del De Rossi, che Dante non aveva sotto gli occhi un bassorilievo d'un arco situato presso il Pantheon, quando verseggiò la leggenda della giustizia di Traiano.

¹ *Gazette archéologique*, 1887.

² *Discours sur l'État des Beaux-Arts*, in *Histoire littéraire de la France au XIV^e siècle*, 2^a ediz., t. II. p. 77. Cfr. P. DE NOLHAC, *Pétrarque et l'Umanisme*; Parigi, 1892.

redatta in latino con le formule piú note: C. VIBIO. C. F. ecc. Dio sa che interpretazione ne dette il povero erudito! ¹

Ma non siamo ingiusti col Petrarca, l'iniziatore per eccellenza. Roma, e il mondo antico tutto quanto, hanno un debito eterno verso lui che cantò in versi di tanta bellezza le vecchie mura, ammirazione e terrore di chiunque si rammenti i tempi che furono:

L'antiche mura, ch'ancor teme ed ama
E trema il mondo, quando si rimembra
Del tempo andato.

Spetta all'amico del Petrarca, al tribuno Cola di Rienzo (1310-1354), l'onore di avere inaugurato, non diremo il culto, ma lo studio metodico delle antichità. Singolare mistura di grandezza e di debolezza, diviso tra la poesia e la politica, ardente campione della libertà, salvo a circondarsi, dopo qualche mese di dittatura, d'un fasto orientale, Cola fu una delle molte vittime delle ricordanze, stavo per dire delle illusioni, classiche. Della sorte d'Arnaldo da Brescia non si diè pensiero; d'Arnaldo che, due secoli innanzi, per idee consimili alle sue, aveva proclamata la necessità di ricostrurre il Campidoglio, ed era finito sul rogo. Né la morte di Cola, neppur essa, spaventò i suoi continuatori: un secolo piú tardi, un umanista, un archeologo valente, Stefano Porcari, si fece impiccare a' merli di Castel Sant'Angelo per aver tentato di restaurare la repubblica: una repubblica imitata da quella dell'antica Roma. Ma non imitiamo l'esempio di Cola e del Porcari, e torniamo subito alle astratte regioni dell'archeologia.

I biografi di Cola di Rienzo ce lo raffigurano in atto, ora di studiare con ardore gli autori antichi, Tito Livio, Cesare, Cicerone, Seneca, Valerio Massimo; ora, di percorrere le rovine della sua città natale, e industriarsi a decifrare le iscrizioni di cui abbondavano. Solo tra gl' Italiani egli era in possesso di

¹ « Negli anni 1300 passò un pellegrino che veniva da Roma et era delle parti di Romagna, chiamato per nome Gioanne de Giapeco d'Astorre, il quale sapeva lettera etrusca, et lesse quelle lettere che sono nell'altare grande... » (*Giornale di Erudizione artistica*, t. I, 1872, p. 184).

quel segreto che, agli occhi de' contemporanei aveva in sé della magia.¹

Le ricerche di Cola non furono inutili a' posteri. Il De Rossi ritrovò i lavori del tribuno epigrafista in una raccolta d'iscrizioni che a lungo era stata attribuita ad un autore del secolo seguente, Signorili, ma che questi invece non aveva fatto che rimaneggiare e compiere.² Nella forma originaria, la *Descriptio urbis Romae* (così s'intitola la raccolta) fu messa insieme tra il 1344 e il 1347.

Da più parti intanto cresceva simultaneamente la luce. Nel 1328 uno de' successori di Federigo II, Lodovico il Bavaro, fe' incidere sulla sua bolla d'oro la piramide di Cestio, l'arco di Tito, il Colosseo, il Campidoglio, il Pantheon, l'obelisco del Vaticano, la mole d'Adriano, la Colonna Traiana. Son disegnati sommariamente, ma con sufficiente esattezza; e vi si scorge che l'analisi tende a sostituire l'ingenuo entusiasmo dell'età precedente. Il progresso appare sopra a tutto se paragoniamo la bolla alla pianta di Roma composta nel secolo XIII;³ dove il disegno è così grossolano che, senza le iscrizioni appostevi, sarebbe impossibile riconoscere gli edifizi: del Colosseo e del Pantheon l'artista non ha conservato che un carattere solo, la forma circolare, senza nessun accenno alle colonne, ai pilastri agli archi, e nemmeno ai piani.

Mentre Cola di Rienzo raccoglieva iscrizioni, Oliviero Forza o Forzetta, ricco cittadino di Treviso e genero d'uno de' grandi ufficiali dell'Impero, si poneva a raccogliere le antichità: è la

¹ « Tutta la die se speculava negl' intagli de marmo, li quali jaccio intorno Roma. Non era altri che esso, che sapesse lejere gli antichi Pataffii (epitafi). Tutte scritte antiche vulgarizzava: quesse fiure de marmo justamente interpretava ». MURATORI, *Antiquitates*; Milano, 1740, III, 399.

² *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica*, 1871, p. 11 e segg. — *Inscriptiones christianae urbis Romae septimo seculo antiquiores*; t. II, p. 316-329; Roma, 1888. Era riserbato a Poggio Bracciolini di ripigliare l'idea feconda di Cola di Rienzo. Cfr. G. B. DE ROSSI, *Bullettino dell'Istituto*, 1871, p. 3 e segg.; *Inscriptiones urbis Romae*, t. III; *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*; Roma 1879, p. 87.

³ G. B. DE ROSSI, *Piante icnografiche ecc.*, p. 81.

prima collezione di cui ci sia giunta memoria. Nell'andare a Venezia nel 1335 annotò per proprio conto gli acquisti che si proponeva di fare. Oltre i manoscritti (Seneca, Ovidio, Sallustio, Cicerone, Tito Livio, Valerio Massimo ecc.) e de' lavori d'oreficeria, cinquanta medaglie, « medaiae », che gli erano state promesse da mastro Simone, delle paste di vetro, dei bronzi, quattro puttini di marmo conservati nella chiesa di San Vitale a Ravenna (furono più tardi comprati dalla chiesa di Santa Maria de' Miracoli, a Venezia) e leoni, cavalli, bovi, uomini nudi ecc., ch'erano stati di un certo Perenzolo.¹ Appare da questo documento che il commercio delle antichità era allora uno de' più fiorenti nell'Italia settentrionale.

Ciò che Cola di Rienzo e il Forzetta dovessero al Petrarca del loro amore per l'antichità non ci è noto; ma certo quegli che a ragione è stato chiamato il padre del Rinascimento compié le parti del vero iniziatore verso un altro studioso, Giovanni dei Dondi.² Il Dondi, medico a Padova, era amico del Petrarca fin dal 1370, e forse innanzi; molto amato da lui e lodato per l'alto intelletto. Se la medicina, diceva di lui il Petrarca, non l'avesse rattenuto, e' si sarebbe levato su fino agli astri.³ E forse per istigazione del grande umanista il medico padovano si recò a Roma verso il 1375, e vi studiò accuratamente parecchi monumenti; fra i quali l'obelisco del Vaticano, di cui cercò determinare le misure, copiandone l'iscrizione della base, come anche copiò quella dell'arco a' piedi della Rupe Tarpea.⁴ In una lettera a frate Guglielmo da Cremona il Dondi bandisce altamente la superiorità dell'arte antica, e aggiunge che gli artisti del tempo suo la riconoscevano senza difficoltà: ⁵ preziosa confessione.

¹ Il testo del curioso elenco del Forzetta si può vederlo nella mia opera *Les Arts à la cour des Papes*; t. II. p. 164. Cfr. anche il lavoro di I. VON SCHLOSSER in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses*. Vienna, 1897.

² BELLEMO, *Iacopo e Giovanni de' Dondi dell'Orologio*, Chioggia, 1894.

³ *Epistolae*, libro XVI, 3.

⁴ I. MORELLI, *Operette*, t. II; Venezia, 1820, p. 294 e segg. G. B. DE ROSSI, *Inscriptiones christianae*, t. II, p. 329-334.

⁵ « De artificii ingeniorum veterum, quamquam pauca supersint, si quae tamen manent alicubi, ab iis qui ea in re sentiunt cupide quaeruntur et

Verso la fine del secolo XIV il culto dell'antichità era già tanto cresciuto nell'Italia settentrionale che si pensò di far venire da Firenze una statua antica. Ci dà questa notizia il Ghiberti, e ci dice che tale statua, scoperta nelle case de' Brunelleschi (in via Teatina), fu mandata a Padova da un amico del Petrarca e del Dondi, Lombardo della Seta (morto nel 1390). Il figlio di Lombardo la donò poi al marchese di Ferrara.¹

I raccoglitori veneziani del secolo XV continuarono degnamente l'opera degli avi loro. Ciriaco d'Ancona cita tra le più ricche collezioni d'antichità quelle di Pietro, medico a Venezia, e di Benedetto Dandolo.² Un altro veneziano, Paolo II pontefice, mise insieme (che dire di più?) l'ammirabile museo di San Marco a Roma. Nella candidatura al trono pontificio egli ebbe a concorrente un Padovano col quale era stato

videntur, magnique penduntur: et si illis hodierna contuleris, non latebit auctores eorum fuisse ex natura ingenio potiores, et artis magisterio doctiores. Aedificia dico vetera, et statuas, sculpturasque cum aliis modi huius: quorum quaedam cum diligenter observant hujus temporis artifices, obstupescunt ».

Questo documento finora inedito sarà pubblicato fra non molto nel volume che io preparo in collaborazione col Duca di Rivoli: *Petrarque. Les Etudes d'Art. Son Influence sur les Artistes. Les Illustrations du Traité de Remediis et des Trionfi*.

¹ « Ancora vidi in Padova una statua ivi condotta per Lombardo della Seta. Essa fu trovata nella città di Firenze, cavando sotto terra nelle case della famiglia Brunelleschi. La qual statua, quando sormontò la fede cristiana, fu nascosa in quel luogo da qualche spirito gentile; veggendo tanta perfetta cosa, e fatta con tanta meravigliosa arte, e con tanto ingegno mosso a pietà, fece murare una sepoltura di mattoni, e dentro vi seppellì detta statua; et essa coperse con uno lastrone di pietra, acciocchè essa non fusse lacerata affatto. Ella fu trovata colla testa rotta e colle braccia, e fu messa in detto sepolcro, acciocchè il resto non si lacerasse; et in tal forma fu conservata lunghissimo tempo nella nostra città, così sepolta. Questa statua è meravigliosa fra le altre sculture: posa in sul piede ritto; ha uno panno a mezze le cosce, fatto perfettamente. Ha moltissime dolcezze le quali el viso non le comprende, né con forte luce né con temperata; solo la mano a toccarla le trova: è lavorata molto diligentemente. La quale fu trasportata a Ferrara; et uno figliuolo del Lombardo della Seta, a cui era stata lasciata dal padre, la mandò a donare al marchese di Ferrara, el quale di scultura e di pittura molto si diletta » (VASARI, ediz. Le Monnier, t. I, p. XII, XIII).

² Cfr. la mia opera *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 172 e segg.

in concorrenza anche come raccoglitore: il cardinale Scarampi, patriarca d'Aquileia. Fin dal 1439 lo Scarampi era in relazione con Ciriaco che gli scrisse una lunga lettera per rallegrarsi con lui della promozione al patriarcato. Ciriaco insiste, in quell'occasione, sulla scienza archeologica del suo protettore, che chiama « vetustarum rerum amator » e termina mandandogli la copia d'un'iscrizione.¹ Si sa che già allora il patriarca possedeva il celebre intaglio che destava ammirazione in Italia, il *Rapimento del Palladio*. Son da rammentare inoltre i servigi resi alla causa del Rinascimento da frate Francesco Colonna, veneziano, autore del *Sogno di Polifilo*, pubblicato nel 1499.²

Chi non considerasse altro che lo svolgimento lentissimo del Rinascimento a Venezia, sarebbe tentato a credere che l'archeologia restasse, fin a questo punto, senza effetto sull'arte, e che gli artisti sdegnassero i modelli raccolti con tanti sforzi nelle collezioni. Ma se, in cambio di fermarci nella città dei Dogi, guardiamo tutto quanto il territorio veneto-lombardo, la cosa cambia singolarmente. La Scuola di Padova è senza dubbio la prima che si propone l'imitazione rigorosa, assoluta, degli

¹ « Etenim si te tua semper modestia mereri potius, quam appetere dignitatem cognoverim, prudentissime tamen Pontifex te tali Ecclesiae antistitem designavit, qui cum te dudum magnarum et vetustarum rerum amatorem cultoremque cognoverat, ad antiquissimam nobilissimamque olim Italiae urbem Aquilejam Carniaeque provinciae metropolim deputarat. Nam si quando aetate nostra illum optimus ille Deum pater per sacerdotem quempiam restitutam annuerit, per te unum restituendam opinor, qui te tandiu insigniter, et in dies maximis in rebus Ecclesiae provide, costanter, aequiter, pie magnanimiterque gessisti. Nempe ut quem hac in re principem imitandum videas, latinam hanc inscriptionem ex me ex eadem ipsa civitate alias inter exacta tempestate compertam hisce, reverendissime P., tibi rescribendam delegi. Valere te quamdiu feliciorum opto ».

L'iscrizione si riferisce a un restauro nella strada d'Aquileia:

IMP · CAES · INVICTVS · AVG.

AQVILEIENSIVM RESTITVTOR ET CONDITOR ecc.

(*Itinerarium*, p. 78, 79 sg.). Felice età, quando un archeologo, per ringraziarsi un prelado, gli offriva la copia d'un'iscrizione pagana!

² Cfr. G. BIADGO, *Intorno al Sogno di Polifilo*, in *Atti del R. Istit. Veneto*, 1901, LX, p. 2, pag. 699 e segg.; il quale rimanda agli altri recenti lavori.

antichi. Francesco Squarcione (nato nel 1394), che la fondò, si era dato da assai tempo a copiare marmi, bronzi, cammei greci o romani; e già da parecchi lustri predicava il culto dell'arte classica ai molti alunni che si aveva intorno, quando ancora i suoi confratelli toscani, Paolo Uccello, Andrea Del Castagno, Filippo Lippi, Piero della Francesca, sapevano a mala pena distinguere una divinità pagana da un santo.

L'immortale discepolo dello Squarcione, il Mantegna, non è piú un Precursore: è la personificazione del Rinascimento, che giunse, per virtù del genio di lui, alla sua luce piena e raggianti. Nato nel 1431, il Mantegna già a diciassette anni richiamava l'attenzione su di sé con la Madonna di santa Sofia in Padova; poco dopo iniziava la serie de' capolavori che consacrarono definitivamente, nella pittura, il trionfo delle idee nuove. Si prova un senso di commiserazione pensando quale allora fosse, rispetto alle memorie del mondo antico, l'ignoranza de' capi della scuola fiorentina e della scuola umbra: il Botticelli, Filippino Lippi, il Perugino, il Pinturicchio.

È ormai dimostrato che le piú antiche medaglie effigiate si ebbero nel secolo XIV nell'Alta Italia, alla Corte dei Carraresi signori di Padova.¹ Nel secolo seguente il rinnovatore, e quasi il fondatore di quell'arte, il Pisanello, è un veronese. Verona è del pari la patria di Matteo de' Pasti, Venezia vide nascere Giovanni Boldú; Padova, il Vellano e il Guidizzani; Mantova, Cristoforo di Geremia, Meliolo, Sperandio; Milano, Amadeo e Pietro; la Dalmazia, Paolo da Ragusa e Francesco da Laurana. Quando i Fiorentini cominciarono a provarsi nella nuova tecnica, da gran tempo essa fioriva nel Veneto e in Lombardia. Il piú antico de' medaglisti toscani conosciuti, il Petrecini, non compare che nel 1460; vien quindi il Guaccialotti, di cui la prima medaglia, il ritratto di Nicolò V, è datata del 1455, anno in cui il papa morì, ma sembra che fosse eseguita piú tardi (il

¹ Cfr. FRIEDLÄNDER, *Welches sind die ältesten Medaillen?* In *Jahrbuch der Koeniglich Preussischen Kunstsammlungen*, t. I. 1880, p. 5; J. VON SCHLOSSER, *Die ältesten Medaillen und die Antike*, Vienna, 1897.

Guaccialotti morì nel 1495). Quanto al Pollaiuolo, a Bertoldo, a Niccolò Fiorentino, essi appartengono alla seconda metà del sec. xv.

Certo, chi dà un'occhiata alla vecchia metropoli della Toscana, si accorge che Firenze vantava fin da allora più d'un campione del Rinascimento, degno di misurarsi con quelli di Padova. I nomi del Boccaccio (morto nel 1375) e di Coluccio Salutati (morto nel 1406) son cari a tutti i cultori delle lettere: con gli scritti, con l'ardore onde salvarono dalla dimenticanza tanti manoscritti preziosi, ben meritavano dell'Umanesimo. Firenze poteva già allora altresì vantarsi di una specie d'Accademia che nel 1389 si teneva in una villa degli Alberti, il Paradiso; dove ora si raccontavano novelle boccacesche, ora si discuteva su Tito Livio e Ovidio, Sant'Agostino e Dante, Ulisse e Catilina, le origini di Firenze e di Prato.¹ Ma quel movimento, se non c'inganniamo, era soltanto letterario; l'archeologia non v'entrava né punto né poco, ben diversamente da quello che accadeva tra gli eruditi di Padova.

Firenze ha resi sì grandi servigi alla causa del Rinascimento, e ha dati tanti illustri predecessori, che ben può riconoscere, in questo punto particolare, i dritti degli emuli suoi nell'Italia settentrionale. Gli eredi degli Etruschi si pieghino reverenti, almeno questa volta, dinanzi i rappresentanti della Gallia cisalpina.

¹ GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti ecc.*, a cura di A. Weselofsky, Bologna 1876, in *Scelta di Curiosità lett. ined. o rare*, disp. 86-88. Cfr. G. VOIGT, *Il Risorgimento dell'antichità classica*, Firenze, 1888, v. I, p. 187 sgg.

CAPITOLO SECONDO

I primi Propugnatori fiorentini del Rinascimento. — Gli scultori delle porte del Duomo. — Il Brunelleschi e Donatello. — Il Ghiberti. — L. B. Alberti, B. Rossellino e il Filarete. — Masaccio, Masolino, Paolo Uccello, A. del Castagno e Piero della Francesca. — Il beato Angelico.

Sul principio del secolo xv la città che fe' veramente sicuro il trionfo del Rinascimento scarseggiava, più assai che non altre molte città in Italia, de' ricordi della gloriosa civiltà greco-romana. Dei grandi edifici inalzati a Firenze sotto l'Impero, il Campidoglio, il teatro, l'anfiteatro, l'acquedotto,¹ restavano appena poche vestigia: tre o quattro colonne mezzo sepolte, qualche muro quasi a fior di terra. Un battistero era nel luogo del tempio di Marte, il Foro era divenuto un mercato. Mentre l'antichità s'imponeva altrove, in qualche modo, ai visitatori venuti d'altronde, ai pellegrini che accorrevano al giubileo, ai soldati tratti dalle vicende delle guerre, e ne svegliava la curiosità, e li sforzava all'ammirazione; qui occorreva tutta la sagacia dell'archeologo per scoprire che Firenze non era una città del Medio Evo, e che l'origine sua era più alta e più nobile. Nel paesaggio così vivo e pittoresco, in mezzo alle amene colline, in quella incessante attività, sembra che non ci sia posto per le rovine: Firenze non sarà mai, come Roma, la città de' morti.²

¹ I documenti de' secoli xi e xii rammentano inoltre un « arco antico ». Cfr. gli Spogli Strozziati, nel R. Archivio di Stato in Firenze, AAA (56), carte 145, 146, 263, 342, 362, 366, 369, 370, 371.

² Giova raccogliere la confessione dalla bocca di un ardente fiorentino, Benvenuto Cellini che sul principio della sua Vita, dopo enumerati i monumenti antichi della città, riconosce che non son da paragonare con quelli di Roma: « Troviamo scritto in nelle chroniche fatte da i nostri Fiorentini molto antichi, et huomini di fede, secondo che scrive Giovanni Villani, si

I capolavori che sono oggi il vanto della Galleria degli Uffizi e del Museo, i marmi, i bronzi, le pitture, le gemme, splendidi documenti della maestria degli antichi Etruschi o Romani, non abbondavano in Firenze più de' monumenti architettonici, quando il contrasto tra i principî del Medio Evo e quelli dell'Antichità attirò a sé per la prima volta gli sguardi. Oh come Firenze era inferiore a Roma, dove le statue antiche si può dire che facessero strato alle vie, anche in pieno secolo xv, e dove i marmi più preziosi furono spietatamente condannati, per più centinaia d'anni, ad alimentare i forni de' fabbricanti di calcina!

Fra le sculture antiche più importanti figuravano tre sarcofagi, rimasti a lungo dinanzi il Battistero, e trasformati (il Medio Evo era avvezzo a questa specie di plagi) in sepolture cristiane. È molto probabile che fossero opere eseguite in Firenze stessa verso la fine della dominazione romana. Un decreto del 1296 aveva comandato che fossero trasportati altrove, ma ciò non fu eseguito subito, perchè il Boccaccio li vide ancora accanto al Battistero.¹ Più tardi furono allogati dietro il Campanile, e nel 1824, da ultimo, nel palazzo Riccardi, dove si veggono anche oggi.² Il principale rappresenta una caccia al cinghiale: sul coperchio vi furono scolpite, a mezzo il secolo xiv, le armi de' Medici e quelle dell'Arte di Calimara: testimonianza valida del pregio che già si annettava a quel monumento. E lo fecero servire da sepolcro a Guccio de' Medici, eletto gonfaloniere della Repubblica nel 1299.³ il secondo

come si vede, la città di Firenze fatta a imitazione della bella città di Roma, e si vede alcuni vestigi del Colosseo e delle Terme. Queste cose sono presso a Santa Croce, il Campitoglio era dove è oggi il Mercato Vecchio; la Rotonda è tutta in piè, che fu fatta per il Tempio di Marte, oggi è per il nostro San Giovanni. Che questo fussi così, benissimo si vede e non si può negare; ma sono ditte fabbriche molto minore di quelle di Roma». Si ha una descrizione particolareggiata dei monumenti antichi di Firenze nelle *Lezioni di Antichità toscane e specialmente della città di Firenze* del LAMI (Firenze, 1766, 2 voll. in-4^o), come anche in diversi opuscoli del MANNI.

¹ G. RICHA, *Chiese fiorentine*; t. III, p. 13; t. V, p. 15 e segg.

² DUTSCHKE, *Antike Bildwerke in Oberitalien*; t. II, p. 54 e segg., n. 1, 8, 31.

³ A. REUMONT, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*; t. I, p. 23.

sarcofago ha, fra altri soggetti, i Dioscuri; il terzo, Mercurio con alcune Vittorie.

Un quarto sarcofago pagano, che anche oggi si trova nel Battistero, accolse nel 1230 le ossa del vescovo Giovanni da Velletri. Il prezioso monumento rappresenta, in mezzo, una donna vista di faccia, ch'è assisa dinanzi una cesta piena di fiori. Due altre donne, viste di profilo, stanno di contro l'una all'altra dalle parti del bassorilievo; quella a sinistra, assisa davanti una tavola carica di fiori, si volge a uno schiavo che le si presenta con una cesta egualmente piena di fiori; quella a destra, a sedere in una sedia di marmo, discorre con un genio. Due altri genî, dritti, piangenti, con le torce rovesciate, chiudono da ogni parte l'allegoria funebre. È una scultura che, sebbene sia d'un'età di decadenza, conserva ancora quella nobiltà e dignità che è propria delle opere dell'antichità pagana.¹

Non si è forse tenuta nel debito conto, fin qui, l'efficacia che questi bassorilievi ebbero su' maestri che inaugurarono, sulla fine del secolo xiv e i primi del xv, uno stile nuovo: Piero di Giovanni Tedesco, Niccolò di Piero de' Lamberti, gli abili autori delle sculture che inquadrano le porte del Duomo, e finalmente Donatello. La vista d'un sarcofago antico conservato a Pisa non era bastata, centocinquanta anni prima, ad accendere l'immaginazione di Nicola Pisano, e a produrre quel Rinascimento romano, piú vicino, per alcuni rispetti, all'antichità classica del Rinascimento stesso del secolo xv?

Per chiudere l'elenco de' modelli antichi che stavano innanzi agli artisti fiorentini del secolo xv, conviene inoltre rammentare le scoperte che si fecero nei grandi lavori architettonici eseguiti a' tempi del primo Rinascimento. Abbiam visto sopra, come nelle case dei Brunelleschi fosse già stata trovata una statua di marmo. E si deve inoltre tener conto della vicinanza di Fiesole, miniera inesauribile di anticaglie d'ogni

¹ Togliamo questa descrizione da A. GRUYER, *Les oeuvres de la Renaissance italienne au temple de Saint-Jean, Baptistère de Florence*; Parigi, 1875, p. 5 e 6.

sorta, dai prodotti dell'arte etrusca fino a quelli della decadenza romana. Ciriaco d'Ancona vi comprò una medaglia dell'imperatore Giulio; un po' più tardi vi si scoperse la tomba d'un Camillo Altoviti, antenato, se vogliam credere a Pio II, Enea Silvio Piccolomini, della illustre famiglia fiorentina di tal nome.¹ Simili sussidî non erano certamente da gettar via; ma che valevano mai a paragone della ricchezza di altre città italiane, Pozzuoli, Ostia, Rimini, Verona, per tacere di Roma, o anche delle città della Francia meridionale, della Spagna, dell'Africa, della Grecia, dell'Asia Minore!

Nonostante sí fatta penuria di ricordi bene adatti a mantener vivo il culto della antichità classica, questa non aveva mai cessato di essere in onore a Firenze, non solo nell'intelletto de' poeti e degli storici, ma anche nei consigli della Repubblica. Parecchi fatti non dubbî ci provano a qual segno, in pieno Medio Evo, i Fiorentini apprezzassero tutto quello che apparteneva a quella grande età. Quando nel 1117 i Pisani, per ricompensare i loro vicini della neutralità benevola, durante la spedizione da loro intrapresa contro Maiorca, offersero loro due porte di bronzo o due colonne di porfido che facevan parte delle prede, i Fiorentini non titubarono; si scelsero le colonne, sebbene altro valore non avessero che quello, per così dire, storico, e le collocarono nel mezzo della città, dinanzi al Battistero, dove pure oggi i due monoliti, disgraziatamente guasti, fiancheggiano la porta in faccia al Duomo, la porta del Paradiso, il capolavoro del Ghiberti. I posteri non han lodato i reggitori del 1117 d'una così onorevole scelta, perchè vi han scorta una prova d'ignoranza. Se si ha da credere a un autore del secolo scorso, al Lastri, il proverbio « Fio-

¹ « . . . Aliqui etiam ex nobilissima Altovitorum familia, tum in armis, tum in litteris florere.... Quae quidem familia, quamvis ex Longobardorum regibus se esse asserat, attamen quia temporibus nostris in domo magnifici Bindi marmoreum tumulum in agro Fesulano inventum, apportatum dicebant, Romano characterè insculptum ejusdam C. Camilli Altovitae, potius a Romanis ortum habuisse dicunt, quam a Longobardis, cum apud omnes monumenta de nomine et cognomine fidem non parvam faciant ». (*Commentarii*, lib. II, ediz. 1584, p. 91).

rentini ciechi e Pisani traditori» non avrebbe avuta altra origine che quella pretesa mancanza di perspicacia.¹

Prendendosi come emblema Ercole, il gran difensore del buon diritto, Firenze mostrò egualmente come le erano cari i ricordi dell'antichità. Già fin dagli ultimi del secolo XIII, la figura dell'eroe greco era incisa sul sigillo della Signoria; e vi si vedeva il figlio di Giove, con la clava in una mano, nell'atto di strangolare, con l'altra, l'Idra. Intorno, la superba iscrizione:

HERCULEA CLAVA DOMAT FLORENTIA PRAVA.²

Rammentiamoci che uno degli scultori del Campanile, Andrea Pisano, rappresentò parimente Ercole con la pelle del leone e con la clava. L'armonia delle proporzioni, la giustezza de' movimenti, non concedono di dubitare ch'ei non avesse sotto gli occhi un modello antico.

La superstizione, e non più il culto del bello, diè una grande celebrità a una statua antica, che, del resto, era scomparsa prima del tempo di cui ora ci occupiamo. Vogliam parlare della statua di Marte, posta già nel tempio consacrato a quel Dio, quindi su una delle torri dell'Arno, per ultimo su uno de' piloni del Ponte Vecchio. Era creduto universalmente un talismano d'invincibile virtù; e i Fiorentini erano convinti che il distruggerlo sarebbe stato un attirarsi addosso spaventose sciagure. Dante partecipava a sì bizzarra credenza. Nell'*Inferno* un dannato ci mostra le sorti di Firenze connesse a quelle del marmo pagano:

Io fui della città che nel Batista
Mutò 'l primo patrono; ond'ei per questo

¹ *Osservatore fiorentino*, ediz. del 1821, t. I, p. 59. Ser Giovanni, nel *Pecorone*, riferisce un altro racconto: per lui quelle colonne erano veri talismani, e chiunque, dopo essere stato derubato, si mettesse a guardare nel porfido, polito come uno specchio, vi vedeva il ladro con l'oggetto rubato; ma i Pisani gelosi, prima di darle ai Fiorentini, tolsero alle colonne una tale virtù. Donde il proverbio: Fiorentini ciechi e Pisani traditori. (A. GRUYER, *Les Oeuvres de la Renaissance* ecc., p. 61).

² L. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, 2ª serie.

Sempre con l'arte sua la farà trista.
E se non fosse che in sul passo d'Arno
Rimane ancor di lui alcuna vista,
Que' cittadin che poi la rifondarno
Sopra il cener che d'Attila rimase,
Avrebber fatto lavorare indarno.¹

L'ufficio nostro di cronista ci obbligava a tener conto delle idee e dei sentimenti diversi cui l'antichità classica diede l'impulso ne' Fiorentini del Medio Evo. Ma l'esempio di Giotto e della sua scuola prova che tal contatto non bastava ad affrettare il Rinascimento. Senza l'ardore e l'alacrità degli uomini geniali che sorsero in Firenze negli ultimi del secolo XIV, il rivolgimento che doveva nelle arti fare scaturire nuove fonti d'ispirazione, e ne' costumi sostituire la civiltà moderna alla medievale, avrebbe dovuto tardare ancora.

Per un felice concorso di casi, il bisogno d'investigazioni nuove si fece sentire contemporaneamente ne' dotti e negli artisti. I primi vi erano certamente preparati meglio: nel Petrarca, in Cola di Rienzo, nel Boccaccio, contavano illustri precursori, mentre nell'arte la tradizione antica, ripresa felicemente da Nicola Pisano, erasi da capo interrotta da piú d'un secolo. Ma la prodigiosa attività del Brunelleschi e di Donatello ristabilirono presto l'equilibrio. Anche se si esami da vicino il moto che accadde in Firenze sul principio del secolo XV, è assai difficile scoprire a quale ordine di ricercatori spetti la priorità. Verisimile è che artisti e archeologi si mettessero all'impresa nel tempo stesso, senza sapere gli uni degli altri. Ma eran mossi da cause diverse: quelli eran tratti dalla bellezza del concetto e dell'esecuzione; questi, invece, non cercavano, ne' primordî, che indispensabili sussidî per la storia. Le iscrizioni propriamente dette, le lettere delle medaglie, le pietre incise, porgevan loro le piú precise notizie sulla cronologia e sull'iconografia greca o romana. Piú tardi i dotti allargarono il cerchio degli studî, e cominciarono a studiare lo stile e il mutarsi delle forme; e nacque l'archeologia. Postisi

¹ *Inferno*, XIII, 143-150.

su quel terreno, dovevano naturalmente incontrarsi co' loro confratelli, con gli artisti. E qui diciamo, a onore degli uni e degli altri, che le più cordiali relazioni non tardarono a stabilirsi tra i rappresentanti della scienza e quelli dell'arte; e se ne avvantaggiarono molto gli studî comuni.

Commovente spettacolo fu quello di vedere insieme, ora nello stesso studio, ora nella biblioteca stessa, da una parte, Donatello, il Brunelleschi, il Ghiberti, Paolo Uccello;¹ dall'altra Niccolò Niccoli, Leonardo Bruni, Carlo Mursuppini, Ambrogio Traversari generale de' Camaldolesi, Tomaso da Sarzana, che fu poi il pontefice Niccolò V, Enea Silvio Piccolomini, che fu poi Pio II, Giannozzo Manetti, il Bracciolini, Cosimo e Lorenzo dei Medici, Leon Battista Alberti. Così, cento anni innanzi, Dante e Giotto, il Petrarca e Simone Martini, s'eran legati di stretta amicizia; così, cento anni più tardi, Raffaello d'Urbino fu accolto da' poeti e da' dotti della corte di Roma. A questa compenetrazione reciproca delle due discipline, così adatte a compiersi e fecondarsi, dobbiamo i più splendidi trionfi del Rinascimento, tanto ne' suoi primordî quanto nella sua piena fioritura.

Un tema che negli ultimi anni ha vivamente eccitata la curiosità degli storici dell'arte è quello de' precursori di Donatello.² Due artisti oscuri, di cui le biografie non si erano degenerate di registrare i nomi, si son fatti innanzi a proclamare i loro diritti di priorità e a rivendicare la propria parte di gloria. Cerchiamo di determinare se, messisi in via pe' primi, costoro seppero giungere lontano.

Se alcuno esamina, in Santa Maria del Fiore, i bassorilievi che adornano le porte laterali, resta sorpreso dalla mistura di tendenze che sembrano non conciliabili: da un lato, tutto il naturalismo; dall'altro, imitazioni nette e schiette di modelli classici. Qui, una selva folta in cui si agitano le più

¹ Parecchi ritratti fanno anche oggi testimonianza della cordialità di tali relazioni: in un quadro conservato nel Louvre (n. 165 del Catalogo del DE TAUZIA) Paolo Uccello è rappresentato in compagnia di Donatello, del Brunelleschi, di Giovanni Manetti, e anche di Giotto.

² H. SEMPER, *Donatello's Vorleufer*, Leipzig, 1870.

bizzarre creature, orsi, scimmie, sirene, ippocampi, centauri, dragoni, mostri d'ogni sorta; là, copie di statue che posano nobilmente tra eleganti viticci: qui una sovrabbondanza confusa come quella degli scultori dell'arte gotica; là un gusto, se non puro, severo. Son due correnti che si alternano e talvolta si mischiano insieme; ch  ad un tratto si vede la vegetazione ricchissima, fondamento alla decorazione, trasformarsi in ornati di stile netto, mentre, per un contrario eccesso, un brutale realismo finisce col prepotere in tale o tale altra figura di cui i contorni generali rivelano l'imitazione degli antichi. Conviene aggiungere che spesso la rozzezza dell'esecuzione   in un singolare contrasto con la volont  di seguire le nozioni archeologiche e con quella ricerca de' modelli che   propria d'un'arte assai pi  progredita.

Male   dunque conseguita nelle porte del Duomo di Firenze la fusione dei diversi elementi; ma subito che venga l'uomo superiore, sapr  da quei tentativi che spesso, giova ripeterlo, sono incomposti, districare il principio fecondo onde si ebbe la grandezza del primo Rinascimento: la natura riscontrata sugli esemplari antichi.

Gli archiv  dell'Opera del Duomo hanno rivelato a H. Semper, l'autore dello studio cui alludiamo, i nomi di quei predecessori di Donatello. Uno di loro si chiamava Piero di Giovanni Tedesco; era nato o nelle Fiandre o in Germania (i contemporanei lo fanno del Brabante, o di Friburgo, o di Coburgo). Appare per la prima volta a Firenze nel 1386, e vi lavor  nel Duomo senza interruzione fino al 1399: poi and  in cerca di fortuna altrove, e nel 1402 lo troviamo a Orvieto dove scolp  le fonti battesimali del Duomo.

Piero di Giovanni cominci  (per non tener conto di una statua d'Angelo eseguita nel 1386) con le statue degli apostoli che furono a lungo attribuite ad Andrea Pisano: nel 1387 fece il Sant'Andrea e il San Simone, nel 1388 il San Marco e il San Giovanni, nel 1389 il Sant'Iacopo: al 1390 appartengono il San Tommaso e il San Bartolommeo; al 1391 il San Stefano; poi, il San Vittore, il Sant'Ambrogio, il San Girolamo. Gli ornati della porta laterale destra sono del 1395, e pare che fos-

sero terminati nel 1398. Conforme alle tradizioni dei suoi compatriotti, Piero di Giovanni vi è seguace del naturalismo, ma di un naturalismo addoppiato di elementi fantastici. Di sulla vegetazione del fondo, che attesta in lui rare qualità di osservatore, si rilevano gli esseri bizzarri o mostruosi, spiccatamente comici, tanto cari agli scultori delle cattedrali gotiche: una scimmia che si slancia su un barbagianni, un'altra scimmia che s'inerpica su un cammello, la zuffa d'un'aquila e d'un serpe, un centauro che tira una freccia, figure con la testa d'uomo e col corpo di drago, una belva che divora la preda (quanta parte quei ricordi pagani degli anfiteatri ebbero nell'arte del Medio Evo!), e altre sì fatte figurazioni. Quivi Piero di Giovanni è un settentrionale; e in quelle parti del suo lavoro non poté agire punto né poco su Donatello. Ma lo scultore tedesco si assimilò le idee italiane e preparò in una certa misura la via al Rinascimento, nella sua predilezione per le figure nude. Dopo tanto tempo ecco i genî prendere per la prima volta il posto degli angeli nell'entrata delle chiese, e far risonare l'aria di melodie. I piú degli strumenti di cui si valgono non hanno, a dir vero, un'origine nobilissima: la cornamusa si alterna col doppio flauto. Degno di nota è sopra tutto, nello stipite a destra, il genio con la coppa, e, un po' piú su, l'uomo nudo che volge le spalle allo spettatore e che, con un braccio coperto da un panno, e l'altro ricondotto sul corpo, somiglia un gladiatore in atto di aspettare l'assalto d'una belva. Nello stesso scompartimento è anche da notare una testa ispirata da un cammeo antico.

Niccolò di Piero de' Lamberti, d'Arezzo, soprannominato il Pela, seguì da presso in Firenze Piero di Giovanni Tedesco, accanto a cui lavorò parecchio. Fermatosi sulle rive dell'Arno nel 1388, ebbe nel 1402 la commissione de' bassorilievi della porta laterale sinistra del Duomo, in faccia a via de' Servi; e vi lavorò per piú anni, sino al 1408, con l'aiuto di Antonio e di Nanni di Banco. Inspirandosi all'esempio di Piero di Giovanni, Niccolò prodigò figure nude e rappresentazioni mitologiche, ma le subordinò alle esigenze degli ornati architettonici. Il Semper ha notati questi argomenti che sembrano imitati

tutti dagli antichi: Ercole e Caco, Ercole e il Leone Nemeo, un Tritone che suona con una conchiglia, un torso di donna che rammenta la Venere dei Medici, Ercole in piedi con la pelle del leone gittata sulle spalle, una donna nuda che ha in una mano la cornucopia, nell'altra un grappolo d'uva, ecc. Basta osservare que' lavori per vedere sino a che segno l'imitazione era cosciente e volontaria nello scultore aretino. Il progresso, tanto per le idee, quanto per l'esecuzione, è incontestabile.

Quando si tenne il memorando concorso per le porte del Battistero (1401-1402) Niccolò di Piero osò presentarsi contro artisti della valentia del Ghiberti, del Brunelleschi, di Iacopo della Quercia. Non ci è giunto il suo disegno, e non sappiamo quali pregi lo distinguessero dagli altri; ma ben si può affermare che ormai il Ghiberti non aveva meno familiari di lui i capolavori della scultura greca e romana. Ce ne dà una prova eloquente l'Isacco che, inginocchiato sul rogo, offre il petto al ferro che lo deve immolare. È la più bella figura nuda che l'arte italiana avesse prodotta fino allora per l'efficacia degli antichi modelli. Sotto questo rispetto il Ghiberti ha del pari il dritto di apparire tra i predecessori di Donatello, sebbene egli si fosse proposto, come dimostreremo più oltre, d'imitare gli antichi, senza obbligarsi a un'imitazione rigorosa. Il Brunelleschi stesso, per ultimo, sembra che fin da allora si ispirasse agli antichi: l'attitudine di uno dei servi d'Abramo rammenta in modo singolare quella della statua del giovane che si trae la spina dal piede. Si raffrontino questi tentativi, così confusi ancora, col *Sacrificio d'Abramo* che il Mantegna dipinse a chiaroscuro in una lunetta della *Presentazione al Tempio* (Tribuna degli Uffizi), e sarà facile rendersi conto del progresso compiuto nel giro di pochi lustri. La composizione del pittore padovano offre sola quella semplicità di linee e quella nettezza plastica che son degne de' modelli dell'età classica.

Iacopo della Quercia, che abbiamo mentovato or ora tra i concorrenti per le Porte, non andò così oltre come il Ghiberti e il Brunelleschi. Il grande artista da cui Michelangiolo s'inspirò più d'una volta, cercò la salvezza fuori della tradizione

classica. Avremo forse occasione di tornare sull'atteggiamento suo di contro all'antichità, che, d'altra parte, non gli restò ignota.¹

La grande innovazione dell'arte nel secolo xv prese le mosse in realtà dal viaggio memorando che fecero a Roma, nel 1403, il Brunelleschi e Donatello. Belli e fecondi anni furono quelli che i due amici passarono insieme nella Città eterna. A' loro studî indefessi dobbiamo se i segreti dell'arte antica furono ritrovati; ché ben di rado fu tanta la curiosità, si vivo l'ardore. Non una colonna, non un frammento di cornice, trascurarono senza misurarlo e disegnarlo. I Romani, stupiti dell'ostinazione con la quale quei forestieri scrutavano fin le minime rovine sparse lungo la Via Appia o la Via Latina, li presero per gente che cercasse i tesori e li chiamavano « quelli del tesoro ». E veramente i due giovani studiosi scopersero talvolta medaglie o pietre incise.²

Occorsero una perspicacia grande e un'oculatezza davvero straordinaria per discernere, così netti come seppero essi fin da allora, i caratteri dell'arte antica da quelli del Medio Evo. Anche i predecessori avevano spesse volte guardati i capolavori della scultura greca o romana, ma, salvo la scuola di Pisa, il Ghiberti, Niccolò di Piero e pochissimi altri, la facoltà critica era in loro come ottusa: quanto pur credevano di copiare una statua o un cammeo antico, producevano un'opera che, fin ne' minimi particolari, si dava a conoscere di stile romanico o gotico. Mal si distinguevano, perfino, i monumenti pagani dai cristiani. Un'ignoranza comune aveva invasi gl'intelletti; le chiese eran piene d'ornamenti tolti ai tempî; le statue degli Dei si trasformavano in statue di santi, sol mutandosi di nome,

¹ Cfr. la mia *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 261, sg.

² Cfr. nella mia opera *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 166, i documenti relativi alla dimora loro in Roma. — G. Milanese (VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 329) vuole che l'autore della *Vita del Brunelleschi*, edita dal Moreni, sia Antonio di Tuccio Manetti, architetto e matematico fiorentino, morto nel 1497. Cfr. H. HOLTZINGER, *F. Brunellesco di Antonio Tucci Manetti*, Stoccarda, 1887; e C. DE FABRICZY, *F. Brunelleschi*, Stoccarda, 1892

senza che alcuno stupisse dell'anacronismo. Talvolta, è vero, i maestri medievali avevan ritrovato quasi per istinto le grandi linee e la nobiltà di composizione de' modelli antichi; ma che paragone può farsi di quelle incoscienti imitazioni col metodo ragionato, scientifico, inaugurato dal Brunelleschi e da Donatello?

Sebbene il Brunelleschi fosse particolarmente proclive all'architettura, non smise di studiare con ardore i lavori della scultura antica. Prima che partisse da Firenze, nel concorso per le porte del Battistero (1401-1402) l'abbiamo già visto ispirarsi a quegli esemplari inimitabili.¹ Il suo entusiasmo per la scultura antica non fe' naturalmente che crescere durante la sua dimora a Roma. Un aneddoto curioso, riferito dal Vasari, ce ne fa fede. Quando fu di ritorno a Firenze, il Brunelleschi discorreva un giorno, in piazza del Duomo, con Donatello e con qualche altro amico, sul merito degli scultori pagani: Donatello raccontò che, nel passare da Cortona, aveva visto in quel duomo un sarcofago antico di meravigliosa bellezza; e il Brunelleschi, commosso dalla descrizione, risolvé di andar subito fin là a Cortona per copiarsi la preziosa reliquia. Senza dir nulla a nessuno, senza nemmeno curarsi di mutar vestito (« così come egli era, in mantello ed in cappuccio ed in zoccoli ») si mise in via e non tornò che con un disegno accuratissimo e fedelissimo. Figurarsi lo stupore di Donatello quando l'amico gli presentò, dopo pochi giorni, si fatta copia del sarcofago!²

Non seguiremo il Brunelleschi ne' suoi studî d'architettura, rimandando senz'altro i lettori agli eccellenti lavori del Burckhardt, del Geymüller, del Fabriczy.³

¹ Cfr. qui sopra, a pag. 43; e CICOGNARA, *Storia della Scultura*, ediz. in 8°, t. IV, p. 183. — Si noti anche l'analogia tra l'ariete, che nel *Sacrificio* si gratta la fronte, e l'ariete figurato di Nicola Pisano nella *Nascita* (pulpiti di Pisa e di Siena). Si tratta d'una coincidenza fortuita, o d'una reminiscenza? In tutt' e tre le composizioni il motivo è, d'altra parte, poco opportuno.

² Il sarcofago è ancora nel luogo stesso; rappresenta la zuffa de' Centauri e de' Lapiti. L'ho fatto incidere nel *Tour du Monde*, t. XLV, p. 307.

³ I. BURCKHARDT, *Geschichte der Architektur der Renaissance in Italien*; H. DE A. GEYMÜLLER, *Die Architektur des Renaissance in Toscana*. Monaco, 1885 e segg.; C. DE FABRICZY, *Op. cit.*

Oh tempo felice quando il culto della civiltà pagana si rilegava senza sforzo alle tradizioni del cristianesimo, e lo studio dell'arte greca e romana non serviva che a svegliare e rafforzare il sentimento delle bellezze della natura! Nessuno meglio di Donatello seppe mai conciliare quei principî che, fin dal primo terzo del secolo seguente, sembravano contraddittori, e trionfare di difficoltà che piú tardi furono stimate insormontabili. Il genio suo si mostra a vicenda ammiratore entusiasta degli antichi e innovatore di estremo ardimento: ora imita l'arte classica giungendo all'illusione, ora sorpassa i romantici piú focosi con l'originalità del concetto e l'energia dell'espressione.¹

Non ci spetta studiare un sí illustre precursore di Michelangiolo, se non nelle sue relazioni con l'antichità, come fautore degli studî archeologici e come creatore (non è dir troppo) de' musei fiorentini. L'efficacia sua, per questa parte, è prodigiosa. Non solo mosse Cosimo de' Medici a rintracciare da per tutto i capolavori dell'arte antica; ma fu, per tutta la prima metà del secolo xv, l'oracolo degli archeologi. « Donatellus vidit et summe laudavit » è il piú bell'elogio che Poggio creda poter fare d'un marmo che si era comprato di recente. Da ogni parte gli chiedono pareri, da ogni parte se ne richiamano alla sua rara competenza. E il suo modesto studio diviene il convegno degli umanisti. I dotti fiorentini lo fan de' loro; gli stranieri lo corteggiano. Quando l'infaticabile esploratore dell'Oriente, Ciriaco d'Ancona, traversa Firenze, non trascura di far visita al degno interprete dell'antichità. Un altro erudito, Flavio Biondo di Forlì, iniziatore dell'archeologia romana, paragona Donatello a Zeusi d'Eraclea, e, rammentando il bel verso di Virgilio, ci mostra l'artista che dà la vità al marmo.² La stessa immagine torna sotto la penna di Bartolommeo Facio o Fazio, di Napoli, di cui il libro uscì nel 1456, mentre Donatello era vivo ancora.³

¹ Per la bibliografia di Donatello cfr. la mia *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 512.

² *Italia illustrata*, ediz. di Basilea, p. 305.

³ *De viris illustribus*, ediz. Méhus; Firenze, 1745, p. 51.

A enumerare ciò che Donatello tolse dagli antichi converrebbe oltrepassare i limiti assegnati a questo lavoro. Di contro a' predecessori greci e romani lo scultore fiorentino esaurisce tutte le forme dell'ammirazione, dall'imitazione più reverente sino alle forti e libere interpretazioni degne di un discepolo quale egli era. Composizione, tipi, ornati, stile, tutto attesta in lui uno studio assiduo. Quindi, a un tratto, si rivolge e afferma la propria indipendenza con una specie di orgoglio geloso. Se gliene salta il ticchio, il discepolo degli antichi torna ad essere l'artista del secolo xv, febbrile, drammatico, che non dà indietro né dinanzi al brutto né dinanzi al brutale, pur di colpire più fortemente lo spettatore.

Il mirabile David di bronzo, nel Museo Nazionale di Firenze, sebbene non possa essere ricondotto a un esemplare determinato, è antico di sentimento e di stile: pare un'imitazione libera del Fauno di Prassitele, con quella grazia un po' neghittosa, con quella eleganza di contorni e di modellatura: e le reminiscenze appaiono poi nella bizzarra pettinatura del giovane eroe, perché dagli antichi prese indubbiamente Donatello il petaso da pastore che cresce ancora l'incanto di quella figura deliziosamente giovanile e di una poesia quasi orientale.

Un'altra meraviglia, il piccolo bassorilievo d'Or San Michele, il *Combattimento di San Giorgio col Drago* (copiato da Raffaello nel suo San Giorgio, che si trova a Pietroburgo), è originale come il David di bronzo; eppure tutto quanto rammenta i più perfetti modelli. Non si pensi ai Romani: i Greci soli poterono addestrare Donatello a svolgere fino a tal segno il sentimento della grazia e della soavità.

Ne' putti che danzano o suonano, sembra che il maestro s'inspirasse a qualche bel sarcofago di argomento bacchico; né la vivacità vi è minore. Lo stesso motivo torna nel bassorilievo che orna il piedistallo della Giuditta; ma quivi la composizione, se pareggia nel movimento i lavori precedenti, resta ad essi inferiore nell'armonia.

In tali opere l'imitazione è indiretta; invece nel bronzo dell'Amore (Museo Nazionale di Firenze) salta agli occhi. Si

osservi sopra tutto l'affinità della figura, di cui l'atteggiamento e l'abito han qualcosa di ricercato, con una statuetta esposta nel Louvre nella Sala de' bronzi antichi.

A Padova, dove dimorò dal 1444 al 1450, Donatello incontrò un artista che doveva infervorarlo nell'ammirazione dell'antichità. Lo Squarcione (nato nel 1394? morto nel 1476) apriva un museo accanto al suo studio e inculcava a' suoi tanti scolari (secondo una tradizione invalsa ne ebbe 137) l'imitazione de' capolavori greci e romani. La presenza del grande scultore fiorentino diede certamente un impulso nuovo a quegli studî, forse troppo minuti; ma la efficacia di lui si scorge sopra tutto negli affreschi onde alcuni mediocri scolari dello Squarcione adornarono, in quegli anni, la cappella degli Eremitani;¹ e anche meglio si scorge nell'artista che, ricevute le prime lezioni dal fondatore della scuola di Padova, superò di tanto, in tutto e per tutto, il maestro. Quando arrivò a Padova Donatello, il Mantegna aveva tredici anni: ne aveva diciannove quando Donatello se n'andò: e tutto induce dunque a credere che il giovane pittore, così precoce come si sa che fu, s'imbevesse de' principî dello scultore fiorentino, troppo più fecondi di quelli del suo primo maestro, lo Squarcione. In uno degli affreschi (San Giacomo condotto al supplizio), ch'egli dipinse nella cappella degli Eremitani dopo il 1488, volle espressamente affermare tutta la sua ammirazione: il guerriero in piedi, sotto il pilastro, è una copia quasi esatta del San Giorgio d'Or San Michele. Oltre che di Donatello, il Mantegna sentì l'efficacia di Paolo Uccello, che lo scultore fiorentino si era tratto dietro a Padova: si direbbe che il giovane pittore padovano restasse stupito dinanzi ai *Giganti* che il fervido partigiano della prospettiva aveva dipinti nel palazzo Vitaliani.²

Donatello, intanto, profittava della vicinanza di Venezia per studiarvi i famosi cavalli di San Marco; da uno de' quali s'inspirò nel monumento a Gattamelata, dove il cavallo, come

¹ CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della Pittura italiana*, ediz. tedesca, t. V, p. 327-328.

² VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 214.

il suo prototipo di Venezia, alza le gambe dalla stessa parte invece di alzare insieme una gamba di destra e una di sinistra. L'imitazione (bene lo ha notato Carlo Perkins) è sopra tutto manifesta nel gran modello di legno che si conserva nel Palazzo della Ragione a Padova.

Con gli otto medaglioni del palazzo de' Medici entriamo nella serie delle copie vere e proprie. Rappresentano il Rapimento del Palladio, un Fauno che ha in collo Bacco fanciullo, Dedalo che attacca le ali ad Icaro, il Trionfo d'Amore (o Diana e Endimione), Ulisse e Pallade, Bacco e Arianna, un Centauro, un prigioniero barbaro davanti un generale; e non hanno altra pretesa che di riprodurre fedelmente cammei o lavori incisi che facevano parte delle collezioni di Cosimo o d'altri raccoglitori fiorentini. Il *Rapimento del Palladio* è una riproduzione del celebre cammeo di Niccolò Niccoli, conservato oggi nel Museo di Napoli.¹ Il *Trionfo d'Amore, Dedalo, Ulisse e Pallade*, derivano egualmente da pietre incise, che dalle collezioni medicee passarono poi a quelle de' Farnesi e di là al Museo Borbonico. Con adornare il palazzo del suo protettore di quei giganteschi cammei, in paragone de' quali l'*Apoteosi d'Augusto* del Gabinetto di Francia, e il *Trionfo di Tiberio*, del Gabinetto imperiale di Vienna, non sarebbero che semplici miniature, Donatello cercava di porre ad effetto i sogni ambiziosi degli ardenti raccoglitori del tempo suo. L'ottavo medaglione, il prigioniero barbaro, è riproduzione d'un bassorilievo scolpito sopra uno de' sarcofagi del palazzo Riccardi.

La celebre patera di bronzo della collezione Martelli, ora nel Museo di South Kensington, se è opera di Donatello, è una imitazione del pari cosciente di qualche lavoro antico. « Come composizione e come esecuzione si avvicina tanto, dice il Perkins, all'antico, che molti han supposto riproduca qualche antica pietra incisa. Le mezze figure, di Sileno e d'una Baccante.

¹ Il Museo di Napoli possiede un bassorilievo antico che rammenta in modo sorprendente il cammeo che servi a Donatello da esemplare. Secondo il *Museo Borbonico*, dove tale scultura è incisa (t. IV, tav. IX) l'argomento ne sarebbe Oreste in Delfo. Cfr. il mio *Donatello*, Parigi, 1885, p. 52 sgg., e F. WICKHOFF, *Die Antike in Bildungsgang Michelangelos*, p. 4.

la maschera sormontata da un cartello con l'iscrizione *Natura fovet quos necessitas urget*, il corno o rhyton che riceve il latte che sprizza dalle mammelle della donna, il torso e i tralci, i trofei ecc., la pietra terminale nello sfondo, sono meraviglie d'esecuzione, lavorate con diligentissima cura fino ne' minimi particolari. Gli arabeschi e i fogliami d'oro e d'argento che ravvivano il tutt'insieme, fanno un vero gioiello di questa patera, che è certo un'opera unica nel suo genere».¹

Quanto agli ornamenti antichi, puramente decorativi, nessuna scuola mai li ha profusi come Donatello e i suoi scolari. Ora sono de' genî nudi che reggono ghirlande, come nella tomba dell'Aragazzi, di Michelozzo, a Montepulciano, e nel caminetto del Museo di South Kensington;² ora, busti in altorilievo che si rilevano di su un fondo in forma di catino o di scudo, come le « *imagines clypeatae* » degli antichi; altrove, come nella nicchia d'Or San Michele che doveva ricevere più tardi le statue di Cristo e di San Tommaso, del Verrocchio, sono mascheroni, fanciulli che volando reggono una corona, figure nude che rammentano le Vittorie poste negli archi di trionfo. Il busto del giovane Gattamelata (nel Museo Nazionale di Firenze, Scuola di Donatello) ha al collo un cammeo: Apollo su un carro tratto da due cavalli. Un altro busto in altorilievo, chiamato, non si sa perché, Giuliano l'Apostata (collezione Seillière), ci mostra una corazza adorna d'una testa di Medusa. Nel David di bronzo l'elmo di Golia è ornato d'un bassorilievo che rappresenta de' putti in atto di tirare un carro trionfale. Un piccolo bassorilievo di bronzo, del pari conservato nel Museo Nazionale di Firenze, rappresenta il Trionfo di Bacco: « il dio steso sul suo carro, che un Amore, di dietro sospinge, tiene alto sul proprio capo un satiretto; due altri Amori stanno a sedere sul timone, due traggono il carro, una dozzina d'altri ballano e cantano percorrendo i cimbali e scotendo tralci carichi d'uva ».³

¹ Cfr. FORTNUM, *On a italo-greek Terracotta*. Londra, 1894.

² Inciso in *Italian Sculpture* del ROBINSON, Londra, 1862, tav. XV.

³ PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*, t. I, p. 182.

Non sarebbe giudizio compiuto quello di chi in Donatello non vedesse altro che lo scolaro degli antichi e della natura. Il suo genio possente, di sí multiple attitudini, s' ispirò egualmente al Medio Evo, e, senza forse accorgersene, imitò il capo della scuola naturalista toscana, Giovanni Pisano. A esaminare le diverse *Deposizioni nel sepolcro* che sono attribuite a Donatello, non si può non constatare grandi analogie con la *Strage degli Innocenti* e la *Crocifissione* scolpiti da Giovanni nel pulpito di Sant'Andrea in Pistoia. Nell'opera del secolo XIII come in quella del XV v'è la stessa esuberanza di vita e la stessa potenza drammatica. La rassegnazione, cara ai rappresentanti delle scuole mistiche, vi lascia libero luogo a un dolore sfrenato; con singhiozzi, con strida, con ululi, i personaggi esprimono la loro disperazione; si strappano i capelli, si torcono le mani, sembrano dannati anzi che discepoli del dolce Gesù.

Forse, rannodando in modo diretto le composizioni di Donatello con quelle di Giovanni Pisano, si sopprime arbitrariamente qualche anello della catena. Perché Giovanni Pisano fu veramente il modello di Giotto; e può ben darsi che dalle *Crocifissioni*, dalle *Deposizioni dalla croce e nel sepolcro* di costoro Donatello abbia tolto pe' suoi lavori un patetico di tanta potenza. Ed egli alla sua volta servì da modello al Mantegna, quando questi incise la celebre *Deposizione nel sepolcro* (più tardi copiata, in parte almeno, da Raffaello), al Verrocchio, pe' bassorilievi che rappresentano la morte di Francesca Tornabuoni,¹ e per ultimo al Pollaiuolo per la *Crocifissione* (Museo Nazionale di Firenze). Che differenza dal dolore soave, così sapientemente atteggiato, degli antichi!

In un'ultima opera, gli amboni di San Lorenzo,² compiuti da Bertoldo, le reminiscenze della raggianti civiltà classica si alternano coi cupi ricordi e co' terrori del Medio Evo. Accanto alle scene più angosciose della Passione si vedono

¹ Oggi nel Museo Nazionale di Firenze; fotografata dal Brogi, n. 3242 e segg. Cfr. *Gazette des Beaux-Arts*, ottobre 1891.

² SEMRAU, *Donatellos Kanzeln in San Lorenzo*.

due centauri che tengono un cartello coll'iscrizione *Opus Donatelli Flo.* I due genî nudi, che si abbracciano, fan pensare al gruppo di Eros e di Psiche. Da ultimo i due Domatori di cavalli, rappresentati ne' due estremi, riproducono con poche variazioni i celebri gruppi di Monte Cavallo, i Dioscuri, così a lungo attribuiti a Fidia e a Prassitele. Quivi (la cosa non è stata ancora notata) Donatello si è incontrato col Mantegna. Nella sua Madonna di San Zenone, di Verona (1459), questi aveva infatti copiato, prima dello scultore fiorentino, e con più esattezza, uno di que' capolavori della scultura greca.

Era giusto che a Donatello toccasse di perpetuare le fattezze di due de' piú illustri propugnatori del Rinascimento letterario, due dei suoi migliori amici, Giannozzo Manetti e Poggio Bracciolini.¹ Le loro statue sono ancora oggi nel Duomo di Firenze un eloquente documento dell'amicizia che univa l'uno e l'altro allo scultore.

Ma quando l'autore di tante meraviglie disparve anche lui, nessuno tra' suoi concittadini ebbe l'idea di consacrare, almeno con una semplice lastra di marmo, la memoria del piú grande scultore che l'Italia avesse fin allora veduto. Spiace di dover registrare questo segno de' costumi del secolo xv: la Repubblica delibera superbi mausolei a' suoi scrittori; le statue del Duomo, i sepolcri di Leonardo Bruni e di Carlo Marsuppini in Santa Croce, due capolavori incomparabili, palesano anche oggi la sua magnificenza. Eppure, per gli artisti, se ne togliamo il Brunelleschi, cui il titolo di maestro dell'opera del Duomo poneva in una condizione speciale, il Comune fiorentino pare che non sospettasse nemmeno il dover suo. Anche in ciò si vede la grande differenza che allora, nella società, si faceva tra l'umanista e l'artista. Neppur dinanzi alla morte erano eguali. E siam ridotti a ignorare dove sieno sepolti maestri insigni come Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano, per non rammentare se non quelli cui abbiamo accennato; né si è meglio sicuri della sepoltura del Ghiberti.² Donatello fu, relativamente, piú fortunato, perché

¹ Cfr. H. SEMPER, *Donatello*, p. 129 sgg.

² VASARI, ed. Milanese, t. II, p. 249.

dalla munificenza di Cosimo de' Medici ottenne il dono d'un po' di terra dove le ossa sue riposassero in pace accanto e quasi all'ombra di quelle del suo protettore. Ma soltanto nel secolo scorso i compatriotti pensarono a porgli un'iscrizione sulla tomba modesta.

Fu onore di Lorenzo de' Medici l'averlo iniziato, in favor degli artisti, modi diversi. Con una delle nobili ispirazioni di cui aveva il segreto, pensò, nel passare da Spoleto, di ricondurre in patria il corpo di un celebre pittore fiorentino, fra Filippo Lippi; e perché il comune rifiutò di rendere quel sacro deposito, volle almeno che un sepolcro di marmo indicasse il luogo dove riposava un così chiaro maestro. Narra il Vasari che il banco de' Medici ne fe' le spese in cento ducati d'oro, e che il Poliziano, l'amico di Lorenzo, scrisse l'epitaffio. Così Lorenzo stesso, una ventina d'anni dopo, pensò di fare inalzare a Giotto, in Santa Maria del Fiore, un monumento degno, e il Poliziano stesso celebrò il genio di lui che aveva da lungo letargo ridestata la pittura:

Illo ego sum per quem pictura extincta revixit ...

Il Brunelleschi e Donatello, tutto c'induce a credere che ignorassero i piaceri egoistici di chi fa collezioni: studiavano le cose belle, suscitavano negli altri l'amore per tali investigazioni; non pensavano, disinteressati come erano, ad approfittare delle occasioni. Invece il Ghiberti,¹ loro rivale, deve essere annoverato tra i veri e propri « collezionisti ». Alla gloria d'artista ei volle unire quella dell'antiquario e dello scultore. I suoi *Commentari*² precedono d'un secolo le *Vite* del Vasari, che non tralasciò di valersi, ma non senza citarle, delle carte del suo predecessore. È un'opera d'importanza capitale, come quella in cui per la prima volta, dopo una lunga età, il sentimento dell'eccellenza dell'arte antica è formulato ed espresso nettamente. Rispetto a ciò, si ha nelle scritture

¹ CHARLES PERKINS, *Ghiberti et son Ecole*. Parigi, 1886.

² C. FREY, *Vita di L. Ghiberti ecc.* Berlino, 1886, dove sono pubblicati i *Commentari*.

che il Medio Evo diè alle arti. un crescere a gradi che è degno di nota. Nel trattato *Su' colori e sulle arti de' Romani*, composto nel secolo x da Eraclio, l'antichità trae ancora a sé l'attenzione e l'ammirazione dell'autore.¹ Due secoli dopo, fra Teofilo, nella sua *Schedula diversarum artium*² pare che già non sospetti nemmeno che vi sia stata un'arte greca o romana: la « Graecia » non è per lui la patria di Fidia e d'Apelle ma l'Impero bizantino:³ se allude, con un'eccezione che è da osservare, agli edifizii antichi de' pagani (in antiquis aedificiis paganorum) non è per altro se non per dire che vi si trovano de' cubi di mosaico bianchi, neri, verdi, gialli, azzurri, rossi e purpurei, che posson servire a fabbricare l'« electrum ».⁴ Sulla fine del secolo xiv l'autore del *Trattato della Pittura*, Cennino Cennini, scolaro di Agnolo di Taddeo, professa anch'egli la stessa indifferenza, o piuttosto dimostra la stessa ignoranza, rispetto all'antichità. Una volta sola gli sfugge di parlarne; ed è a proposito del nudo: « Sì come anticamente si trova di molte buone figure ignude ».⁵

Il Ghiberti non prende più le mosse dal Medio Evo, come il Cennini e come Teofilo, ma dall'antichità. Tutto il primo libro de' *Commentari* è dato alla storia dell'arte ne' Greci e ne' Romani; è un riassunto, non poco confuso, di Plinio. L'artista ne attinse probabilmente gli elementi nelle conversazioni con Niccolò Niccoli e col Bracciolini. Per informe che sia, ha meritato d'esser pubblicato, perché anche il minimo giudizio dato sull'antichità dagli artisti del secolo xv ha un suo proprio valore, e importa assai raccogliere accuratamente le testimonianze tanto adatte a rischiarare la storia di quel ritorno agli antichi.

Ne' *Commentari* il Ghiberti ci parla via via della statua dell'*Ermafrodito* ch'ei vide disseppellire a Roma, d'una scul-

¹ *De coloribus et artibus Romanorum*; ediz. di Vienna, 1873.

² Edita per la prima volta dall'Ilg a Vienna, nel 1874.

³ Prefazione, pag. 9. Cfr. pag. 115, 117. In questo senso va intesa l'espressione « De vitro graeco, quod musivum opus decorat ».

⁴ Edizione Ilg, p. 113.

⁵ *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*, ediz. Milanese, p. 139.

tura che attribuisce a Lisippo, di alcune pietre incise possedute da raccoglitori fiorentini: il *Rapimento del Palladio* da Niccolò Niccoli, l'*Apollo* e *Marsia* da Giovanni de' Medici. Nel descrivere quest'ultimo lavoro, l'artista mostra che aveva più gusto di quanto l'autore avesse scienza archeologica: l'argomento quivi figurato è ancora un mistero per lui.¹

Il Rio, in pagine che mette il conto di rileggere, ha fatto ben avvertire la preferenza assegnata dal Ghiberti all'arte greca sulla romana.² — Ciò che sorprende per prima cosa è, quanto all'antichità, il suo ardore esclusivo per la scultura greca. Non apre bocca, quasi disdegnoso, pe' monumenti della Roma imperiale che pure aveva veduto da vicino, e non fa neppur un lontano accenno alla raccolta di statue che già era allora nel giardino de' Medici. Il culto suo per la Grecia va sì oltre ch'egli sostituisce il computo cronologico delle Olimpiadi a quello dell'Era volgare, e in cambio di dire che un certo artista è morto sotto il pontificato di Martino V, dice che è morto nella olimpiade CDXXXVIII. In quali estasi d'ammirazione lo getta il ricordo di tre belle statue che furono scoperte al tempo suo, e di cui una, un ermafrodito, tornò in luce quasi sotto gli occhi suoi, a Roma, vicino alla chiesa di San Celso! Tale era, a parer suo, la perfezione dell'opera, che lingua umana non poteva esprimerne la bellezza. L'altra statua, ch'egli vide a Padova, lasciava indovinare, mutila come era, il miracolo che aveva offerto in sé quando era intatta; e dopo averla guardata e riguardata, anche col tocco, diceva, vi si potevano scoprire bellezze nuove! La terza era stata trovata a Siena, vicino al palazzo Malavolti; ma il Ghiberti non la conosceva che su un disegno di Ambrogio Lorenzetti, cui dà di gran cuore il titolo di pittore grandissimo. Quest'ultima recava il nome di Lisippo, famoso scultore, e di lui era degna per lo squisito

¹ Cfr. *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 166, 167.

² Se le citazioni del Rio sono giuste, se il Ghiberti ha davvero distinto con tanta nettezza l'arte greca dalla romana, è forza confessare che lo scultore fiorentino era innanzi a' contemporanei di quasi quattrocento anni. Soltanto nel secolo nostro, infatti, si è fatta una distinzione precisa tra le due scuole.

lavoro dello scalpello. Lisippo era quasi un dio pel Ghiberti, e soltanto Policleto ei gli poneva di sopra; del quale Policleto possedeva egli stesso, o credeva di possedere, parecchi frammenti, e in lui venerava l'autore di quel famoso canone che era stato un tempo la regola suprema dell'arte nelle scuole, e che fu più tardi argomento di meditazione e quasi di tormento per Leonardo da Vinci.

Questo entusiasmo, nudrito di studii severi, e attizzato dal sentimento del tempo, ispirò talvolta al Ghiberti dei lamenti sulla rovina della civiltà antica, di cui il più bel fiore era, agli occhi suoi, la scultura. Nel giudicare, da adoratore inconsolabile, la guerra che i primi cristiani e principalmente i primi imperatori convertiti fecero al politeismo negli oggetti popolari del culto, esclama, con un dolore che è quasi disperazione, che l'idolatria ebbe a soffrire sotto Costantino le peggiori persecuzioni per modo che tutte le statue e pitture di tanta nobiltà e dignità furono rovesciate e spezzate, e pene gravi si minacciarono a chiunque ne facesse delle nuove; onde la morte dell'arte e delle discipline che le si legano.¹ ---

L'intolleranza era un difetto ignoto a quell'età aurea del Rinascimento. Eruditi ed artisti sapevano ammirare insieme l'antichità e pregiare il Medio Evo. Tutt'al più si guardavano con indifferenza le pitture de' Bizantini o gli edificii costrutti secondo le regole dello stile gotico. Dominava in quelle e in questi un elemento straniero; e ciò non vale a spiegare la freddezza de' quattrocentisti? E, quanto al gotico, è da aggiungere altresì che rimasero a lungo senza neppure aver coscienza di tale opposizione.

Più che ogni altro, il Ghiberti era animato da spiriti conciliativi. Né bisogna per ciò meravigliarsi, dopo l'affermazione di un così vivo entusiasmo per l'arte antica, di vederlo giudicare con benevolenza e simpatia le opere della scuola di Giotto. In Cimabue e Duccio c'indica i rappresentanti dello stile bizantino (l'arte greca), in Giotto il propugnatore delle idee nuove, il propugnatore del naturalismo. Giotto, egli dice, ritrovò i belli

¹ *De l'Art chrétien*, nuova edizione, t. I, p. 348, 350.

insegnamenti perduti da sei secoli, congiungendo al culto della natura il sentimento della grazia, inalzandosi in Toscana a un alto segno di gloria, riempiendo Firenze e tante altre terre e città dei suoi capolavori, producendo tanti scolari e così valenti come i Greci antichi, ecc. Tra questi scolari, il Ghiberti rammenta con lodi Stefano, Taddeo Gaddi, Giotto.

Definisce quindi la maniera e studia le opere di Buffalmacco, di Pietro Cavallini romano, dell'Orcagna, di Ambrogio Lorenzetti, di Simone Martini, del Berna. In tutti quei giudizi, che son documento di gusto sicurissimo e di molta indipendenza, il Ghiberti guarda più all'ingegno individuale che alle tendenze. È manifesto che per lui lo stacco tra le aspirazioni del secolo xv e quelle di Giotto non era ancora compiuto, né egli ha l'aria di addarsi punto dell'abisso che separa il grande maestro da' primi propugnatori del naturalismo, Masaccio, Paolo Uccello, Andrea del Castagno. Tra gli scultori, il Ghiberti cita Giovanni Pisano, Andrea Pisano, cui prodiga lodi altissime, e un artista di Colonia di cui non dice il nome, ma che probabilmente è Giovanni di Piero, lo scultore d'una delle porte del Duomo.

Gli antichi lavori che descriveva con tanto compiacimento, cercò il Ghiberti più d'una volta d'introdurli nelle opere sue. Negli stipiti della porta del Battistero v'ha una testa giovanile che è evidente derivazione di un Apollo; altrove, un guerriero degno di figurare tra i legionari dell'Impero romano, e un Sansone che somiglia, da scambiarsi, a un Ercole, come già il Vasari osservò. Se vogliam credere a lui, il Ghiberti spinse l'ammirazione dell'antichità sino a copiare (il Vasari dice contraffare) le medaglie greche o romane.¹ Eppure, con tante imitazioni, l'autore delle porte del Battistero è così il rappresentante del Medio Evo come il propugnatore delle nuove idee. In lui, l'imitazione degli antichi si limita in qualche modo

¹ VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 223. Cfr. p. 231, 232, 233, 238. Secondo il BODE, il Ghiberti si sarebbe valso dell'Idolino pel suo Isacco. Vedi *Die Renaissance-Sculptur Toskana's*, p. 12. Cfr. L. COURAJOD, *L'Imitation et le Contrefaçon des Objets d'art antiques aux XV e XVI siècles*. Parigi, 1889.

agli accessori, a particolari di vesti e d'ornati; il concetto e lo stile restano profondamente cristiani.

La collezione del Ghiberti comprendeva principalmente marmi e bronzi.¹ L'Albertini e il Vasari, che poterono ancora vederla, gridano l'alto valore degli oggetti raccolti da lui, che non s'era contentato di frugare per l'Italia, ma aveva estese le ricerche anche in Grecia. Per le relazioni frequenti ch'erano allora tra Firenze e l'Europa orientale, poté, per esempio, procurarsi un gran vaso scolpito, che l'Albertini chiama un vero capolavoro.²

Dopo avere adornato a lungo la casa del Ghiberti, la collezione fu venduta da uno de' suoi eredi: ma per buona ventura non è scomparsa ogni traccia dei tesori che la componevano. Tra i marmi i commentatori del Vasari citano il torso d'un Satiro, opera greca del buon tempo; un torso di Venere analoga alla Venere de' Medici; il torso d'un'altra Venere; quelli d'un Genio, d'un Narciso, d'un Mercurio. Il primo di essi fu comprato dal granduca Pietro Leopoldo, ed è oggi negli Uffizi; il secondo, estinti i Gaddi, passò al marchese di Sorbello, poi agli Oddi di Perugia. Il torso del Genio, attribuito a Prassitele, passò dalle mani del marchese di Sorbello a quelle del cavaliere Lorenzo Adami. Degli altri oggetti, comprati dai Nerli, non si sa che sia accaduto.

Mentoviamo inoltre, nella collezione dello scultore fiorentino, alcuni disegni di Giotto e d'altri maestri: disegni di cui Vittorio Ghiberti fe' dono al Vasari nel 1528.

¹ « ... oltre le cose di sua mano, (Lorenzo) lasciò agli eredi molte anticaglie di marmo e di bronzo; come il letto di Policleto, ch'era cosa rarissima; una gamba di bronzo grande quanto è il vivo, ed alcune teste di femmine e di maschi con certi vasi, stati da lui fatti condurre di Grecia con non piccola spesa. Lasciò parimente alcuni torsi di figure e altre cose molte, le quali tutte furono insieme con le facultà di Lorenzo mandate male, e parte vendute a messer Giovanni Gaddi allora cherico di camera: e fra esse fu il detto letto di Policleto e l'altre cose migliori ». (Ediz. Le Monnier, t. II, p. 120, 121; ediz. Milanese, t. II, p. 245).

² « Non fo mentione di quelle eccellentissime per mano di Polycleto antiquo, sono in casa e Ghiberti, dove ho visto un vaso grande marmoreo intagliato bellissimo, il quale Lorenzo Ghiberti fece portare di Grecia, cosa bellissima » (ALBERTINI, *Memoriale*).

Pronunziare il nome di Leon Battista Alberti (morto nel 1472) è come rammentare l'organismo più ricco, il genio più vario del primo Rinascimento, il vero precursore di Leonardo da Vinci.¹ Artista e umanista insieme, l'Alberti riassume le aspirazioni della società eletta ch'era intorno a Cosimo e a Piero de' Medici. Ora, nella sua comedia *Philodoxis*, pubblicata sotto lo pseudonimo di Lepidus e stampata nel secolo seguente come cosa antica, ei si pone nella prima schiera de' latinisti; ora, fa rivivere nell'arte del costruire i principî degli antichi Romani. In altri la potenza dell'assimilazione esclude spesso l'iniziativa; in lui pare anzi che la svolga. Fautore come era dell'Umanesimo, fece sforzi enormi per restituire in onore la lingua materna; così nel 1441 gli vediamo aprire un concorso di poesie scritte in italiano.² È inoltre il primo che si sia industriato a introdurre in volgare i metri antichi.³ Né giova meno alle scienze esatte quella sua curiosità sempre desta; tra il resto, perfeziona la camera lucida e ne trae un bel partito pe' rilievi topografici. Il suo trattato *Dell'Architettura* ha sul suo programma una confessione degna d'essere raccolta: « Non scrivo soltanto per gli artisti (cioè per gli specialisti), ma anche per chi ha l'ardore del sapere ». « Non enim scribimus solum fabris, verum et studiosis etiam rerum dignarum » (Libro II, cap. XI). Il dotto è in lui rafforzato di continuo dal pensatore.

Sebbene molto ammirasse Niccolò Niccoli, di cui si proponeva scrivere la vita, e fosse amico del Bracciolini e di Flavio Biondo, che lo introdusse in corte di Nicolò V pontefice,⁴ l'Alberti studia i monumenti antichi più come artista e come costruttore che come archeologo. Il Brunelleschi può su lui, in ciò, più d'ogni altro; le date degli edifizî, la suc-

¹ Cfr. sull'Alberti la bibliografia pubblicata nella mia opera *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 460. Importante specialmente è il libro di G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*. Firenze, 1882.

² ALBERTI, *Gli Elementi della Pittura*, ediz. Mancini; Cortona, 1864, p. 20.

³ CARDUCCI, *La Poesia barbara nei secoli XV e XVI*, Bologna, 1881.

⁴ VASARI, *Opere*, ediz. Milanese, t. II, p. 538.

cessione degli stili gl'importano poco; son per lui de' modelli e non già de' tipi.

Opera bizzarra è quel trattato *Dell'architettura, De Re aedificatoria*, che, composto su domanda di Lionello d'Este, tradotto dall'autore in latino verso il 1452, e offerto a papa Nicolò V, comparve definitivamente nel 1485 a cura del Poliziano che lo dedicò a Lorenzo il Magnifico. Consigli pratici sul riscaldamento, la ventilazione, la salubrità,¹ vi si alternano con pensieri di estetica altissima: nel capitolo V del libro IX, per esempio, l'Alberti cerca d'applicare all'architettura i principî della musica. Lo stesso eclettismo è nella scelta delle notizie. Qua l'autore sottomette a un esame accurato i monumenti di Roma, d'Ostia, di Terracina, di Piperno, di Veio, di Tivoli, d'Alatri, di Spoleto, di Siena, di Ravenna, di Venezia; là si ferma unicamente alla testimonianza degli autori dell'antichità, Vitruvio, Varrone, Plinio e qualsiasi altro. Là ci sforza ad ammirare l'acuta sua critica, qua la svariata erudizione. Delle indagini di lui tra le rovine di Roma abbiamo, oltre la sua testimonianza, quella del compatriotta ed amico suo Bernardo Rucellai, che, nell'opera sulla topografia romana, ci racconta d'aver visitate insieme con l'Alberti le Terme d'Antonino.² Quanto all'erudizione sua, l'Alberti la mostra in cento luoghi diversi; né v'ha nel Rinascimento alcun altro dotto, nemmeno il Montaigne, che si diletta quanto lui delle citazioni; e tanto ammira gli scrittori antichi da ripeterne perfino le favole più assurde, perché non è da dimenticare che, se lo studio degli autori classici distrusse un buon numero di superstizioni medievali, anche rimise in onore non pochi pregiudizi del mondo antico.³

¹ Per esempio, nel libro X, cap. XV: « Quomodo serpentes, culices, cimices, muscae, mures, pulices, tencae, et id genus molesta nocuaque perdantur et arceantur ».

² « Thermae Antonianae... Ceterum, quod substructionum cadavera, duce Baptista Alberto, olim invisimus, eas quoad per vetustatem licuit, suis lineamentis describendas curavimus ». *Liber de urbe Roma*, Firenze, 1770; p. 44.

³ « Il tempio d'Achille nell'isola Boristene nessun uccello infesti. Nel tempio di Ereole a Roma nel foro Boario né mosca entri né cane. Pur oggi

L'Alberti non chiude gli occhi né dinanzi ai monumenti del Basso Impero né pure dinanzi a quelli del Medio Evo: cita più volte, tra gli altri, San Pietro di Roma e descrive la *Navicella* di Giotto;¹ ma soltanto quei dell'antichità sanno affascinarlo. Pensava realmente possibile una restaurazione del mondo greco-romano? Certo è che discute a lungo sulla maniera d'onorare gli « dei », alzando tempî degni di loro, e che esamina quale è lo stile che meglio si conviene a ciascuna divinità. Par di sognare quando si leggono dissertazioni come queste: « In tutta quanta l'arte del costruire niente vi ha che richieda ingegno, cura, industria, diligenza maggiore che nel fare e nell'ornare un tempio. Certo un tempio ben disposto e bene ornato è di una città l'ornamento massimo e principalissimo, posto che il tempio è senza dubbio l'abitacolo degli Dei.... Ben sta ciò che si afferma: a Venere a Diana alle Ninfe e alle più delicate dee doversi dedicare tempi che imitino la verginea gracilità e la florida tenerezza dell'età; ad Ercole, a Marte e agli Dei massimi doversi invece alzare edifici che sieno più autorevoli per severità di linee di quello che piacevoli a vedersi per la loro antichità. Ad ogni modo il luogo dove porrai il tempio convien che sia celebre, illustre e, come dicesi, superbo; e libero da qualsiasi contatto di profani: e perciò abbiasi innanzi un'ampia e degna piazza, e lo girino intorno

il palazzo degli inquisitori a Venezia è libero da qualsiasi specie d'insetti. E presso Toledo nel macello pubblico in tutto l'anno non vedrai che una mosca sola, e quella per verità, curiosa per la sua bianchezza... Nel tempio di Venere in Pafos mai non piovve sull'ara. Nella Troade le reliquie dei sacrifici intorno la statua di Minerva mai non si putrefecero. Se qualche sasso rovinava dal tumulto di Anteo, veniva pioggia dal cielo finchè non si fosse riparato al guasto. Ma stimano alcuni, che siffatte cose possano farsi con l'arte, già da tempo dimenticata, delle immagini che gli astronomi affermano di conoscere essi molto bene » (Libro VI cap. 4, dal *De Re aedificatoria*, Firenze 1485, c. 96 a, 96 b).

¹ « Lodasi la nave dipinta a Roma, in la quale il nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stato ». (*Della Pittura*, libro II cap. 20, in *Opere volgari* di L. B. ALBERTI, Firenze 1847, t. IV p. 61 sg.).

strade larghe, anzi meglio, degnissime piazze onde da qualsivoglia parte sia bellamente cospicuo...

« Stimano alcuni che gli Dei ben possano essere raffigurati con bella convenienza in marmo nero, perché credono che quel colore sia misterioso: ed altri preferiscono a tale uopo l'oro, in corrispondenza alle stelle. Io rimango per verità in dubbio di qual materia sia preferibile far le statue degli Dei. — Con la più degna, certo dirai tu. — Ma strettamente congiunta alla dignità è la rarità. Eppure io non sono del parere che sieno da farsi col sale, come Solino riferisce de' Siculi; né di vetro, come Plinio narra che se ne fecero; e neppure d'oro puro o d'argento. Non già perché io segua coloro che rifiutano cotesti metalli per essere tratti dalla terra sterile e per avere colorito di morbo; ma altre ragioni mi muovono a ciò, ed una ve ne ha che tocca la religione: dover le statue che noi ci facciamo per adorare in cambio degli dei, essere quanto più sia possibile simiglianti agli dei stessi: onde io stimo che sia da cercare la eternità nel riprodurre gli immortali coi modi che noi mortali abbiamo. Ma che dico io di quei che si gran peso danno all'opinione trasmessaci dagli antichi, che l'effigie dipinta di un Dio ascolti meglio i voti dei giusti, e la statua di lui stesso allogata quivi presso li ascolti meno? E se muterai di luogo quelle figure che il volgo più venerava, non troverai più chi dia lor fede o che loro rivolga i suoi voti, come a gente fallita. Si pongano dunque stabili in sedi loro convenevolmente dedicate e quanto si può condegne » (*De re aedificatoria*, ediz. cit., c. 113 a b, 134 b).

Illusioni, utopie di teorico? No. L'Alberti ardeva di mettere ad effetto il proprio disegno, e trovò un Mecenate che gliene fornì i mezzi. Il monumento che Sigismondo Malatesta gli commise in Rimini era un tempio, non una chiesa; e la divinità che vi si onorava non si chiamava né Giunone, né Venere, né Minerva, ma era l'amante del principe, la bella Isotta: *Diva Isotta*.

Qua e là, a dir vero, il canonico, perché l'Alberti, giova rammentarlo, era del clero, ricompare. Ma s'ei parla de' mi-

steri del culto cristiano, lo fa per distinguere anche più le opinioni sue da quelle dei contemporanei. Per lui il periodo del cristianesimo veramente degno di amore è quello de' primi secoli, quando i dogmi nuovi si svolgevano accanto all'antico politeismo. L'Alberti si rendeva conto de' paradossi che metteva innanzi, o si credeva difeso dall'autorità di Nicolò V pontefice, cui offriva un esemplare del trattato *Dell'Architettura*? A ogni modo più d'una delle sue eresie puzza singolarmente di rogo! Il lettore ne giudichi dagli estratti che qui seguono: « Gli antichi fecero l'ara alta piedi sei, larga dieci, per porvi la statua: ad altri lascio di giudicare se dentro il tempio convengasi o no porre disseminate parecchie are per comodità dei sacrifici. Al tempo degli antichi nostri, in quei primordi della nostra religione, i migliori si raccoglievano insieme nella comunione della cena, non già per empersi il corpo con le vivande sacre, ma per addomesticarsi con mutuo officio di mensa; e affinché ripieni l'animo di buoni ammonimenti se ne tornassero a casa sempre più cupidi della virtù. Libate dunque piuttosto che assorbite le vivande apposte nella cena di somma frugalità, tenevano lezione e discorso intorno alle cose divine, e ardevano tutti per la comune salute e per il culto della virtù. Così ciascuno secondo il poter suo recava in mezzo quasi un doveroso tributo alla pietà, e il danaro dei benemeriti veniva erogato dall'antistite tra quelli che ne bisognassero. Tutto il loro era pertanto in comune come tra amorevolissimi fratelli. Ma quando in progresso di tempo i principi permisero che pubblicamente si facesse tutto ciò, non si deviò molto dalla vecchia usanza dei padri, ma, essendo maggiore la moltitudine, si usò più piccolo libamento. I sermoni, de' quali gli eloquenti pontefici si valevano allora, possono ancor qua e là trovarsi ne' commentatori de' padri. L'ara alla quale si conveniva, era anche allora una sola; e non si celebrava più che un sacrificio al giorno. Successero poi i tempi presenti, i quali oh Dio volesse che qualche uomo autorevole (sia detto con licenza dei pontefici) stimasse doversi correggere! Oggi i pontefici per amor di conservare intatta la loro dignità appena una volta all'anno dan licenza al popolo di guardarli: ma ecco da ogni

parte altari, e... qui mi taccio. Questo affermo, che tra i mortali non si può nè trovare nè pensar cosa piú degna e santa del sacrificio (della messa); ed io non vorrei davvero che sconsigliatamente le cose piú degne per soverchia facilità si avvilissero » (*op. cit.*, c. 128 a b).

Ma lo scettico non tarda a ricomparire, quando ei si chiede se non sia il corso degli astri che regola l'intensità del sentimento religioso: « Alcuni pensano che gli animi degli uomini si varino anche secondo che l'astro li muove: trecento o quattrocento anni fa s'infervorò tanto la religione, che gli uomini di quel tempo non facevano altro se non costrurre chiese. Non dico altro. A Roma oggi, sebbene piú della metà cada in rovina, io ho viste piú di chiese duemila e cinquecento » (*op. cit.*, libro VIII, cap. 13 c. 142 b).

Nel Trattato *Della Pittura* si hanno le preoccupazioni medesime.¹ L'Alberti non vi considera altro mai che le composizioni mitologiche o almeno i soggetti della storia greca e romana; e suppone sempre che il pittore cui si volge abbia a rappresentare dei, dee, eroi. Qui gl'insegna che starebbe male rivestire Minerva o Venere del saio, e Giove o Marte d'una toga; là afferma che sarebbe assurdo dare a Elena o Ifigenia mani ruvide o scabre, a Nestore un torso d'adolescente, a Ganimede muscoli d'atleta, e gracili braccia a Milone che fu il piú robusto degli uomini. Altrove ci mostra Ercole che fa la corte a Deianira o che lotta con Anteo.

Così fin dalla prima età del Rinascimento si scorgono, sebbene in via di eccezione, le esagerazioni che, un secolo dopo, nel loro pieno trionfo, sostituirono l'imitazione all'ispirazione, s'inframmisero come insuperabile ostacolo tra gli artisti e il popolo, e valsero all'Europa la triste scuola degli pseudo-classici. Il Brunelleschi e Donatello avevan voluto fondere le tradizioni antiche nella civiltà del tempo loró: l'Alberti (e non fu questa l'unica contraddizione del suo talento, pur così eminente per piú d'un rispetto) sostituisce a quella larga e feconda

¹ Cfr. per una opinione consimile espressa da uno de' suoi contemporanei, E. RENAN, *Averroès et l'Averroïsme*, 3^a ediz., p. 359.

formula il ritorno puro e semplice d'una civiltà, d'un mondo che erano degni, è vero, per piú ragioni di servire da modello a' posteri, ma che nessuno ormai poteva far rivivere.

Senza avere l'altezza delle idee e la larghezza della scienza dell'Alberti, il suo collaboratore Bernardo Rossellino contribuì forse piú di lui al consolidarsi del Rinascimento. Il Vasari ci è testimone dell'opera sua a Roma, nell'eseguire i disegni dell'Alberti; e dell'ammirazione che egli ebbe pel suo compatriotta è riprova manifesta e magnifica il Palazzo Piccolomini a Pienza, di cui è impossibile non avvertire la somiglianza generale col palazzo Rucellai, il capolavoro di Leon Battista. La tomba di Leonardo Bruni, in Santa Croce, dove l'architetto e lo scultore si alzarono a pari altezza, ci mostra sino a che segno il Rossellino sapesse far sua la semplicità e la nobiltà degli antichi modelli: certo è delle piú pure e armoniose opere del Rinascimento. In un altro monumento, la cattedrale di Pienza, l'assimilazione è men perfetta: sebbene l'arco tondo vi predomini (l'arco acuto non è che nell'abside), si ha una disposizione generale di chiesa gotica. Bene è vero che Pio II aveva voluto un edificio a tre navate; ma il Brunelleschi non aveva trovato, a San Spirito, per un caso analogo una splendida soluzione?

Il Rossellino, ispirandosi in ciò ai principî piú fecondi del primo Rinascimento, sapeva all'occasione tornare artista cristiano, umile, commosso, con una tal quale sfumatura di sentimentalità. Nella tomba della Beata Villana, in Santa Maria Novella, riprese la tradizione del Medio Evo. Come a Orvieto nel sepolcro del cardinale di Braye, capolavoro di Arnolfo di Cambio; come in quello di Santa Margherita a Cortona, attribuito a Giovanni Pisano; come in quelli de' Cosmati a Roma, due angeli vi sollevano le cortine che coprono il corpo della defunta, e questa, a mani giunte, sembra che preghi. Quasi si ripeterebbe dinanzi a lei il verso di Michelangelo:

Però non mi destar; deh parla basso!

Il caso, meglio che l'ingegno, ha assicurato ad Antonio Averulino, soprannominato Filarete, un luogo importante tra i pro-

pugnatori del Rinascimento. Lo scultore che modellò le porte di bronzo di San Pietro a Roma, l'architetto che costruì, almeno in parte, il grande ospedale di Milano, il teorico per ultimo, cui dobbiamo il *Trattato d'architettura*,¹ non poteva esser ommesso in questo nostro lavoro, per mediocre che sia stato l'artista, e per volgare e prolisso che sia stato lo scrittore. Nelle porte del Battistero il Ghiberti s'era di quando in quando ispirato a modelli greci e romani, valendosene per dare alle sue figure più ampiezza e nobiltà: nella porta di San Pietro, messa a posto nel 1445, Filarete introdurrà, in un ciclo essenzialmente cristiano, anche i soggetti antichi. Non si limita a copiare medaglie romane: cerca il colorito storico con un' insistenza nuova allora. E su tal proposito ci sia permesso di riferire alcun che dalle pagine, erudite e curiose, che Augusto Geffroy, l'illustre direttore della Scuola Francese in Roma, ha date a quell'opera: « La parte inferiore ha due grandi scene con molti personaggi. Da una parte il Giudizio di San Paolo, cittadino romano, il Supplizio ch'egli ebbe per tale sua qualità, (fu colpito di spada), la sua Apparizione a Plautilla, cui rende il velo che, secondo la leggenda, aveva avuto per bendarsi negli ultimi istanti: sul margine d'un bosco un leone divora un capriolo, simbolo non raro del martirio. In faccia al supplizio di San Paolo, l'artista ha posto quello di San Pietro: un manipolo armato scorta l'apostolo, con le mani legate, innanzi all'imperatore, a suon di trombe; ed egli vien crocifisso a capo all'ingiù. Quivi è singolarmente notevole il modo col quale l'autore ha voluto far capire dove accadde il fatto, significandolo con parecchi monumenti: il primo, a destra di chi guarda, è una piccola piramide, molto ornata, che ha ancora tracce d'oro e di paste colorate;² un po' a sinistra, c'è un grande albero, quindi un edificio circolare su una larga base quadrata, con colonne e vari piani; da ultimo una piramide più alta della prima, cui è addossata una dea di Roma,

¹ È stato pubblicato, disgraziatamente senza figure, dal D' OETTINGEN a Vienna, nel 1890 (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*).

² Filarete (gli storici dell'arte non hanno insistito abbastanza su ciò) si servi di smalti coloriti per far più splendida la porta.

che ha nella mano sinistra una statuetta di Pallade. È facile riconoscere nell'edifizio circolare Castel Sant'Angelo, non quale si vedeva nel 1445, perché ha una forma differentissima da quella che si trova in altre opere contemporanee, ma secondo l'idea che l'autore si faceva dell'antico sepolcro di Adriano, qui voluta da lui raffigurare senza nessun rispetto alla cronologia. L'albero è il famoso terebinto presso cui la tradizione pretende che accadesse il martirio; i ricordi confusi del Medio Evo l'han talvolta trasformato in un monumento di tal nome. Quanto alle due piramidi, l'artista riproduce, senza dubbio, due tombe antiche che, sebbene in rovina, esistevano ancora a' suoi tempi. L'una ci è assai nota: è quella che il Medio Evo chiamò, ora il sepolcro di Scipione Africano, ora la tomba o la « Meta » di Romolo... Filarete volle certamente rappresentare ciò ch'ei credeva corrispondere alle due « metae » del Circo di Nerone, tra le quali la tradizione poneva l'episodio del martirio; il terebinto era del pari imposto dalla leggenda; e quanto al Castel Sant'Angelo, lo avrà aggiunto per essere l'edifizio piú noto della città dove lo spettatore doveva alloggiare la scena ».¹

Filarete aveva piú erudizione che ingegno, piú buona volontà che gusto. Lo provò anche troppo col rappresentare, sull'entrata del santuario del cattolicesimo, alcune scene triviali tratte dalle favole esopiane, e altre scene in contrapposto, scelte tra le piú scabrose della mitologia. « Leda, Ganimede, Io, le Fatiche d'Ercole, Romolo e Remo con la lupa, il Ratto delle Sabine, Clelia, Adamo ed Eva, tutto ciò, dice il Geoffroy, è figurato con un talento di gran lunga inferiore a quello del Ghiberti; ma attesta almeno una grande abbondanza di ricordi e una facile immaginazione. Fu supposto che tali ornati di contorno, pagani i piú nell'argomento, dovessero essere reliquie antiche, riunite al lavoro di Filarete dopo che questo era compiuto: ma l'unità del lavoro è invece evidente, e l'ipotesi cade. Piuttosto, chi sapesse spiegare tutte quelle scenette vi

¹ A. GEFROY, *Études italiennes*. Parigi, 1898; SAUER, *Repertorium für Kunstwissenschaft*. 1897, p. 1 e segg.

troverebbe certe curiose influenze della letteratura romanzesca o didattica di quel Medio Evo romano che soltanto da poco si è cominciato a studiare a fondo ».

Ai varî titoli sotto i quali Filarete si presenta ai posteri possiamo aggiungere quello di medaglista. Paragonando con le porte di San Pietro una medaglia di bronzo, abbiamo avuta la prova che questa è opera dell'artista medesimo di cui era destinata a perpetuare le fattezze. Vi manca, come nelle porte, l'ispirazione; vi è, come nelle porte, secco lo stile: né è da trascurare l'analogia tra la testa tonda che nella medaglia personifica il sole, e le tre teste di angelo scolpite sulla porta sotto la figura colossale di San Pietro. È come se l'artista vi avesse apposta la propria firma.

Filarete, come la maggior parte de' suoi confratelli e compatriotti, era un cliente de' Medici. Uno degli esemplari del suo *Trattato d'architettura* è dedicato a Piero, figlio di Cosimo.

In quell'invasione del classicismo che travolgeva tutti, una famiglia di scultori resisté per quasi un secolo all'andazzo generale. Nel suo fanatismo il Rio ne la loda. « Il naturalismo di Donatello (egli dice) fu sconfessato implicitamente anche da coloro che si professavano discepoli suoi, e lo studio dei marmi del giardino mediceo non ebbe piú altra parte che secondaria nell'educazione degli artisti piú popolari. Ve n'ha parecchi, e non sono certo i meno esperti, che nelle opere loro non offrono il minimo vestigio di quel tirocinio classico senza di cui il successo sembrava quasi illegittimo ».¹

Luca della Robbia (1400-1482) fu capo di tal famiglia che per buona ventura, si presenta ai posteri con ben altri titoli di benemerenza che non la sua stretta opposizione all'efficacia degli antichi. Sia pur con timidezza maggiore, quel maestro, grande davvero, segue la via aperta dal Ghiberti, eleggendosi a modelli i rappresentanti del misticismo, di cui rinnova le tradizioni con lo studio continuo della natura. Gli sarà forse venuto fatto, di quando in quando, di guardare qualche antico

¹ *De l'Art chrétien*, nuova ediz., t. I, p. 426.

bassorilievo: come, ad esempio, ne' suoi Putti che danzano, di così ammirabile movimento e armonia; ma è da riconoscere che, pure in tali casi, dissimulò bene le ispirazioni profane.

Eppure sembra che la volontà de' concittadini costringesse Luca a uscire una volta da' suoi criterî. Nel 1437 l'Opera del Duomo gli commise di scolpire, negli scompartimenti ancora vuoti del Campanile, cinque bassorilievi; la Grammatica, la Logica, la Musica, l'Aritmetica, l'Armonia universale (fotografie Brogi, nn. 4179-4183). Se si presta fede al Vasari, l'artista, per concessione alle idee del tempo, scelse Donato, Platone e Aristotele, Tolomeo e Euclide (e per la musica crediamo potervi aggiungere Orfeo che addomestica le belve) come personificazioni di esse scienze in uomini celebri dell'antichità; nel modo stesso che, quivi appunto, Giotto aveva scolpito Fidia e Apelle a personificare la Scultura e la Pittura. Ma, sull'esempio del suo predecessore, Luca raffigurò tali eroi come erano gli uomini del tempo suo, senza nessun attributo, senza il nome particolare che rammentasse l'età in cui avevano vissuto. Il realismo suo giungeva appunto di sopprimere la storia!

Nella lunga e operosa sua vita, Andrea della Robbia (1435-1525), nipote e collaboratore di Luca, curò quanto poté di non allontanarsi dalla via tracciatagli dallo zio; e i suoi ne seguirono l'esempio. Giovanni (nato nel 1469) è forse il primo che guardasse in faccia le statue degli Dei: esaminando i busti degli Apostoli che adornano la corte dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze, è impossibile non ripensare a Dionisio e ad Apollo.

Riassumendo, l'imitazione dell'antichità nei Della Robbia può ricondursi a pochi cenni sparsi; quali i busti d'un imperatore romano e d'un ignoto nell'antica collezione Spitzer.¹

Il rivolgimento che il Brunelleschi e Donatello avevano compiuto nell'architettura e nella scultura non ebbe affetto nella pittura se non un mezzo secolo più tardi. Non c'è ra-

¹ *Inventario*, p. 440. Cfr. altresì CAVALLUCCI e MOLINIER, *Les della Robbia*, p. 140, nota.

gione di cercare lontano le ragioni di tale ritardo; da gran tempo le ha indicate il Vasari. Mancavano quasi intieramente ai pittori i modelli antichi che si offrivano in tanta abbondanza agli architetti e agli scultori; onde, se volevano ispirarsi alle lezioni dell'antichità, eran costretti per prima cosa a tradurle nella lingua loro. Quanti ingegni si persero in quell'ingrato tentativo! La storia della scuola romana ce l'insegna: Raffaello non era morto ancora, e già i suoi discepoli, a forza di copiare statue, violavano le leggi fondamentali della pittura.

Non è un rimprovero, questo, che possa farsi all'emulo del Brunelleschi e di Donatello, all'autore degli affreschi del Carmine. Masaccio si direbbe che non abbia osservata mai una statua antica: e chi vorrà attribuirglielo a colpa? è forse egli il primo che sia riuscito a trovar la sua strada senza il soccorso de' Greci e de' Romani? I Van Eyck non tentavano, nella stessa età, lungi da ogni modello classico, di rigenerare la pittura? Poco importa che i loro discepoli, disperando di toccare la bellezza assoluta, finissero col convertirsi e col chiedere ammaestramento agli Italiani! I due fondatori della scuola fiamminga, simili a Masaccio, dominano il secolo di tutta la loro grandezza, e questa anche oggi ci vince d'ammirazione. Modelli buoni o cattivi, insegnamenti, tirocinî, son questioni capitali pel gregge servile degli imitatori, che fanno una data scuola, non già pel genio che l'ha fondata.

Quando comparve Masaccio, i Giotteschi, a forza di ripetere le formule del maestro (gli antichi dicevano « jurare in verba magistri ») erano i più meschini rappresentanti del ristagno intellettuale. I tipi e i gesti ormai fissi, propri degli scolari de' grandi maestri del Rinascimento, sono, tutto sommato, sopportabili, da che riproducono i modelli d'un'arte giunta all'apogeo; ma come tollerare le perpetue ripetizioni dei tipi e dei gesti dei secoli XIII e XIV, vale a dire di uno stile troppo spesso scorretto e difettoso, quando per giudicarne si prescinda dalla storia e si esamini secondo le sole norme dell'estetica? Masaccio, ardendo dal desiderio di scuotere via quel giogo odioso, non ebbe a fare altro se non quello che aveva fatto Giotto centocinquanta anni innanzi: studiar la natura senza

preconcetti. In tali investigazioni mise a profitto aiuti che il suo predecessore non aveva avuto, e principalmente i progressi compiuti nella prospettiva e nell'anatomia.

Se come naturalista Masaccio si era inoltrato per una delle due strade aperte da Donatello (il solo artista del Quattrocento, insieme col Mantegna, che sapesse copiare con pari maestria la natura e gli antichi), egli dovè non poco, per altri rispetti, al Brunelleschi. Chi esamini in Santa Maria Novella il mirabile affresco della *Crocifissione*, o, a dir meglio, della *Trinità*, è impossibile non stupisca della bellezza della inquadratura architettonica: i pilastri corinzî e le colonne ioniche che sorreggono l'arcata a cassoni sotto cui si svolge la scena, i due medaglioni a palmette che l'adornano, il cornicione e l'architrave che la sormontano, tutto è perfetto di proporzioni e di ordinamento, e attesta lo studio di eccellenti modelli. Né questa volta sola vedremo i realisti piú accaniti del Quattrocento affermare la eccellenza dell'architettura antica e rendere un indiretto omaggio al suo restitutore, al Brunelleschi. Vedremo in seguito altri esempî che confermano l'efficacia del grande architetto fiorentino in un campo su cui fino ad ora non era stata sospettata.

Come Masaccio, è innanzi tutto un fautore del naturalismo Masolino da Panicale (nato nel 1383) di cui si spesso fu unito il nome a quello di lui. Gli affreschi da lui eseguiti, tra il 1428 e il 1435, nel battistero di Castiglione d'Olonza lo provano in modo non dubbio; ché su essi soltanto ci conviene qui fermare l'attenzione, non volendo rientrare nella questione così a lungo discussa su gli affreschi del Carmine e su quelli di San Clemente a Roma. A Castiglione d'Olonza, concetto e stile, tipi e costumi, nulla rivela il piú leggero scrupolo d'archeologia: unica bramosia di Masolino è di dare ai volti quanto piú può di carattere e di vita, e alle scene quanto può di anima. E v'è riuscito: nel *Battesimo di Cristo* il gruppo de' convertiti, de' quali uno si asciuga, e un'altro si rimette le calze, annunzia con la precisa osservazione e la vivacità degli atteggiamenti il gruppo famoso de' soldati che fanno il bagno, nel cartone di Michelangelo per la *Guerra di Pisa*.

Eppure Masolino conosceva i capolavori lasciati da' Greci e da' Romani: bastano a persuadercene gli edifizî che inquadrano le sue composizioni; specialmente nel *Banchetto di Erode*. E il maestro s'era recato a Roma per compiersi la propria educazione: « Andatosene a Roma per studiare », dice il Vasari. Là conobbe gli ordini dell'architettura; e fu de' primi tra i pittori toscani a rimettere in onore la colonna ionica: l'imitazione balza agli occhi nell'affresco cui abbiamo ora alluso. Ma il suo entusiasmo pei principî ionici non era esclusivo; e in quella stessa composizione, inalzando un portico, la sala del banchetto, ei si conforma, o almeno crede conformarsi, a tutte le regole dell'ordine corinzio: capitelli, architrave, fregio, cornice, tutto v'è studiato con somma cura. Per compiere la somiglianza coi monumenti che aveva avuto l'occasione di ammirare a Roma, l'artista ornò la parte superiore con una fascia di putti che reggono ghirlande.

Due altri ardenti innovatori, Paolo Uccello e Andrea del Castagno, sembrano ancor meno presi dalle memorie antiche e da quei capolavori che i loro confratelli, gli scultori, si gloriavano d'imitare. Paolo Uccello consentì una volta sola a pagare il tributo agli antichi, sebbene la volontà de' Medici che lo proteggevano gli avesse imposto in altre occasioni d'interpretare argomenti classici, come la *Storia di Paride*.¹ Nella statua equestre del condottiero Giovanni Acuto, ch'ei dipinse nell'interno del Duomo di Firenze, Paolo cercò d'avvicinarsi, forse per consiglio di Donatello, agli esemplari dell'antica Roma. È nondimeno da osservare, col Vasari, che una delle leggi fondamentali degli scultori romani e specialmente dell'artefice della statua equestre di Marco Aurelio, rimane ancora un segreto per Paolo: il suo cavallo alza simultaneamente il piede dinanzi e il piede di dietro dalla parte stessa, mentre il movimento del piede sinistro dinanzi avrebbe dovuto coincidere con quello del piede destro di dietro, e viceversa. Anche con tale errore, lo sforzo è palese nell'opera di Paolo Uccello;

¹ Ho pubblicato in un volume a parte l'inventario del Museo di Lorenzo il Magnifico: *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*. Parigi, 1888.

e meglio appare quando si paragona la sua statua con quella che Andrea del Castagno dipinse sul muro stesso. Non si può immaginare nulla di più goffamente realistico di quest'ultima statua.

Eppure, se ad Andrea bisogna un qualche ornamento d'architettura, non ricorre già allo stile gotico, di cui si vedeva intorno tanti modelli, ma agli esemplari antichi. Ce ne offre una prova il suo bell'affresco della *Crocifissione* (ora nella Galleria degli Uffizi): l'artista vi ha inquadrata la scena in due pilastri scannellati col capitello ornato di una palmetta. Così il *Cenacolo* di Sant'Apollonia, pure in Firenze, s'inquadra in un'architettura del Rinascimento.

Se si esamina senza alcun preconetto l'opera di questi audaci che, sdegnando ogni tradizione, proclamavano l'assoluta indipendenza dell'artista in faccia alla natura, si scopre più d'una pratica convenzionale. Non si crederebbe veramente a una specie d'accordo tacito, nel vedere un altro capo della scuola realista, Piero della Francesca, imitare come Masaccio, Masolino, Andrea del Castagno, l'architettura degli antichi, ma limitarsi all'architettura sola? Negli affreschi suoi in san Francesco d'Arezzo, tutto è del tempo suo, concetto e composizione, tipi, costumi, armature; i personaggi della storia biblica sono vestiti secondo le fogge del secolo xv.¹ Ma se l'artista ha bisogno d'inquadrare una scena o di darle uno sfondo, allora non ricorre ad altri che a Vitruvio. Nella sua *Santa Maria Maddalena* non vediamo che palmette, rosoni, ovoli, sapientemente combinati. Altrove, nell'*Annunziazione*, belle colonne corinzie servono di sostegno a un architrave, a un cornicione, a un fregio, disegnati secondo tutte le regole dell'arte. In una terza composizione, *La Regina Saba dinanzi a Salomone*, l'artista ha spinto il lusso sino a scannellare le colonne.

¹ Ecco, a tal proposito, un particolare curioso sulla *Battaglia contro Massenzio*. Costantino ha lo stesso elmo, di forma così sgraziata, che ha, nella medaglia del Pisanello, Giovanni Paleologo: per Piero della Francesca, dunque, la tradizione non s'era mai interrotta da dieci secoli, e gl'imperatori di Roma antica si vestivano come gl'imperatori bizantini del tempo suo.

Si diè un'occasione in cui la volontà di un Mecenate, caldo fautore del Rinascimento, sembrò dovesse imporre a Pier della Francesca uno studio meno stretto de' modelli antichi. Quando Federico di Montefeltro gli comandò di dipingere dietro il suo ritratto e dietro quello della moglie sua il loro trionfo mistico (Galleria degli Uffizi), l'occasione era davvero bella perché l'artista, dinanzi alla dotta corte di Urbino, dimostrasse la scienza archeologica che aveva appresa a Roma servendo Niccolò V! Grande la tentazione; e pare che Piero vi soccombesse un istante, perché i due cavalli bianchi che tirano il carro, su cui è in trono Federico, non sono indegni degli esemplari della statuaria romana, e il genio che regge le briglie può, insomma, passare per un Cupido. Ma lì si fermano le concessioni del realista toscano: le figure allegoriche che circondano, da una parte Federico, e dall'altra la duchessa, sono concepite secondo la tradizione medievale. Si osservi, sopra tutto, la donna che, dritta dietro il principe, deve incoronarlo: non è una Vittoria, è un angelo.

Il lettore non si aspetta, certo, di vedere annoverato tra i fautori del Rinascimento, il pio, il mistico, il beato Angelico. A non considerare de' suoi lavori che quelli sparsi per la Toscana, troviamo infatti uno spirito ribelle a tutte sí fatte novità. Ma seguiamolo a Roma, penetriamo in quella cappella del Vaticano, che è doppiamente degna di venerazione, per chi la fondò, Niccolò V, e per chi la decorò; osserviamo gli affreschi della vita di San Stefano e di San Lorenzo: l'antichità vi celebra uno de' suoi più rari trionfi; quegli stesso che è stato il pittore per eccellenza del cristianesimo sacrifica sugli altari del genio greco e romano. La Città eterna che nelle arti ha compiuti tanti miracoli, non conta certo nessun altro miracolo di cui abbia il diritto di andare altrettanto superba.

In quelle mirabili pitture la composizione, i tipi, gli ornati, tutto attesta l'efficacia de' modelli antichi; eppure il pensiero vi resta essenzialmente cristiano. Per risolvere tale problema, al beato Angelico, come abbiám dimostrato altrove,¹ bastava se-

¹ *Les Arts à la cour des Papes*, t. I, Paris, 1898.

guire l'esempio del suo illustre protettore, Niccolò V pontefice. Nel modo stesso col quale seppe questi conciliare il culto dell'umanesimo con le esigenze della fede, e unire Cicerone e sant'Agostino in un'ammirazione comune, riuscì il pittore a togliere dall'antichità un cotal numero di formule, senza romperla co' precetti cristiani. La semplicità che è il carattere distintivo de' monumenti antichi lo aveva sempre cattivato, perché superiore di gran lunga, agli occhi suoi, alle raffinatezze del gotico. Esaminate l'opera sua. In tutto ciò che vi si riferisce all'arte del costruire noterete una forte predominanza delle linee orizzontali sulle verticali, delle colonne su pilastri, dell'arco tondo sull'arco acuto. A Roma si trovò pertanto indotto naturalmente ad accettare in modo definitivo l'architettura e gli ornati antichi. La bella basilica, sulla soglia della quale San Lorenzo distribuisce le elemosine, mostra come felicemente egli s'inoltrasse per quella nuova strada; pure e nobili insieme ne sono le proporzioni. In un altro edificio, il tribunale, l'artista domenicano tentò una vera restituzione archeologica: sopra l'edificio pose un'aquila romana, di bronzo, in mezzo a una corona di alloro. Altrove vediamo statue dentro nicchie o tra colonne, secondo l'uso de' Romani antichi. Le reminiscenze gotiche non appaiono più che ne' baldacchini sormontanti le figure de' dottori della Chiesa.

Per grande che sia l'inesperienza dell'artista (che era assistito in quel lavoro da Benozzo Gozzoli), le vesti fanno altresì testimonianza del pensiero ch'ei si dà dell'archeologia. Decio imperatore è drappeggiato alla romana, sebbene sotto la clamide gli si veda una corazza sul genere di quelle che usavano i condottieri del secolo xv, e non una « loricca » antica. Lo scettro suo ha inoltre, in cima, una statuetta che rappresenta una divinità pagana. Così, una volta almeno in tutta la sua vita, il beato Angelico dové sacrificare agli Dei falsi e bugiardi.

CAPITOLO TERZO

I Raccoglitori e gli Archeologi fiorentini del secolo xv: Niccolò Niccoli. — Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini. — Poggio Bracciolini.

A Roma, nel secolo xv, i raccoglitori furono, di solito, prelati gran signori: splendido esempio di tal genere è il cardinale Pietro Barbo, che fu quindi pontefice col nome di Paolo II.¹ Altrimenti accadde a Firenze, dove abbiamo, da una parte, artisti come il Ghiberti, e studiosi come Niccolò Niccoli e il Bracciolini, che suppliscono con l'attività e col discernimento al difetto del denaro; e, dall'altra, banchieri arricchiti, i quali, se non possedevano la scienza dei rivali, non però avevano un ardore minore, e con la ricchezza si rimettevano presto in pari. In tale gara tra la scienza e il danaro, la vittoria, non fa mestieri dirlo, restò al danaro. La collezione del Niccoli è molto probabile che confluìsse in quella dei Medici; la collezione del Ghiberti divenne preda di altre famiglie patrizie; non dovè accadere diversamente di quella del Bracciolini.

Curiosa e attraente figura è Niccolò Niccoli,² il primo dei Fiorentini che si sia dato alla dolce mania delle collezioni. Acre

¹ Si trova, nel secondo volume del mio lavoro, *Les Arts à la cour des Papes*, l'inventario delle raccolte artistiche di Paolo II.

² Il più ampio lavoro che abbiamo sul Niccoli è quello di Lorenzo Mehus nella sua prefazione alle Lettere di Ambrogio Traversari camaldolese. Molto abbiamo attinto di notizie preziose da quell'opera, che è certamente prodigiosa di erudizione, ma che manca assolutamente di quanto è metodo, ordine, chiarezza. Il Mehus non aveva, sopra tutto, nessuna idea sul modo in cui si compone un libro: nel suo volume ci sono anche cento pagine di seguito, in-folio, compatte, senza neppure un capoverso! Oltre il

censore e amico devoto insieme, severo fino all'eccesso ne' giudizi che dava de' contemporanei, e sempre pronto a far loro piacere, destro ad esercitare con le amicizie e i colloqui una efficacia piú grande che non gli altri con le scritture, intento a raccogliere e ordinare contemporaneamente e con ardore insuperato serie di manoscritti e serie di epigrafi, serie di gemme e serie di medaglie, il Niccoli è stato uno de' fattori essenziali del gran movimento che stava per trasformare Firenze e l'Italia tutta. L'amore per la scienza non era in lui pari che al disinteresse. Allo scrupolo dell'ordine minuzioso che poneva nel classificare le sue raccolte, faceva riscontro una trascuraggine assoluta pel danaro. E sebbene fosse intimo dei Medici, non sapeva che cosa fosse l'ambizione; a tal segno, che nella città sua, sconvolta da passioni politiche, ebbe la forza di fare della propria casa un convegno neutro, dove le parti si potevano incontrare senza ostilità. Perfino il suo aspetto, d'omettino vivace, pronto a far piaceri e ad adirarsi, era singolare; tanto piú perché, sempre ben vestito, prediligeva i colori vistosi, ed era facile riconoscerlo da lontano per l'abito color di rosa che gli strascicava sul suolo. Il vestire era per lui un'occupazione grave quanto il raccogliere libri e studiarli: e ogni volta che si poneva in viaggio, affidava all'amico Ambrogio Traversari, uomo grande e famoso che fu poi generale dell'ordine dei Camaldolesi, la cura di vigilare sulla buona conservazione delle vesti che lasciava a casa. Né il Traversari, come provano parecchie sue lettere, tralasciò mai di compiere degnamente un ufficio di tanta importanza.¹

lavoro del Mehus ci ha servito la biografia del Niccoli del suo contemporaneo Vespasiano da Bisticci libraio (*Vite di uomini illustri del secolo xv*, ed. Frati, Bologna, t. III, p. 80 sgg.), e l'opera di GIORGIO VOIGT, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus* (3ª ediz., Berlino, 1893) che è fondata su indagini profonde e ha pregio d'eleganza nell'esposizione; ma si può rimproverare all'erudito tedesco un'eccessiva severità nel giudizio della maggior parte delle persone che ci viene raffigurando.

¹ « Vestes tuas Hieronymus frater sollicite excutit, et quantum potest, mundas inviolatasque tuetur ». (*Epistol.*, lib. VIII, ep. 2ª, p. 354, ediz. Mehus). — « Vestes quas petisti, cui mandaveras dedi. Eas una cum reliquis

A' giorni nostri il Niccoli passerebbe per un bell'originale, e offrirebbe ai burloni un tema inesauribile di scherzi: il Quattrocento, piú rispettoso della scienza vera, non scorgeva in lui che il dotto, l'umanista, e questa magica parola bastava allora per far dimenticare ogni bizzarria.

Niccolò Niccoli era nato a Firenze nel 1363. Figlio di un ricco mercante, fu costretto da giovane, sebbene si sentisse chiamato alle lettere, a seguire la professione paterna; ma, quando il padre gli morì, giurò di darsi tutto agli studî, e mantenne il giuramento. Ascoltò infatti le lezioni di Luigi Marsigli (morto nel 1394) e di Manuele Crisolora (morto nel 1415), che tanta importanza ebbe per lo svolgersi degli studî greci in Firenze; e in pochi anni il ribelle alla mercatura giunse a conoscere del pari i classici e le Sacre Scritture, e ad essere dotto in quella scienza che primeggiava allora su tutte le altre, la filologia. Fin dal 1406 lo troviamo in relazione con Leonardo d'Arezzo che lo incoraggiò a recarsi a Roma;¹ nel 1414 la fama sua si era già diffusa così che il cancelliere della città di Padova lo chiamava in una lettera « clarissimus vetustatis cultor ». Le ricchezze paterne gli permisero per parecchi anni di soddisfare la sua mania e d'accumulare in casa sua gli scritti degli antichi. Riuscì così a farsi una biblioteca e un gabinetto di curiosità che furono tra i piú ricchi d'Italia; ma, a forza di spendere in codici e in medaglie e in pietre incise, quanto crebbero le raccolte, tanto scemarono i danari. E allora si sarebbe trovato nel caso di smettere quel comprare, e forse di vendere una parte delle raccolte, se Cosimo de' Medici e Lorenzo non gli fossero venuti in soccorso. Il loro cassiere aveva ordine, tutte le volte che il Niccoli si presentasse al banco, di dargli quanto chiedesse e di segnare a conto loro la somma.

semel jam accurate excussimus, facturi id crebrius, quum tempestivum erit ». (*Ibid.*, lib. VIII, ep. 8^a, p. 370). Cfr. altresì (p. 358) la lettera che si riferisce a un orologio da raccomandare; e (p. 416 e 566) quelle che riguardano la compra di certe penne destinate al diligentissimo calligrafo.

¹ *Epistolae*, t. I, p. 19; t. II, p. 188.

Pareva un imprestito, ed era un dono. Così, per la delicatezza e l'intelligenza di quel soccorso, il vecchio raccoglitore poté proseguire senza ostacoli né scrupoli. Quando morì, doveva al banco de' Medici cinquecento ducati, ma le raccolte valevano almeno dieci volte più, ed egli le lasciava in legato alla città natale.

Per arricchire la sua biblioteca, il Niccoli non si contentava di comprare; trascriveva di propria mano i manoscritti che gli era impossibile di far suoi per sempre; e tali sue copie si hanno anche oggi in assai pregio, non solo perché il Niccoli aveva bella scrittura, ma anche per le assennate correzioni che il bibliofilo fiorentino, calligrafo e filologo insieme, introduceva nel testo, spesso troppo corrotto, dei classici. A giudicarne da una lettera dell'amico suo Leonardo Bruni di Arezzo, cancelliere della Repubblica fiorentina, il Niccoli ornava, anzi, i suoi manoscritti di belle iniziali, e nel disegnarle metteva fin d'allora in opera i criterî del Rinascimento.¹

Assai diverso in ciò da' predecessori e da' contemporanei, dal Petrarca, dal Boccaccio, dal Bracciolini, da Ambrogio Camaldolese, da Ciriaco d'Ancona, da altri, il Niccoli viaggiò poco. Ancor giovane era andato a Padova per avervi copia dell'*Africa* del Petrarca, allora inedita. Più tardi nel 1424 visitò Roma per la prima volta; e vi ritornò nel 1426.² Toccando quel suolo sacro, gli fu dato di appagare il più caro de' suoi desiderî: quanta commozione, ma anche che disinganno! E il dolore fu più forte in lui dell'entusiasmo: alla vista di tante mutilazioni non poté avvezzarsi; e fuggendo via dalla città che non era più altro ormai che lo spettacolo del-

¹ « Cum (Bartholomaeus Cremonensis) igitur volumen habeat praeclare scriptum orationum Ciceronis, cupit ut singulorum capita librorum splendore litterarum illuminentur. Tu ergo in ea re diligentiam tuam adhibebis, dabisque operam ut non auro, nec murice, sed vetusto more hae litterae nant. Nam inaurare vel hic potuisset, si hujusce rei cupiditas ipsum haberet. Verum haec spernit, et antiquitati deditus est. Quare facies ut tibi videbitur, utque exti mabis amatori antiquitatis potissimum gratificari. Volumen ipsum tibi mitto. Vale. Senis ». (*Epistolae*, ediz. Mehus, lib. II, t. I, p. 44, 45).

² Vedi G. ZIPPEL, *Niccolò Niccoli*, Firenze, 1890: p. 52 sgg.

l'antica capitale del mondo, ritornò precipitoso a Firenze per ricostituirci, tra' suoi libri, la Roma ideale, la Roma sua. Nel 1430, in fine, accompagnò Cosimo de' Medici suo protettore, a Verona e a Venezia.

Mal si spiega, perciò, la ricchezza delle raccolte del Niccoli co' suoi pellegrinaggi, e convien piuttosto cercarne la ragione nell'abilità con la quale egli seppe interessare tutti gli amici e tutti i corrispondenti ad accrescergli le raccolte stesse. Non vi fu ambasciatore fiorentino che andasse in terre lontane, non vi fu prelato che passasse per la capitale della Toscana, non vi fu banchiere o mercante in affari co' Medici, che non avesse a giovargli. Per lui Leonardo Bruni e Ambrogio Camaldolese facevano incetta da per tutto di manoscritti e di anticaglie; per lui il Bracciolini frugava nelle biblioteche svizzere, francesi, tedesche: e il raccoglitore fiorentino penetrava così, indirettamente, sino in Grecia e nell'Asia minore. Verso il 1430 un de' suoi emissarî percorreva la Siria.¹

Talvolta il Niccoli trovava anche in Firenze gioielli preziosi. Un giorno, nel passeggiare per la città, vide che un bambino aveva al collo un calcedonio inciso (*Il rapimento del Palladio*). Riconobbe subito in quella gemma un lavoro di Policletto (?); chiamò il padre del bambino, lo pregò che gli vendesse quel ninnolo che a lui era inutile: costui, un pover uomo, non dubitava punto nè poco che fosse cosa di pregio, e se ne rimise al Niccoli quanto al prezzo. Figurarsi come restò quando questi (bel tratto per un raccoglitore!) gli dette cinque ducati d'oro, grossa somma pe' tempi. Quel calcedonio fu subito celebre. Quando il patriarca d'Aquileia Luigi Scarampi, che era pure un raccoglitore insigne, passò da Firenze, ne sentì parlare, vide la gemma, se ne invaghì come di cosa perfetta, la volle per sé; e il Niccoli gliela dové cedere per duecentosei ducati. Più oltre, la gemma, o, come la chiamavano, per eccellenza, « il calcedonio », fu di Paolo II, poi di Lorenzo il Magnifico. E nell'inventario di quest'ultimo, è stimata fiorini millecinquecento.

¹ A. TRAVERSARI, *Epistolae*, ed. Mehus, p. 417.

La casa del Niccoli non tardò a divenire la sede precipua degli studii letterarii e archeologici in Firenze. Eruditi e artisti, vecchi e giovani, vi accorrevano,¹ quelli per consigli, questi per manoscritti da avere in prestito: e convien aggiungere che il proprietario li prestava con liberalità rara, tanto che, quando morì, i volumi fuori della biblioteca, da lui affidati agli amici, erano piú di duecento. Per attrarre tanta gente, il Niccoli doveva essere un gran dotto, e le collezioni sue ricchissime, perché la sola maniera d'ospitalità che egli esercitasse era quella scientifica. Non si era infatti voluto mai ammogliare per darsi tutto agli studii, e se la viveva da solo, quasi in strettezze, con una governante onnipossente, Benvenuta, o piuttosto Malvenuta: tanti erano stati i pettegolezzi e le maldicenze quando se l'era presa in casa. Abbiám già detto che Niccolò non era uomo di piacevole conversare: mordace, caustico, spietato per gli altri, facile a mettere il broncio per sé; se non fosse stato così erudito, così proclive a render servigi, anche i migliori amici suoi avrebbero dovuto alla fine allontanarsene. Nulla de' moderni gli pareva perfetto; degli antichi non lodava senza censura che Platone, Virgilio, Orazio, san Girolamo. Ma convien rendergli giustizia: se non risparmiava gli altri, diffidava di sé in modo eccessivo. Disperato di gareggiare coi Greci e coi Romani, non scrisse mai che in italiano, confessando così, in modo vergognoso per un umanista, la propria impotenza. Un suo contemporaneo, Fazio, ha assegnata questa ragione, a parer mio bellissima, di quella sterilità: il Niccoli non sentiva il bisogno di scrivere, perché gli scritti degli antichi gli parevano rispondere a tutte quante le necessità! « Nihil tamen latine aut graece scripsit, scriptis veterum contentus ».²

Con quell'indole, tra lui e i meno tolleranti de' suoi colleghi, era impossibile non nascessero malumori; onde, presto litigi e violente polemiche. Agli occhi del pubblico gli avver-

¹ Anche gli stranieri chiedevano per favore di poter penetrare in quel santuario della scienza (L. BRUNI, *Epistolae*, t. 1, p. 101).

² Cfr. F. P. LUISO, *Un cimelio umanistico*, Firenze, 1900.

sarii del vecchio erudito avevano la meglio, perché lo coprivano d'ingiurie in versi, in prosa, in greco, in latino; ma il Niccoli, nella sua brigata ristretta, senza mai publicar nulla, si vendicava con motti che facevano profonde ferite. E in sí fatte baruffe non si peritava neppure a valersi della sua autorità su' reggitori dello Studio fiorentino e, in particolare, sui Medici; sí che piú d'uno dei contradditori dovè andarsene da Firenze, come accadde a Emanuele Crisolora e a Guarino veronese, che tutt' e due erano stati, per intromissione sua, chiamati sulle rive dell'Arno qualche anno prima. L'Aurispa e il Filelfo doverono del pari andare a cercarsi fortuna altrove. Perfino con uno de' piú vecchi amici suoi, con Leonardo Bruni, il Niccoli finí col guastarsi; e sebbene autorevoli amici s'adoperassero a riconciliarli, la cosa durò a lungo, né vi mancarono curiose e inaspettate rivelazioni.¹

Erano le parti meschine d'uno spirito, senza dubbio, eminente. Facciamo dunque come altri amici suoi, come Ambrogio Traversari, come Carlo Marsuppini, come Poggio, come i Medici, e teniamo conto soltanto dei servigi resi dall'infaticabile raccoglitore. Sono grandissimi. La biblioteca messa insieme da lui annoverava ottocento manoscritti greci e latini: né mai, prima di lui, i Fiorentini ne avevano avuti altrettanti a loro disposizione. Vespasiano da Bisticci, libraio e buon giudice, ne determinò il valore in seimila fiorini d'oro.

Non era meno preziosa la raccolta delle cose antiche: molte statue, medaglie antichissime, vasi in pietre dure, intagli, forse anche cammei.² A giudicare da una lettera del Bracciolini,³ la serie epigrafica doveva essere anch'essa di assai importanza; ma pare verisimile che comprendesse piuttosto copie che iscri-

¹ Cfr. specialmente, nell'epistolario del Bruni, la lettera 4ª del lib. IV. La lettera è del gennaio 1421, e il litigio risale a qualche anno prima. Cfr. ZIPPEL, *Op. cit.*, p. 31 sgg.

² « Aveva oltre all'altre sua singolari virtù, come è detto, uno universale giudizio, e non solo delle lettere, ma, come è detto, di pittura e di scoltura; e aveva in casa sua infinite medaglie di bronzo, d'ariento e d'oro, e molte figure antiche d'ottone, e molte teste di marmo, e altre cose degne ». VESPASIANO, *Vite*, ediz. Frati, t. III, p. 86.

³ A. TRAVERSARI, *Latinae Epistolae*, t. I, p. LII.

zioni originali.¹ Da notare sono anche una bella serie di mosaici portatili, di quadri di maestri insigni, di mappamondi, ecc. Ambrogio camaldolese attesta che i curiosi, attratti da tante meraviglie, si affollavano in quella casa come a un teatro.

Un contemporaneo, Vespasiano da Bisticci, ci permette di gettare un'occhiata dentro una casa tanto curiosa, quando ci mostra il Niccoli a sedere davanti una tavola coperta d'una tovaglia bianchissima, con innanzi a sé vasi antichi bellissimi, nell'atto di bere da una coppa di cristallo.² Era quello un atteggiamento grazioso, da fare effetto sugli altri. Ma all'occasione il Niccoli sapeva trarre miglior profitto per la scienza dai tesori d'arte che aveva riuniti. Ebbe primo l'idea di comporre, aiutandosi con le monete, con le iscrizioni, co' più vecchi suoi manoscritti, un lavoro sull'ortografia degli antichi: la cosa ci è attestata da un nemico di lui, Guarino veronese, che dice tal novità ridicola e puerile.³

¹ V'era tra il resto la trascrizione d'un'iscrizione fenicia, copiata dalla maggiore delle piramidi egiziane, e mandata al Niccoli da Ciriaco d'Ancona (*Itinerarium*, p. 52).

² « Era sopra tutti gli uomini pulitissimo, così nel mangiare, come in tutte le cose. Quando era a tavola, mangiava in vasi antichi bellissimi, e così tutta la sua tavola era piena di vasi di porcellana, o d'altri ornatisimi vasi. Quello con che egli beveva erano coppe di cristallo, o d'altra pietra fina. A vederlo in tavola, così antico come era, era una gentilezza. Sempre voleva che le tovaglie che aveva innanzi fussino bianchissime, e tutti gli altri panni. Saranno alcuni che si maraviglieranno di tanti vasi quanti egli aveva; a che si risponde, che in questo tempo non erano le cose di questa natura in tanta riputazione, né tanto istimate, quanto sono istate di poi; e avendo Nicolao notizia per tutto il mondo, chi gli voleva gratificare, gli mandava o statue di marmo, o vasi fatti dagli antichi, sculture, epitafi di marmo, pitture di mano di singolari maestri, e di molte cose di musaico in tavolette. Aveva numero infinito di medaglie di bronzo e d'ottone ed alcuna d'ariento. Aveva molte figure antiche di bronzo e d'ottone, e grandi e piccole. Aveva un bellissimo universale [un mappamondo], dove erano tutti i siti della terra; aveva Italia e Spagna tutte di pittura. Non era casa in Fiorenza che fusse più ornata che la sua, e dove fussino più gentili cose che erano in quella; in modo che ognuno che vi andava, in ogni facultà n'aveva infinite degne cose ». VESPASIANO, *Vite*, ed. Frati, t. III, p. 92-92. Nella mia opera *Les Arts à la cour des Papes*, t. II, p. 168-69, si troveranno altre testimonianze sulle raccolte del Niccoli.

³ « Nec erubescit canus homo, aerei nummi marmorisque et codicum graecorum testimonia afferre, cum nulla de vocabulo sit disceptatio ». (L.

Il Niccoli, che per tutta la vita era stato la provvidenza degli studiosi, volle contribuire anche dopo morto al progresso della coltura e arricchire la patria sua di una biblioteca accessibile a tutti; e fu un'ispirazione conforme allo spirito di cui aveva date tante prove cercando sempre di giovare agli studii. Nel suo primo testamento, dell'11 giugno 1430, legò i suoi manoscritti al convento di Santa Maria degli Angeli: poco prima di morire mutò parere e dettò, il 22 gennaio 1437, un altro testamento col quale istituì eredi sedici amici con l'obbligo di consacrare i libri suoi al servizio del pubblico. Cosimo de' Medici, un di costoro, offerse di pagare i debiti della successione e acquistò così il dritto di disporre della biblioteca: fece trasportare i libri nel convento di San Marco, che stava allora costruendo, e stabilì che i frati non potessero rifiutarne a nessuno il prestito.¹ Fin dal 1444 eran messi a disposizione del pubblico quattrocento manoscritti del Niccoli; Cosimo tenne per sé o distribuì agli amici duecento altri volumi.²

Le raccolte d'antichità del Niccoli sembra che avessero fortuna un po' diversa: è assai verosimile che contribuissero ad accrescere il museo particolare dei Medici.³

Leonardo Bruni d'Arezzo (1369-1444) e Ambrogio Traversari, generale de' Camaldolesi (morto nel 1439), a considerarli come curiosi delle antichità e come archeologi, stan dentro la cerchia dove operò l'efficacia del Niccoli. Il consiglio e le insistenze di lui (al quale, del resto, profittavano i loro acquisti) dettero loro l'idea di cercare le cose antiche; e se posero

BRUNI, *Epistol.*, t. I, p. LXVII, e A. TRAVERSARI, *Latinae Epistolae*, ediz. Mehus, t. I, p. LI).

¹ L'Arte de' mercatanti volle anch'essa aver l'onore di contribuire ad allargare la biblioteca del Niccoli, come attesta una deliberazione del 1438. (Bibliot. Naz. di Firenze, fondo Magliabechi, Spogli Strozziiani, B. fol. 196).

² A. TRAVERSARI, *l. cit.*, p. LXII e segg.; ANZIANI, *Della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze*, Firenze, 1872, p. 5.

³ Nel suo testamento il Niccoli si limita a dire che dà autorità a' suoi esecutori testamentarii di vendere, fino alla somma di 500 fiorini, « massaritas et suppellectilia ejusdem testoris ». (Firenze, Archivio Notarile, Protocolli di Ser Agnolo, di Piero di Tommaso da Terranuova; 1436-1440, VIII, 128, fol. 147. È pubblicato dallo ZIPPEL in appendice all'*Op. cit.*).

un'attenzione particolare alle reliquie dell'architettura romana, ciò fu per descriverle all'amico loro. Leonardo, ch'era noto per la sua parsimonia, non faceva forse che un'anticipazione quando comprava pel Niccoli qualche moneta o qualche pietra incisa; come quel diaspro, con la figura di Narciso, di cui ci parlano le sue lettere pe' negoziati dell'acquisto. Il Traversari poi non trascurava mai, quando non poteva ottenere per l'amico gli originali, di prenderne almeno un'impronta nel piombo.

Leonardo Aretino non ebbe da rimpiangere di essersi così dimesticato, sotto quel maestro, coi capolavori dell'arte. Quando i Fiorentini, nel 1425, deliberarono la seconda porta del Battistero, commisero a lui di compilare il programma della composizione. Nel 1439 non gli dettero minor segno di stima, nell'affidargli la scelta degli argomenti che dovevano ornare il reliquiario di San Zanobi. L'erudito ebbe il buon gusto di non tracciare regole assolute all'artista incaricato dell'esecuzione de' suoi lavori, il Ghiberti, e di non vincolarlo con un programma troppo particolareggiato.¹ Non furono questi i soli servizi che egli rese all'arte viva: il Vasari ci dice che Leonardo fece venire a Firenze un compatriotta aretino, Parri Spinello, pittore, e ne assicurò la dimora nella nuova sua patria.²

Nelle lettere sue Leonardo si ferma più volte sugli antichi edifizii che aveva avuto occasione di esaminare viaggiando: li descrive accuratamente (lib. III, lett. 9, descrizione di Rimini; libro IV, lett. 4, descrizione di Costanza, ecc.), ne mette in luce i particolari caratteristici, si vale della testimonianza delle iscrizioni per determinarne le date. Ma li si ferma. Nessuno dubitava allora che lo studio dello stile, offrirebbe, un giorno, indicazioni non meno precise dell'epigrafia per determinare l'età de' monumenti.

Il Traversari ci ha lasciato sulle collezioni italiane, e specialmente su quelle di Bologna, Padova, Venezia, notizie pre-

¹ Nel secolo xv non si trascurava di associare i dotti agli artisti, specialmente quando si trattava di un concorso importante. Nel 1436 due teologi si trovano nel Consiglio cui era commesso di esaminare il disegno per la lanterna del Duomo.

² Edizione Milanese, t. II, p. 275.

ziosissime. Era un uomo di buon gusto, che non si contentava di descrivere gli oggetti più degni di nota, ma ne metteva in mostra i pregi. A forza di comprare pel Niccoli monete e pietre incise, o di caverne le impronte, divenne abbastanza esperto nella numismatica, come provano le lettere sue. Né lo interessava meno l'epigrafia.¹ Accurate e degne di lode sono anche le descrizioni da lui fatte de' monumenti architettonici: specialmente per Ravenna, c'inizia bene alla bellezza delle basiliche di quella città, ancora segnate della grandezza antica.² Strada facendo il buon frate non tralasciava di combattere le superstizioni un po' troppo ridicole, e di mettere in chiaro l'origine vera di alcuni monumenti: proprio a Ravenna, per esempio, si divertì molto a sentire gl'ignoranti frati di Santa Maria in Porto che avevan preso un vaso di porfido antico per una delle urne delle nozze di Cana, e si affrettò a dar notizia al Niccoli di un errore così goffo.³ Per opera degli umanisti la luce in tal modo vinceva a poco a poco le tenebre del Medio Evo.

Carlo Marsuppini (morto nel 1453), successore di Leonardo Aretino come cancelliere della Repubblica fiorentina, si ravvicinò maggiormente all'esempio dato dal loro comune amico, il Niccoli, e cercò di farsi un piccolo museo di « anticaglie ». Ciriaco d'Ancona cita tra esse un bronzo che rappresentava Mercurio.⁴ Il Marsuppini ricevè inoltre da Ciriaco la copia a colori di un Mercurio che l'infaticabile investigatore aveva visto in Grecia, e ne celebrò la bellezza in versi ispirati.⁵

¹ « Epigrammata... ex his pauca mecum deferam ».

² *Epistolae*, t. II, p. 420, 421.

³ « Vas... porphyreticum pulchrum et tornatile inveni, quod putarent simpliciores fratres unam ex hydriis esse, in quibus aquam in vinum conversam Evangelista testatur ». (*Op. cit.*, p. 421).

⁴ « Et interim, una cum Karolo Aretino, visa eximia bibliotheca sua (*sic*), numis imaginibusque antiquis, et insigni Pyrgatelis (*sic*) lupercalis sacerdotis simulachri cavata ex nicolo gemma et talerati aenea MECVRII (*sic*) agalmate, videre simul et Kosmae viri opulentissimi preciosa multa ejusdem generis suppellectilia ». SCALAMONTI, *Vita di Ciriaco Anconitano nelle Antichità Picene* del COLUCCI, t. XV, p. XCII.

⁵ G. VOIGT, *Die Wiederbelebung* ecc., t. I, p. 269 sgg.

E non prendeva minore interesse all'arte contemporanea: per la cappella di San Bernardo di Monte Oliveto, d'Arezzo, commise a Fra Filippo Lippi l'*Incoronazione della Vergine* (singolare scelta da parte di chi faceva professione di ateismo), che si conserva oggi nel Museo del Laterano. In quella occasione egli fe' notare al pittore che era scorretto il disegno delle mani; e Filippo accettò di buon grado la censura e, d'allora in poi, nascose più che poté le mani delle sue figure sotto i panneggiamenti.¹

Ciò che meglio distingue gli umanisti della prima metà del Quattrocento da' loro successori è l'universalità. Niccolò Niccoli, Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni, il Marsuppini, Poggio Bracciolini, Giannozzo Manetti (morto nel 1459), Flavio Biondo (morto nel 1464), Ciriaco d'Ancona, Enea Silvio (morto nel 1464), Fazio (morto nel 1457), L. B. Alberti (morto nel 1472), insomma i più degli scrittori del primo Rinascimento, son pieni d'ardore insieme per le scritture degli antichi e pe' monumenti figurati che ci lasciarono, per la letteratura e per l'arte. Poi, invece, gli specialisti predominano. Francesco Filelfo (1398-1481), che già possiamo considerare come del secondo periodo dell'Umanesimo, il Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristoforo Landino, e la maggior parte degli epigoni, non sono altro ormai che filologi, poeti o filosofi, del tutto indifferenti alla archeologia. Spento è ormai l'ardore generoso col quale i loro antenati comprendevano la civiltà antica in tutte le forme sue, e ne facevano rivivere la magnifica armonia complessiva in qualsiasi menomo particolare.

I dotti, i ricercatori, i curiosi d'ogni tempo e d'ogni luogo, quanti si sono accesi d'amore pel progresso delle scienze storiche e per la scoperta di nuovi materiali, saluteranno in Poggio Bracciolini (1380-1459) uno de' loro più eletti duci e maestri. Nessuno innanzi a lui si era dato con sì grande ardore né con successo più felice alla ricerca dell' « inedito ». Era un indagatore di primo ordine, di cui l'istinto naturale,

¹ VASARI, *Vite*, ediz. Milanese, t. II, p. 618.

il fiuto, per valerci ormai di un'espressione consueta, si rinforzava di profonda erudizione. Che splendide guerre militò contro la Svizzera, contro la Francia, contro la Germania! Ne riportò spoglie opime da arricchire dieci eruditi. Per le amicizie che si era procacciate come segretario apostolico, per la sua operosità, per la sua alacrità gioconda, non c'era fortezza che gli resistesse. Così penetrava nelle librerie più rigorosamente custodite, e, tra il plauso di tutta l'Italia, ne treava i capolavori dell'antichità classica, ignoti per tanti secoli. A San Gallo scopriva le *Istituzioni* di Quintiliano, di cui non si conoscevano sino allora che frammenti, e l'*Argonautica* di Valerio Flacco. Le biblioteche francesi e tedesche gli offersero alla lor volta le opere, più o meno complete, di Lucrezio, Silio Italico, Vitruvio, Columella, Ammiano Marcelino, otto orazioni inedite di Cicerone, ecc. L'Italia stessa gli riservava rare e belle venture: a Monte Cassino trovò il *Trattato degli acquedotti* di Frontino.

Cosa strana: il concilio di Costanza, così fecondo di vane dispute teologiche, fu esso l'inizio e l'occasione della maggior parte di tali scoperte. Il Bracciolini prendeva ben poco sul serio la parte ch'era stato chiamato ad assumere nell'assemblea come segretario apostolico, e il Voigt ce lo mostra in atto di sorridere fra sé e sé dei discorsi interminabili che i dotti prelati pronunziavano per lo scisma o per l'eresia degli Ussiti. Stanco di sì fatte sottigliezze, che gli parevano indegne d'un secolo colto, volle profittare di quel soggiorno tra i Barbari, come ei chiama di solito gli ospiti suoi, per esplorare le librerie de' loro conventi. Autorevoli raccomandazioni gli apersero tutte le porte. Sfidando i rigori dell'inverno, eccolo nelle badie benedettine di Reichenau e di Weingarten; e così fu che parecchi bei manoscritti se ne andarono a Costanza e non ritornarono più là donde eran venuti. Ma chi avrebbe osato di opporsi a tali comunicazioni ch'erano indispensabili, secondo ciò che si affermava, ai Padri riuniti in concilio? Toccò quindi la visita al convento di Einsiedeln, dove Poggio studiò, non è da dubitarne, il famoso *Itinerario* edito poi dal Mabillon. San Gallo gli riserbava sorprese maggiori. La biblioteca, un di ce-

leberrima, faceva allora pietà a vederla. I volumi giacevano per le terre, sotto la polvere e i calcinacci, in un ripostiglio oscuro e infetto, come quelli dove, a' giorni nostri, i monaci del monte Athos tengono in relegazione i loro manoscritti. Nessuno si dava pensiero del prezioso tesoro. Poggio stimò un sacro dovere il liberare qualcuno di que' nobili prigionieri condannati a sì vergognosa cattività, e fe' loro riprendere senza tanti scrupoli la via della loro vera patria, l' Italia, la terra del sole e della civiltà.

A ogni invio gli amici, là a Firenze, esultavano presi d'entusiasmo. Niccolò Niccoli, messa da parte ogni altra faccenda, si poneva a copiare i capolavori così a lungo rimasti nelle tenebre. Gli altri addetti al cenacolo accorrevano a contemplare le reliquie preziose. Se abbisognava danaro per proseguire nelle ricerche, Cosimo de' Medici si affrettava ad anticiparlo.

La lettera che Leonardo Aretino scrisse al Bracciolini quando questi scoperse le *Istituzioni* di Quintiliano, si conserva ancora; ed io non so resistere al desiderio di riferirne almeno in parte le entusiastiche lodi. — Camillo (diceva il cancelliere della Repubblica) fu chiamato il secondo fondatore di Roma, perché, se Romolo fondò la Città, egli la rialzò dalle rovine: e così sei tu quasi un secondo padre per le opere che il tuo zelo ha sottratte alla dimenticanza. Oh, te ne prego non cessare dalle ricerche, anzi poni in esse quanto più d'ardore ancora potrai. Né ti dar pensiero della spesa; se tu non basti, provvederemo noi. Più che tu non pensi ha valore l'ultima tua scoperta: Quintiliano, sin ad ora mutilo e informe, ecco ha recuperate per te tutte le membra sue. Dall'indice de' capitoli, che ho visto, si ha che l'opera è compiuta, mentre non ne avevamo che una metà e in un testo corrottissimo e fallace. Qual ventura è mai questa! qual gioia insperata! O Marco Fabio [Quintiliano], è dunque vero ch'io posso ammirarti tutto quanto? —

Certo, il Rinascimento, considerato nel complesso, fu un moto piuttosto artificiale che spontaneo e nazionale; ma in ciascuno che vi partecipò l'entusiasmo era sincero e profondo:

e questa lettera del Bruni basterebbe a dimostrarlo, se pur non ne avessimo altri documenti.¹

Il Bracciolini non era soltanto un filologo; come epigrafista si procurò gloria imperitura con la raccolta delle iscrizioni di Roma. Il suo *Corpus*, che è cronologicamente la seconda delle raccolte composte nel Rinascimento (la prima, come vedemmo, è di Cola di Rienzo) sussiste ancora; e il De Rossi ne trasse ottimo profitto in una memoria di solenne importanza.² Tutto induce a credere che Poggio si ponesse al lavoro sotto gli auspicii del celebre cancelliere della Repubblica, Coluccio Salutati (morto nel 1406).³

Ed era inoltre dotto in numismatica, così che fu dei primi a cercare di rendersi conto dello svolgersi della moneta tra i Romani, e mise innanzi su ciò idee così nette da meravigliare.⁴ Per disgrazia dell'erudito del secolo xv, il raffronto delle sue teorie con certi luoghi di Plinio il Vecchio ci mostra che largamente egli attinse dagli scritti di quel predecessore.⁵

¹ La lettera è del 1416 (libro IV, let. 5).

² *Le prime raccolte d'antiche iscrizioni compilate in Roma tra il finire del secolo XIV e il cominciare del XV*, Roma, 1852, p. 105-173.

³ « Video quidem (gli scrive il Salutati) te pauco tempore nobis Urbem totam antiquis epigrammatibus traditurum ». G. VOIGT, *Il Risorgimento ecc.*, v. I, p. 268.

⁴ « Existimo autem avaros ideo appellatos nonnullos quod avidi essent aeris, qui enim cupidi illius nimis erant, atque in eo quaerendo summam operam, plurimumque studii ponebant, avari nominabantur. Si hoc verum est, inquit Antonius subridens, nulli modo existunt avari. Auri enim argentique nostri homines cupiditate dteuntur, non aeris. Atqui, inquit Bartholomaeus, id nomen ejusmodi hominibus tunc inditum fuit, cum nondum esset ullus usus vel aureae monetae, vel argenteae. Nam aes solum in precio est habitum apud Romanos usque ad bellum Punicum primum. Quinque enim annis ante id bellum, argentum primo est signatum bigarum et quadrigarum nota: anno Urbis conditae quingentesimo octogesimo quinto. At anno post secundo et sexagesimo nummus aureus percussus est. Aes autem Servius Tullius primus signavit nota pecudum, unde et pecunia dicta, cum antea rudi aere uterentur. Ita, licet variaretur monetae materia, idem tamen avaro nomen mansit ». (*De Avaritia*; in *Opera*, ediz. del 1538, p. 6).

⁵ « Servius rex, ovium bovumque effigie primum aes signavit ». *Historia Naturalis*, Libro XVII, cap. III. — « Servius rex primum signavit aes. Signatum est nota pecudum, unde et pecunia appellatum », *Ibid.* Lib. XXXIII, cap. XIII.

I servigi resi dal Bracciolini all'archeologia non sono di minor valore, perché col restituirci gli scritti di Vitruvio, di Frontino, di Plinio il Vecchio, di Luciano, di Pausania, di Filostrato, egli le dette inestimabili strumenti di lavoro.¹ Se anche non avesse fatto altro, sarebbe un merito grande. Ma fece di più. Le sue descrizioni de' monumenti di Roma antica hanno una precisione fin allora sconosciuta, e fanno un singolare contrasto con le fantasticherie di cui si era compiaciuto. un secolo innanzi, il Petrarca, che, come vedemmo, prese la piramide di Cestio per la tomba di Remo, quando un'occhiata sola ch'egli avesse gittata sull'iscrizione che vi è a grosse lettere sarebbe bastata a salvarlo dall'errore. Il Bracciolini, invece, non trascura mai di porre a fronte de' monumenti i testi che vi si riferiscono, e verifica con autentici documenti le opinioni invalse, distrugge le leggende medievali, restituisce a tutte quelle rovine venerande i titoli veri.

Per le reliquie dello splendore di Roma antica aveva un amore profondo; né cessò mai, neppur da vecchio, di studiarle e ammirarle. Una lettera che nel 1451 scrisse a B. Fazio ci offre un bel documento della vivacità de' suoi sentimenti. — Intendo (gli scrive) che desiderate di vedere Roma. Se non fosse per l'opera cui ora attendete, vi conforterei caldamente a recarvi nella Città che fu un tempo la luce fulgida del mondo. Da giovane io ci son venuto; da molti anni vi abito; eppure ogni giorno mi pare che per la prima volta mi aggiro tra queste sue meraviglie, così grande è l'ammirazione che ne provo. La vista di questi edifizii, che nella loro stoltezza gl'ignoranti considerano come opera dei demonii, mi riempie ognora d'un diletto ineffabile. —

Nel suo trattato *De varietate fortunae* il Bracciolini fa percorrere a' lettori le rovine della Città eterna, e contrappone all'antico splendore lo stato di squallore in cui allora, verso il 1431, si trovava la città. Non mai fu disegnato un quadro

¹ Son lieto di trovarmi d'accordo, almeno in ciò, con lo STARK, di cui il *Handbuch der Archaeologie der Kunst* (Lipsia, 1878, p. 81) contiene, per l'età di cui ci occupiamo, troppe lacune ed inesattezze.

più vivo, più eloquente, più doloroso, di ciò che l'umanista toscano chiama l'incostanza della fortuna. Ecco almeno qualcosa di quelle mirabili pagine. — Poco prima (dice egli) che papa Martino V morisse, egli, malato, se n'era andato da Roma nei monti Tuscolani. E allora, in quella nostra libertà, Antonio Loschi ed io ci mettemmo a visitare i luoghi deserti della Città eterna. Percossi di stupore meditavamo le dimensioni di quegli edificî ormai diroccati, e le rovine enormi, e la caduta di un tanto impero. Oh impareggiabile e luttuoso esempio della incostante Fortuna! Una volta, saliti che fummo sul Campidoglio, Antonio, che era stanco, volle che scendessimo di cavallo: così ci ponemmo a sedere sulle rovine della rupe Tarpea, accanto a un bel pezzo di marmo che una volta era stato, mi penso, la soglia di un tempio. Intorno a noi, colonne quasi tutte spezzate; lo sguardo libero, intorno e lontano, su quasi tutta la Città. Dopo avere alcun tempo contemplato tale spettacolo, Antonio mise un sospiro e, quasi colto da stupore, esclamò: Quanto, o Poggio, è diverso questo Campidoglio da quello che il nostro Virgilio cantò: « Aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis ». Or converrebbe tramutar le parole e dire invece: « Aurea quondam, nunc squalida spinetis vepribusque referta ». Così Mario, dopo essere stato signor di Roma, venne un giorno a sedersi sulle rovine di Cartagine, esule, gittato dalle tempeste sulle coste dell'Affrica, e paragonò il destino suo proprio a quello di questa Città, chiedendosi qual de' due offrisse un più chiaro esempio dell'incostanza della Fortuna. Io, quanto a me, non saprei paragonare la rovina di Roma ad alcun altro rivolgimento di tal genere... Scorri pure le croniche e le testimonianze degli autori d'ogni tempo, non troverai mutamento consimile a quello di Roma, la più bella, la più splendida delle città. Né le si addice il nome di città: Luciano la chiama bene a ragione una parte del cielo. Ed eccola qui innanzi a noi, dispogliata d'ogni ornamento, come un cadavere enorme tutto guasto dalle ferite, la Città che fu patria di tanti uomini e imperatori famosi, che fu nutrice di tanti duci e principi, che fu madre di tante virtù e delle scienze e delle arti. Da lei un tempo la disciplina militare, la santità

de' costumi, il freno utile delle leggi, gli esempj della virtù, le usanze piú degne di lode: ella era in ogni cosa signora e maestra. E ormai per crudeltà della sorte, non solo ha perduto possanza e maestà, ma sopporta anche la schiavitù, deturpata e avvilita; e le sue rovine soltanto attestano la sua grandezza antica.¹ —

A questa stupenda visione precede la descrizione de' monumenti della Città eterna: uno studio de' piú pittoreschi insieme e de' piú precisi che abbiamo. Certo, l'autore cade in piú d'un errore; per esempio, la *Cloaca maxima* stima opera de' tempi d'Augusto; ma almeno ci libera dalle leggende dei *Mirabilia* e getta le basi d'una discussione veramente scientifica. Il suo lavoro segna, nella storia della topografia e dell'archeologia romana, il punto di partenza d'una nuova età.

A Firenze, dove passò gli ultimi anni, il Bracciolini invecchiò degno per ogni verso d'invidia. Ricco, stimato, marito a una bella e giovane fiorentina della casata de' Buondelmonti, padre di bei figliuoli di cui preferiva il chiacchierio a' piú eloquenti discorsi, aveva reso un vero santuario dell'arte e delle lettere la sua villa non lontana dalle fortificazioni: e in quella sua *Valderiniana*, come la chiamava, c'era una sala destinata specialmente ai libri, e tra questi v'erano molti codici greci e latini: un'altra sala conteneva le anticaglie. In quella quieta dimora il vecchio segretario apostolico, divenuto cancelliere della Repubblica fiorentina, assaporava ora le gioie della famiglia, ora i piaceri dello studio, ora il divertimento della conversazione con pochi amici fidati. Le lettere scritte in quegli anni son tutte pace, son tutte serenità; null'altro ei temeva se non che il cielo gl'invidiasse una felicità così piena. Chi mai avrebbe detto che quel saggio perfetto, quel filosofo emerito, possedesse in sommo grado l'arguzia schernitrice e l'invettiva, ch'egli fosse il licenzioso autore delle *Facezie*, il

¹ Eppure era egli stesso che canzonava Ciriaco d'Ancona dell'essersela presa troppo calda per la caduta dell'Impero Romano: « Ciriacus Anconitanus, homo verbosus et nimium loquax, deplorabat aliquando, astantibus nobis, casum atque eversionem Imperii romani; inque era re vehementius videbatur ». *Facetiae*, in *Opera*, ediz. del 1538, p. 442.

più feroce degli insultatori, il precursore, l'emulo di Pietro Aretino!

Il museo della *Valderiniana* comprendeva principalmente dei marmi: i busti solo bastavano a riempire una sala, ma per disgrazia avevano quasi tutti il naso rotto. Le cose più importanti il Bracciolini se le era portate da Roma, dove aveva risieduto a lungo; non però aveva trascurato di procacciarsene da altri luoghi, come Grottaferrata, Tuscolo, Alba, Ferentino, Monte Cassino, spingendo le ricerche fino alle isole dell'Arcipelago. Era l'età dell'oro pe' raccoglitori. In una volta sola si scopersero a Chio, entro una caverna, quasi cento statue intatte, di mirabile lavoro; e il Bracciolini, fuor di sé dalla gioia, si affrettò a darne notizia all'amico Niccoli: sperava gli toccasse una qualche parte di tanto tesoro. Giova a questo proposito accennare agli artifizii usati da' mercanti d'allora. Per ricavare dalla scoperta un prezzo più alto, la ponevano sotto il patrocinio di un nome famoso, e così un busto romano della decadenza si trasformava in un'opera di Fidia, e i nomi di Policleteo e di Prassitele eran prodigati a' più volgari lavori. Ma Poggio aveva viaggiato assai, e si era addestrato pure in ciò talmente da non lasciarsi mettere nel sacco da que' ciarlatani de' Greci, quei « graeculi », che nella sua stima occupavano un luogo forse ancora più basso che non i Barbari cui egli aveva, in Svizzera e in Germania, sottratti via tanti manoscritti preziosi.

Molto aveva trovato da sé; più gli si arricchì il museo pe' regali degli amici; perché la discrezione non era la sua qualità più forte, e a chi poteva donargli o un marmo o una pietra incisa non si vergognava davvero a chiedere. Pare che specialmente chiedesse in tal modo a un ricco raccoglitore genovese, Andreolo Giustiniani,¹ e ne ottenne de' busti di marmo, un sigillo col ritratto di Traiano, una medaglia d'oro; ma

¹ « Peto... ut si quod habes signum marmoreum, vel caput nobile, in quo dando non magnopere offenderis, velis mihi id elargiri, mittereque per Franciscum, donum futurum mihi gratissimum omnium, quae quidem donari possint ». Cfr. l'edizione dell'opera *Historiae de varietate fortunae libri quatuor*, pubblicata dal GIORGI; Parigi, 1723, p. 184.

soltanto quest'ultima gli arrivò.¹ Qualche volta si volgeva perfino a raccoglitori che non lo conoscevano, chiedendo loro di cederli sia in grazia, sia per compenso (« aut precibus aut precio »), qualche oggetto delle loro collezioni. Avendo saputo che un certo Suffreto, di Rodi, aveva riunite molte statue,² gli scrisse per supplicarlo di dar qualcosa anche a lui;³ e riuscì a commuoverlo; onde frate Francesco da Pistoia,⁴ che ebbe la commissione di portargli tre busti di marmo e una statua intera alta due cubiti, gli portò veramente tre busti, uno di Giunone, uno di Minerva, uno di Bacco. Ma da una lettera scoperta dal Tonelli sembra risultare che si permise una lieve sostituzione, e che que' busti ch'ei consegnò al Bracciolini venivano da Chio anzi che da Rodi!⁵ Quanto alla statua il frate affermò che, durante una sua malattia, glie l'avevano rubata.

Non fu quella la volta sola che frate Francesco da Pistoia deluse l'aspettazione del suo corrispondente. Costui, che più volte viaggiò per la Grecia, aveva promesso mari e monti (« maria, ut aiunt, et montes pollicitus »); eppure se ne tornava di solito a mani vuote. Alla fine l'umanista perse la pazienza, e lo trattò di vano e leggiero, di chiacchierone e ciarlatano, di bugiardo sfrontato, e quasi quasi di scroccone.

Il museo messo insieme dal Bracciolini con tante cure andò disperso, subito dopo la morte sua, per colpa degli eredi; « le sue sustanze, dice Vespasiano, andorono a male ». ⁶ — Tutto

¹ *Opera*, ediz. del 1538, p. 329, 330.

² « Ut novis, hodie profectus ad me Iulianus Beninus, Romam rediens, ait scripsisse a Poggio rogatum ad principem militiae religionisque suae Rhodum, ut inquiri diligenter faciat utinam moratus est monachus quidam vita functus, cujus intra parietes domesticos mille signa tum lapidea, tum marmorea, antiqui operis condita sint: ita enim sibi scriptum ab amico hoc nostro. Quid sperandum sit vix mecum statuere possum: facit enim ingens numeros imaginum ut difficile credatur. Quando enim unus homo solitarius plura quam mille cubitalia signa congesserit? De libris nulla fit mentio ». (Lettera d'Ambrogio Camaldolese al Niccoli, t. II; p. 400, ed. Mehus).

³ *Opera*, ed. del 1538, p. 321.

⁴ Cfr. G. TIRABOSCHI, *Storia della Letteratura Italiana*; Milano, t. VI, p. 299.

⁵ W. SHEPHERD, *Vita di Poggio Bracciolini*; Firenze, 1825; t. I, 259.

⁶ *Vite*, ed. Frati, t. II, p. 209.

induce a credere che anche quelle spoglie opime andassero, come tante altre, a finire nelle mani dei Medici.

Accanto a questi splendidi umanisti viveva un povero e oscuro erudito che si chiamava maestro Tommaso da Sarzana. Prima precettore de' figli di Palla Strozzi, fu quindi incaricato da Cosimo de' Medici di fare pe' suoi manoscritti una sorta di canone bibliografico; e la sua classificazione parve così degna che fu adottata non solo per le biblioteche de' conventi di San Marco e di Fiesole, ma anche per quelle di Federico d'Urbino e di Alessandro Sforza. Il Niccoli e il Traversari lo onoravano della loro amicizia.¹ Questo modesto studioso doveva in seguito divenire il più illustre de' protettori dell'arte e della letteratura, il grande pontefice Niccolò V. Salito che fu sul trono pontificio, Tommaso da Sarzana non dimenticò i suoi amici fiorentini, e più d'uno ricevè da lui segni manifesti di liberalità e di riconoscenza. I nomi di L. B. Alberti e del beato Angelico sono legati indissolubilmente con quello di lui. Al Filelfo ei provò inoltre a che punto i ricordi di Firenze fossero rimasti vivi nell'animo del bibliotecario di Cosimo: quando il Filelfo passò da Roma per recarsi a Napoli, fu stupito di vedersi comparire innanzi i messi del papa che lo condussero al cospetto di Sua Santità; quivi udì Niccolò V rammentargli la loro antica amicizia, chiedergli notizie de' suoi lavori, offrirgli di assumerlo al proprio servizio, donargli una borsa con entro duecento ducati d'oro.

Un altro studioso, non meno ardente pel Rinascimento, Enea Silvio Piccolomini, destinato a divenire Pio II, fu iniziato in quella società così ospitale e feconda; e a lungo seguì il doppio sole tracciato dal Niccoli e dal Bracciolini, attento insieme ai capolavori della letteratura e a quelli dell'arte. Salito poi sul trono pontificio, ebbe il merito e l'onore di porre tutto ad effetto l'alto disegno, e di fondare il museo, complemento

¹ Cfr. la sua lettera al Niccoli in *Veterum Scriptorum nova collectio*, di D. MARTÈNE, t. III, p. 723, 724. Ed anche le Lettere del Traversari, ediz. Mehus, libro VIII, ep. 2.

indispensabile della biblioteca. Di piú pubblicò una bolla per proteggere i monumenti antichi della capitale. Ma qui si fermò. Per tutto il resto del suo pontificato neppure lui, come neppure Niccolò V, si diè cura di porre in riscontro alla raccolta de' manoscritti quella raccolta de' marmi che la scienza richiedeva ad alta voce. Abbandonato il vessillo del Bracciolini, tornò ai gretti principii del Filelfo, devoto esclusivamente alla filologia. Per buona ventura fin d'allora, sulle sponde dell'Arno, c'era uno de' Medici che intendeva a ristabilire l'equilibrio tra le due parti della tradizione antica e di conservare al Rinascimento l'armonia che gli ha dato tanto vigore. Fu il Padre della Patria, fu il grande Cosimo de' Medici.

CAPITOLO QUARTO

Cosimo de' Medici e i figli suoi.

Chi si addentra nella vita de' patrizi fiorentini del Quattrocento, di quei banchieri diplomatici che avevano per clienti i re di Francia e d'Inghilterra, l'imperatore e il papa, rimane meravigliato così della semplicità de' loro modi come della grandezza de' sacrifici che s'imponevano pel pubblico bene.¹ Di rado si vide generosità piú grande e ostentazione minore, ché in essi non era né la grettezza d'anima che si rimprovera alla borghesia delle età successive, né la vanagloria insolente degli arricchiti di fresco. Piú d'ogni altro sentimento vale in loro e predomina in alto grado (parlo de' Medici, di Filippo Strozzi, piú avido di gloria che di danaro,² dei Rucellai, dei Pitti) la coscienza della responsabilità che la ricchezza impone verso i proprî concittadini. Nulla può darsi, in tal proposito,

¹ Semplicità che spesso era consigliata dalla prudenza. Si legga in VESPASIANO (*Vite*, ed. Frati, vol. III, p. 13-14) il racconto delle precauzioni che Palla Strozzi prese per schivare di destar la gelosia de' suoi concittadini. Non metteva piede nella piazza della Signoria se non quando ve lo chiamavano, e neppur vi andava difilato: eppure, con tutti quei riguardi, fu esiliato nel 1434 per tutto il resto della vita! Cosimo de' Medici, divenuto il primo cittadino e quasi il padrone assoluto della città, usciva a passeggiare con un servo solo. Quando Francesco Filelfo venne a Firenze, fu primo l'onnipotente banchiere a far visita a lui. Non altrimenti suo figlio Piero, che trasmise tal modo di fare a Lorenzo il Magnifico; e questi cercò di educarvi Piero suo figlio. Quando quest'ultimo, nel 1484, andò a Roma, suo padre gli raccomandò caldamente di non dimenticarsi ch'egli non era altro che un semplice cittadino di Firenze: « per esser mio figliuolo non sei però altro che cittadino di Firenze » (FABRONI, t. II, p. 264).

² « Cupido piú di fama che di robba » (GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 354).

di piú curioso dei *Ricordi* di Lorenzo il Magnifico, dove egli registra, con orgoglio, l'enormità delle spese fatte dal padre e dal nonno: in trentasette anni (1437-1471) la sua famiglia aveva sborsato 663,775 fiorini (vale a dire una ventina di milioni, secondo la valuta d'oggi) in imposte, elemosine, fabbricati.¹

L'autobiografia d'un parente e amico de' Medici, Giovanni Rucellai, ci offre un'altra testimonianza, non meno eloquente, di sí fatta altezza di idee ch'era propria dell'aristocrazia finanziaria di Firenze. Le pagine in cui egli, nel 1473, registra i piaceri e le prosperità della sua vita, cominciano con ammirabile ingenuità: « Memoria delle cagioni e ragioni ch'io Giovanni Rucellai mi debbo contentare al pari o inanzi di qualunque altro cittadino del quartiere nostro di Santa Maria Novella, e forse che pochi in tutta la città ne sono che mi debino passare inanzi; e infra ll'altre cose piglio gran contentamento ch'io conosco certamente questo non procedere da mia virtù né da mie opere, ma per grazia di Dio, pregandolo che mi conceda grazia ch'io ne sia conoscente e non ingrato, perché in vita m'à fatto piú grazie ch'io non gli ho chieste né desiderate ». Seguono le grandi spese fatte: 60,000 fiorini d'oro per le tasse; 10,000 per le doti delle cinque figliuole; 2000 per i broccati di Santa Maria Novella; e il palazzo, la cappella del *Santo Sepolcro*, la facciata di Santa Maria Novella stessa: da per tutto si sente la buona consolazione e il compiacimento di chi aveva raccolto e fatto tante cose belle; sino a questa conclusione che gioverà riferire nel proprio testo: « Dicesi volgarmente quello ch'è il vero, che 'l guadagnare e lo spendere sono del numero de' grandi piaceri che gli uomini piglino in questo mondo; e ffassi difficoltà quale sia il maggiore di questi due: e io, non avendo mai fatto altro da cinquanta anni in qua se non guadangnare e spendere, come si contiene di sopra, n'ò preso grandissima dolcezza e grandissimo contentamento; e acorgomi che ancora sia maggiore dolcezza lo spendere che il guadangnare ».

¹ I *Ricordi* furon pubblicati per la prima volta dal GORI in *La Toscana illustrata nella sua storia*; Livorno, 1755, in 4°, p. 191, 194.

Giovanni Rucellai non doveva indugiare a cambiare il tono: un anno dopo, aveva perduta gran parte delle sue ricchezze; eppure ci si mostra rassegnato, non scoraggiato: « E poi l'anno 1474 ebbi una grande perdita nella mia compagnia di Pisa governata per Ridolfo di Francesco Paganelli che m'ingannò e rubò per vie torte, e fecemi danno fiorini ventimila, per modo che insieme con altre avversità di richo sono diventato povero. Iddio di tutto sia lodato ».¹

Quando il Rucellai scriveva le sue prime ricordanze, d'un ottimismo che tanto singolarmente contrasta coi lamenti contenuti nelle « portate al catasto », o denunzie, della maggior parte de' suoi concittadini, era ormai gran tempo che Firenze passava per una delle piú ricche città del mondo intiero. Il prestito fatto dai Bardi, dai Peruzzi e da' compagni loro al re d'Inghilterra, è famoso: nel 1338 ammontava a fiorini 1,355,000; somma enorme, quando si tenga conto della scarsezza del denaro a que' tempi. Nel 1422, intorno al Mercato Nuovo, c'erano settantadue botteghe di cambiavalute. Dal 1430 al 1453 le imposte prelevate su settantasette famiglie fiorentine salivano a ducati 4,875,000. Giannozzo Manetti, celebre umanista, dovè pagare da sé solo 135,000 ducati; vero è che ne fu ridotto a mendicare! Sulle ricchezze de' Medici si hanno, pe' *Ricordi* di Lorenzo, dati piú sicuri e precisi. Quando il padre di Cosimo, nel 1428, morì, lasciò a' suoi due figliuoli 178,221 fiorini « di suggello ». Nel 1440, alla morte di Lorenzo il vecchio, il patrimonio era già salito a fiorini 235,137; e, per l'abilità finanziaria di Cosimo, si accrebbe ancora straordinariamente. Così Pio II, nel traversare Firenze, poté dire che le ricchezze del vecchio banchiere eguagliavano quelle di Creso.²

Per rendere pienamente conto di tali cifre giova raffrontare l'opulenza dei Medici coi tesori accumulati da altri banchieri o prelati o gran signori italiani di quella età. Nel 1460

¹ *Autografo tolto dallo Zibaldone di Giovanni Rucellai fiorentino e pubblicato per cura di Giovanni Temple Leader* (Firenze, 1872). Piú ampi estratti possono leggersi in G. MARCOTTI, *Un Mercante fiorentino e la sua famiglia nel sec. XV* (Firenze, 1881); cfr. specialmente a pag. 44 e segg.

² *Commentarii*, ed. del 1584, p. 88.

il patriarca d'Aquileia, Luigi Scarampi, era stimato come uno de' piú ricchi che avesse l'Italia; possedeva circa 200,000 ducati d'oro. Nel 1478 i 170,000 ducati di Andrea Vendramin doge di Venezia, riempivano d'orgoglio e d'invidia tutti i suoi concittadini. Eppure i Colleoni possedevano ben piú: la confisca che li colse, gravò sopra una somma di 216,000 ducati.¹

Date le idee de' Fiorentini, era naturale che tali forze, che abbiám visto tanto valide, fossero vòlte ad efficace strumento di progresso e di prosperità per la scienza, le lettere, le arti belle. Nondimeno cadrebbe in errore chi credesse che, per meritarsi il plauso della cittadinanza e dare alla messe intellettuale una vigoria nuova, bastasse ai capi dell'aristocrazia fiorentina mostrarsi ardenti e prodighi. La parte di Mecenate non era facile in una città tanto gelosa dell'eguaglianza e dell'indipendenza. Il vecchio Cosimo si era fatto maestro nell'arte di compiere grandi cose senza svegliare i sospetti de' troppo ombrosi concittadini: se non avesse saputo cosí destramente « fugir l'invidia », piú d'una volta sarebbero state messe in forse le sorti delle opere sue e della sua stessa famiglia. Quando intraprese il palazzo di via Larga, il Brunelleschi gli propose un disegno assai piú magnifico e tale da cattivarsi l'ammirazione d'ogni intelletto innamorato dell'arte; ma Cosimo, se d'arte s'intendeva, s'intendeva però di politica, e preferì il disegno, molto men sontuoso, di Michelozzo.² Ai posteri è lecito rammaricarsi d'un eccesso di prudenza che li privò d'un capolavoro; i contemporanei lodarono certamente l'accortezza di Cosimo. Mezzo secolo dopo, Filippo Strozzi dovè anch'egli misurare il proprio desiderio co' pregiudizi che ancora vigorreggiavano; e il figlio Lorenzo, nel racconto edito dal Gaye, si diffonde con compiacenza sulle astuzie cui dovè ricorrere per girare l'ostacolo e inalzare il piú magnifico de' palazzi, senza che nessun tribuno potesse accusarlo di aspirare alla signoria.³

¹ Cfr. il bel libro di J. BURCKHARDT, *La Civiltà nel secolo del Rinascimento in Italia*; nuova edizione accresciuta per cura di G. ZIPPEL; Firenze, 1899, vol. I, p. 78 e segg., e passim (cfr. Indice).

² VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 371.

³ *Carteggio*, t. I, p. 354.

Se quei timori dissimulati trattennero talvolta un patrizio dal disporre del proprio danaro come la vanità gli avrebbe consigliato, non potevano a ogni modo impedire che le arti si svolgessero rapide e possenti fin dal primo terzo del sec. xv.

La Signoria, che piú che a Sparta mirava ad Atene, dava essa stessa lo spettacolo della magnificenza, cogliendo tutte le occasioni per isfoggiare un lusso di buon gusto, in cui l'arte aveva la parte maggiore e minore. In una città come Firenze, d'industria cosí florida, e di corporazioni cosí potenti, era quella un'eccellente politica. Vero si è che, per richiamare all'austerità de' costumi, conveniva ogni tanto dar fuori una qualche legge sontuaria, che cadeva subito nel dimenticatoio: cosí, a mezzo il Quattrocento, fu proibito alle cittadine semplici di recare nelle dita piú di tre anelli e di avervi a ciascuno piú d'una pietra preziosa o di una perla; eccezione fatta per le mogli de' cavalieri, de' dottori *in utroque*, de' medici, de' maestri, per le bambine sino ai dieci anni, e per le straniere.¹ Il Lastri, cui dobbiamo queste notizie, soggiunge che i Fiorentini non si curarono troppo del rigoroso divieto. Sulla fine del secolo il lusso era cresciuto a tal segno che molte gentildonne, commosse dai rimproveri del Savonarola, solleccitarono spontanee dai magistrati altre e nuove leggi sontuarie: lodevole scrupolo, cui la caduta del riformatore non tardò a toglier di mezzo.

Simili divieti mal si potevano mantenere in una città dove migliaia di braccia lavoravano dalla mattina alla sera per trasformare la materia grezza in ornamenti superbi, e dare alla lana, alla seta, ai metalli, le forme piú ricche ed eleganti. Che avrebbero mai detto l'Arte della lana, con le sue 270 botteghe, e i padroni delle 83 botteghe di seta, e quelli delle 84 botteghe di arredi e masserizie scolpiti o intarsiati, e quelli delle 30 botteghe dei battiloro² se il Comune si fosse osti-

¹ *Osservatore fiorentino*, t. VI, p. 84 e segg.

² Statistica del 1471. Sullo Stato nelle sue relazioni con le Belle Arti nel Quattrocento, cfr. il notevole studio di H. JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, p. 73 e segg.

nato a proscrivere un lusso in che consisteva la forza e la ricchezza dello Stato?

Le feste che la Repubblica fiorentina dava nel Quattrocento sono rimaste celebri per la pompa stragrande. Nel 1459, in onore di Pio II, si fecero una giostra, un ballo, un combattimento di belve;¹ e costarono piú di 13,000 ducati d'oro. Era cosa mirabile, dice un cronista, vedere la ricchezza delle stoffe, delle vesti, de' gioielli: pochi re avrebber potuto sfoggiare tanta magnificenza. Nel 1460, in onore del papa medesimo che tornava dal congresso di Mantova, si fecero nuove feste; e nel 1468 fu celebrata la giostra in cui Lorenzo de' Medici riportò i primi onori e tante lodi in prosa e in verso; poi, un'altra nel 1478, vinta dal fratello di lui, Giuliano. Ma le feste pel duca di Milano, Galeazzo, nel 1471, sorpassarono in magnificenza quanto erasi mai visto fin allora: si legga nel Corio la descrizione del corteo e l'enumerazione degli ornamenti d'oro e d'argento e delle stoffe preziose. Quanto la visita ducale costasse ai Fiorentini, non ci è detto; ma il duca si sa che spese 200,000 ducati d'oro: per non citar che un esempio, si era condotto dietro 2000 cavalli, 200 mule, tutte riccamente addobbate, 500 coppie di cani, e sparrowieri e falchi in numero incredibile.²

Spettacoli splendidissimi, ma passeggeri. Costante era invece il pensiero della Signoria per celebrare la memoria de' grandi cittadini o per ornare quanto piú e meglio si potesse il palazzo, sede del governo; e ciò doveva operare in pro delle arti ben altrimenti. Senza parlar qui de' tanti monumenti sacri che le corporazioni o la Repubblica eressero o abbellirono, di continuo si veggono i Signori prendere belle deliberazioni, che riuscivano a profitto delle arti. Così fan dipingere nel Duomo le statue equestri di due de' loro piú esperti capitani, l'inglese Giovanni Hawkwood e Niccolò da Tolentino; così pongono pur nel Duomo un perpetuo ricordo con l'effigie del loro massimo poeta Dante;³ e rendono un consimile omaggio a due de' loro

¹ TARTINI, *in Rer. Ital. Script.*, App., t. II, p. 723 sg.

² CORIO, *L' Historia di Milano*; Padova, 1646, p. 818.

³ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 562, 563.

cancellieri, ch'erano stati anche insigni letterati, Leonardo Aretino e Carlo Marsuppini. Né è da trascurare il decreto col quale si permise ai figliuoli di Poggio Bracciolini di far dipingere il ritratto del padre loro in una delle sale del palazzo della Signoria;¹ gli antichi non immaginarono mai un premio che fosse insieme più semplice e più degno.²

Le arti decorative non si avvantaggiavano meno di tali generose deliberazioni, così ben degne di città ricca e forte. Per tutto il secolo xv la Signoria non smise di procacciarsi stoffe di gran pregio, stupende argenterie, masserizie intarsiate di rara perfezione. Verso il 1457 fe' eseguire da un arazziere fiammingo, Liévin di Bruges, milletrecento braccia di arazzi per coprirne le pareti del palazzo. Vittorio Ghiberti, figlio del-

¹ *Ibid.*, t. I, p. 565.

² Talvolta l'arte era costretta, per dir vero, a piegarsi a meno alti uffici. Nel 1345, per esempio, Giotto dové rappresentare in uno de' suoi affreschi la cacciata del Duca d'Atene, Gualtieri di Brienne. L'artista ci mostra il tiranno che giù dal trono è scacciato da una figura che vola e lo minaccia con un giavellotto; Gualtieri, nel fuggirsene, calpesta gli attributi della Giustizia e della Legge, e si trae via con sé un mostro col volto umano e con la coda di scorpione che si stringe teneramente al petto (CROWE e CAVALSELLE, *Storia della Pittura italiana*, t. I, p. 345).

Nel 1392, a Siena, nel palazzo del Comune si dipinsero i ritratti di certi ribelli (DELLA VALLE, *Lettere sanesi*, t. II, p. 54).

Nel secolo seguente non è raro di vedere la pittura e anche la scultura fornire così le armi alle parti politiche: i vincitori si sfogavano de' rancori accolti facendo dipingere grandi affreschi, e oggi ci contentiamo d'una matita e d'un fogliettino di carta! I Medici esposero al pubblico scherno gli Albizzi, loro nemici, nel 1434, negli affreschi di Andrea del Castagno, e nel 1478, i Pazzi, negli affreschi del Botticelli. In Firenze stessa i creditori di Rinuccio Farnese avevan fatto dipingere pubblicamente il ritratto del debitore, ed è verisimile lo accompagnassero di qualche ingiuriosa iscrizione. Nel 1425 i Senesi e il papa doverono interporre per fare scancellare quell'effigie d'obbrobrio (GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 550, 574).

A Roma nel 1462 si commise a Paolo Romano di foggiare due fantocci che figurassero Sigismondo Malatesta, per arderli in pubblico.

Gioverà rammentare inoltre un curioso aneddoto riferito dal Bracciolini (*Opera*, ed. del 1538, p. 436). I Fiorentini avevano fatto dipingere sulle loro piazze, in sembianza di traditore, Rodolfo da Camerino di cui avevano ragione di lagnarsi: alcun tempo dopo, volendo riconciliarsi con lui, gli mandarono ambasciatori; Rodolfo li ricevè standosene a letto, ben coperto di pellicce, e, sebbene fosse allora d'agosto, con un gran fuoco acceso. I Fio-

l'artefice delle porte del Battistero, e Neri di Bicci, fornirono essi i cartoni per quell'opera che suscitò viva ammirazione.¹

Le argenterie che servivano ai Signori erano sontuose del pari. Secondo un inventario fatto tra il 1458 e il 1478 pesavano 446 libbre; e vi si notavano due bacili d'argento smaltato, del peso di 51 libbra; undici piatti d'argento, del peso di 55 libbre; quaranta scodelle, del peso di 39 libbre ecc.

Agli orafi o agli argentieri la Signoria chiedeva di preferenza i doni destinati a ricompensare il valore de' suoi generali o i buoni uffici degli ambasciatori accreditati. Nel 1455, licenziando il duca di Calabria, capitano delle sue milizie, Firenze gli donò 20.000 fiorini in contanti, due leoni vivi, quattro bacili e due salsiere di argento smaltato, del peso di 97 libbre. Tutt'insieme valevano più di 1200 ducati.² Nel 1472 il duca d'Urbino, in ricompensa delle sue benemerenzze nella presa di Volterra, ricevè, oltre una casa in Firenze, bacili e coppe d'argento, e un elmo d'argento cesellato da uno de' migliori maestri che avesse allora la Toscana, Antonio del Pollaiuolo.³ Giovanni de' Medici, il futuro papa Leone X, ebbe nel 1492 il dono di un servizio che pesava circa 1000 libbre e valeva tra i 12 e i 15,000 fiorini.⁴

rentini, naturalmente, gli chiesero che male avesse; ed egli sorridendo rispose che aveva un gran freddo per essere stato esposto là a Firenze tanti giorni all'aria aperta e tante notti al ciel sereno. Gli ambasciatori capirono, e le figure furono cancellate.

Nel 1494 i Medici videro rivolta contro loro stessi l'arma che avevano adoprata contro i nemici; i ritratti loro sostituirono sulle mura degli edifizii pubblici quelli dei Pazzi: « Populus... cunctos qui olim in Pazziana conjuratione adversus Medicos in pariete telonei ceu infames picti fuerant penitus delevit, novos quoque, ex Medicorum factione, ad paucos dies pingere curaverunt ». (Biblioteca Chigi, Storia del Tizio. fol. 222 verso). Rammentiamo per ultimo, che nell'assedio di Firenze del 1530 Andrea del Sarto ebbe da compiere un lavoro consimile. Sulle pitture satiriche del sec. XIV cfr. *Le Magasin pittoresque*, 1891.

¹ Cfr. la mia *Histoire de la Tapisserie italienne*, p. 94.

² GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 570; VESPASIANO, *Vite*, ed. Frati, t. I, p. 284-285.

³ AMMIRATO, *Istorie fiorentine*, libro XXIV, sub anno 1478.

⁴ « Il cardinale... se n'andò a casa suo padre, e più vi fece loro un bello convito, al quale essendo quasi finito, la Signoria mandò un presente di libbre mille incirca d'arienti lavorati. Stimossi fussi di valuta di quindici migliaia di fiorini ». Vedi *Philippi Redditi Exhortatio ad Petrum Medicem*

I Medici, che avevano primeggiato per la ricchezza e per la potenza, vollero anche esser primi per la protezione conceduta alle lettere e alle arti. È dunque naturale che cominciamo da loro questa rassegna de' piú importanti Propugnatori nel secolo xv; perché occupano un luogo luminoso ed alto non pur nella storia del Rinascimento fiorentino ma anche in quella dello spirito umano.

Il culto delle arti sembra risalire non poco ne' rami della loro famiglia, anche se, a guardarvi piú da presso, si scopra che la pietà o la vanagloria piú che l'amor del bello erano stimolo a edificare que' magnifici edifizii co' quali i piú antichi Medici cercarono di perpetuare la memoria di sé nelle chiese della città natale.¹ Invece in quello de' loro discendenti che nella prima metà del secolo xv doveva levar cosí alta la gloria del nome loro, in Cosimo (1389-1464), il Padre della Patria, il gusto piú puro e piú delicato si uní con una sconfinata liberalità.

Certo la storia può e deve dimandare al Padre della Patria un conto severo. Senza aver forse desiderato per sé il potere assoluto, che esercitò di fatto per quasi trenta anni, preparò a ogni modo la servitù della patria. Non che adoprasse, di solito, modi violenti; e a paragonarlo coi sanguinari Estensi e coi Malatesta e coi Visconti, ci guadagna un tanto. Era, per valerci di una frase del Commynes, di autorità « dolce e amichevole, tale quale si conveniva a libera città »;² ma all'occasione non si mostrava men duro, meno ostinato nella vendetta, né piú scrupoloso quanto ai modi di conseguirla. Uomo di affari prima d'ogni altra cosa, si procacciava clienti largheggiando, e agli altri strappava l'arme di mano facendoli colpire di enormi ammende. Così si sbarazzò di Giannozzo Manetti; e anche sul vecchio Palla Strozzi pesò quella rigi-

in magnanimi sui parentis Laurentii imitationem; Firenze, 1822, p. xxxvii. Cfr. i *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*, ed. Aiazzi, p. cxlv.

¹ Il VASARI cita parecchi ritratti che ci mostrano Giovanni di Bicci de' Medici in relazione con Masaccio (t. III, p. 160) e con Zanobi Strozzi scolaro dell'Angelico (t. IV, p. 39 e t. VI, p. 188).

² *Mémoires*, ediz. della Società della Storia di Francia, t. II, p. 333.

dezza di Cosimo, quando, dopo trenta anni di esilio, non potè neppure ottenere la grazia di morire nella città natale.

Ma altri, in Firenze stessa, mirarono a ciò che mirava Cosimo; e s'industriarono come lui ad assicurare la supremazia della propria famiglia, senza compensare l'ambizione sia con l'intelletto superiore, sia col culto delle cose belle. Mettiamo dunque da banda le parti men buone che Cosimo e i suoi discendenti ebbero come i piú de' contemporanei e non guardiamo ad altro che al bene fatto da loro alle scienze, alle lettere, alle arti. A considerarli così, convien riconoscerlo e dirlo altamente, non v'ha lode che non si meritino.

Il moto iniziato dallo studio dell'antichità classica aveva acquistato una forza tale che era assai difficile, ai gran signori e ai reggitori degli stati, di non parteciparvi. Ognun sa quanto e come cooperassero i pontefici e i re di Napoli al trionfo del Rinascimento. I Signori di Ferrara, di Urbino, di Mantova, di Milano sono egualmente tra i promotori piú fervidi delle idee nuove. Perfino il feroce e brutale signore di Rimini, Sigismondo Malatesta, si è conquistato un luogo onorevole negli annali dell'Umanesimo. Incoraggiare i dotti e gli artisti, erigere palazzi, mettere insieme biblioteche e musei, era un officio che allora s'imponeva in un modo o nell'altro a ogni signoria; e non v'era dovere che sembrasse piú dolce.

Cosimo si pose ben presto a capo di quel movimento: fin dal 1412 lo vediamo intento a comprare manoscritti.¹

Se per le somme elargite non pochi signori italiani possono rivaleggiare coi Medici, questi hanno invece un merito che è loro speciale, nella familiarità concessuta agli artisti e ai dotti:

¹ BANDINI, *Catalogus Codicum latinorum bibliothecae Mediceae-Laurentianae*, t. II, p. 687. Il compianto bibliotecario di Besançon, A. Castan, m'indicò cortesemente un Tito Livio conservato nella biblioteca ch'egli reggeva, proveniente da quella di Cosimo. È un manoscritto con belle iniziali, e ha questa nota importante: « Ioannes A(ntonii) f(ilius) clarissimo atque optumo viro Cosmo Medici ex vetustissimo exemplari hoc opus transcripsit anno D. mccccxxv, Florentiae ». (Antico fondo Granvelle).

Cosimo, da buon mercatante, trafficava anche in manoscritti. Cfr. la lettera del Niccoli pubblicata e illustrata dal Luiso, a cui si è innanzi accennato.

ed è un merito onde si cattivano anche oggi l'animo degli studiosi. Il signore che protegge, da un lato; gli artisti protetti, dall'altro: così è nelle altre città; ma a Firenze, nel palazzo de' Medici, gli umanisti, i pittori, gli scultori sono trattati da amici e quasi da compagni. Quando Cosimo va a Roma, mena con sé Niccolò Niccoli: quando va esule a Venezia, lo segue nell'esilio Michelozzo.¹ Ed egli, il patrizio onnipotente, pensa a rivestire Donatello e ordina le vesti di cui lo scultore ha bisogno. Ecco un altro esempio di sì bella familiarità: nel 1451 un pittore di Camerino, Giovanni Angelo d'Antonio, scrive a Giovanni, figlio di Cosimo, per proporgli in moglie una ragazza con gran dote, e a nessuno par troppo grande la libertà del consiglio. Nelle sue lettere a Piero, l'altro figliolo di Cosimo, Benozzo Gozzoli lo chiama « amicho singularissimo ». Antonio da San Gallo il vecchio è il confidente di Giuliano de' Medici; e, dopo la tragica morte di Giuliano, tocca a lui condurre a Lorenzo il figlio naturale del morto, che fu poi il pontefice Clemente VII.² Lorenzo va a' bagni? si fa accompagnare da Bertoldo scultore, scolaro di Donatello.³ Piero de' Medici fugge per sottrarsi al furore dei cittadini? confida una parte dei suoi tesori a un orafo amico suo, al padre di Baccio Bandinelli. Facile sarebbe addurre altri esempi di questa « domesticanza », come la chiama con voce espressiva il Vasari. Spettacolo raro e commovente, bene adatto a trarre gli artisti da quella inferiorità in cui eran tenuti nelle corti dei principi contemporanei.

In Cosimo l'erigere monumenti nuovi pareva, pertanto, un vero e proprio bisogno. Si direbbe che volesse fare dell'archi-

¹ « . . . Cosimo, il quale aveva amato Michelozzo quanto si può un caro amico amare » (VASARI, *Vita di Michelozzo*).

² Gli umanisti familiari dei Medici si assumevano talvolta certi scabrosi negoziati che oggi si chiamerebbero con nomi non davvero onorevoli! Vedi in ROSCOE, *Vita di Lorenzo de' Medici*; Parigi, t. I, p. 405, la poesia indirizzata a Lucrezia Donati per indurla a corrispondere a Lorenzo il Magnifico innamorato di lei: « Ad Lucretiam Donatam, ut amet Laurentium Medicem ».

³ SER MATTEO FRANCO, *Un Viaggio di Clarice Orsini de' Medici nel 1485*; per cura di I. Del Lungo, Bologna, 1868, p. 7.

tettura un modo di propaganda e di dominio, tanto ardore metteva nell'inalzare palazzi e chiese, chiese e palazzi. Firenze non fu la sola a profittare della sua magnificenza; altre città italiane, e perfino regioni lontane, si arricchirono, in grazia sua, di sontuosi edifizii. Le costruzioni intraprese nella città natale richiesero, da sé sole, una spesa di parecchie centinaia di migliaia di ducati. Il Reumont valuta la sacrestia di San Lorenzo ducati 40,000, il convento di San Marco ducati 70,000, il palazzo di via Larga ducati 60,000.¹ Innumerevoli son gli edifizii eretti da Cosimo fuori di Toscana, e ci è necessario contentarci di rammentare solo i principali. Ad Assisi il patrizio fiorentino fe' restaurare Santa Maria degli Angeli;² a Roma, ornare la basilica di San Pietro con sei vetriate fregiate del suo stemma;³ egli e suo fratello, Lorenzo il vecchio, abbellirono la chiesa di San Domenico, in Cortona, di un ricco quadro d'altare, con questa semplice iscrizione: « Chosimo e Lorenzo di Medici da Firenze àno dato chuesta tavola a frati di Sct. Domenicho dell'Oservanza da Chortona per l'anima loro e di loro passati MCCCCXXXX ».⁴ Venezia, che gli era stata rifugio, durante l'esilio, dovè a lui la sua prima biblioteca, uno de' capolavori di Michelozzo: oh veramente grande era l'età in cui un esiliato, riconoscendo all'ospitalità datagli da un popolo, nel tornarsene in patria gli donava una biblioteca! A Milano le pitture di Vincenzo Foppa resero presto celebre il palazzo che i Medici avevano avuto della liberalità di Francesco Sforza: vi si notava la *Storia di Traiano*, i ritratti della casa ducale, quelli d'illustri persone (tra gli altri, otto imperatori); e da per tutto v'erano alternate le imprese del patrizio fiorentino, il falcone e il diamante. Michelozzo, che diresse la decorazione del palazzo, vi aggiunse di propria mano il ritratto dell'amico suo e benefattore.⁵ Sino in Francia, lasciò Cosimo

¹ *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, t. I, p. 186.

² VASARI, *Vita di Michelozzo*, ediz. Milanese, t. II, p. 443.

³ *Ibid.*

⁴ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 140. Il quadro esiste ancora.

⁵ VESPASIANO, *Vite*, ediz. Frati, t. III, p. 55.

tracce della sua liberalità: per le cure di lui il collegio che i Fiorentini avevano a Parigi fu convenientemente restaurato. Che più? quasi per spingere la fama di sé ai confini del mondo allora conosciuto, fondò a Gerusalemme un ospizio destinato ai pellegrini poveri.¹

Il Vasari non esagerò affermando che Cosimo spese nelle sole costruzioni un mezzo milione di fiorini.² Era, secondo il parere del Padre della Patria, tutto danaro messo a buon frutto; tanto che, ci riferisce Vespasiano, si rammaricava di non aver fatto di più. « Soggiunse di poi e disse che de' maggiori errori che avesse fatti mai, si era di non avere cominciato a spendere prima dieci anni, che non aveva; perché conosciuta la natura della sua città, egli non sarebbero anni cinquanta, che del suo né della casa non si troverebbe nulla, se non quelle poche reliquie ch'egli aveva murate ».³

Sebbene Cosimo avesse raccomandato a Michelozzo di costruirgli una casa anzi comoda che sontuosa, i contemporanei sono unanimi a vantare la magnificenza del palazzo in via Larga. Pio II lo proclama una reggia;⁴ Alberto Avogadro, Timoteo Maffei, Gian Maria Filelfo, lo celebrano in prosa e in versi come una delle meraviglie del mondo. Il cortile era già allora un vero museo; i Riccardi, nel secolo XVII, non fecero che continuare la tradizione medicea ornandolo di opere antiche. Vi si ammiravano, oltre il resto, gli otto medaglioni di marmo scolpiti da Donatello, che si alternavano con festoni a graffito, ritrovati da poco sotto l'intonaco.⁵

Gli appartamenti erano adornati di soffitti dipinti o dorati e di pareti in legno di cipresso. Gli arazzi vi si congiungevano

¹ VESPASIANO, *Ibid.*, t. III, p. 48; VASARI, t. II, p. 443.

² *Laurentii Medicei Vita*, ediz. Mehus; Firenze, 1749, p. 4.

³ VESPASIANO, *Vite*, p. 257, 258.

⁴ *Opera*, ediz. di Basilea, p. 88.

⁵ C. YRIARTE (*Livre des Souvenirs de Maso di Bartolommeo*; Parigi, 1894) ci dà notizie su' disegni fatti per lo stesso cortile nel 1452 da uno scultore fiorentino, Maso di Bartolommeo: « Per manifattura di due disegni... l'uno fu un fregio alto 7, 8, che va sotto el dinanzi del chortile del palazzo, e uno architrave che va sotto detto fregio ». — « Per teste designate che sono nel fregio sopra le cholonne del chortile del suo palagio ». Questi ornati,

con gli affreschi o con le tavole dipinte: di Paolo Uccello vi erano varii lavori importanti, *Combattimenti di leoni*, *Combattimenti di draghi*, *Pastori in un paesaggio*, tre *Battaglie* (tre quadri rappresentanti la rotta di San Romano), la *Storia di Paride*.¹ Fra le masserizie si notavano i cofani dipinti da un artista celebre, Dello. Bella e preziosa era singolarmente l'argenteria; l'Avogadro cita tra gli oggetti più ricchi un arredo da tavola in forma di nave.²

Le anticaglie sembrano piuttosto disposte secondo l'opportunità della decorazione, che aggruppate in serie. Nel cortile che dava su via de' Ginori, si vedeva un bel Marsia, di marmo bianco, legato a un albero, in attesa del supplizio: ebbe l'ufficio di restaurarlo Donatello, e questi medesimo restaurò del pari non pochi busti antichi che furono allogati sopra le porte.³

Può darsi che una copia della Venere de' Medici già allora appartenesse alla famiglia onde ebbe il nome. Un autore della fine del secolo XIV, Benvenuto Rambaldi da Imola, dice infatti d'aver visto a Firenze, in casa d'un privato, ch'egli non nomina, una statua molto simile al capolavoro della tribuna negli Uffizi.⁴

La ricerca di quei frammenti, già fin d'allora tanto ardentemente desiderati, mise talvolta Cosimo alle prese co' suoi stessi concittadini, come il Bracciolini ci fa noto, che era per

forse di stucco, scomparvero forse quando il marchese Riccardi fe' eseguire alcuni lavori nel palazzo già mediceo? Un'iscrizione, affissa nel cortile, rammenta che il marchese « in postica auxit parte » il palazzo comprato nel 1659, e che il suo erede « intus forisque duplo ampliavit (1690), veterem partem in meliorem formam redegit, ornavit, ornat » (1715).

¹ VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 208. Tali figure appariscono ancora nell'inventario compilato alla morte di Lorenzo il Magnifico.

² Cfr. la mia opera *Les Collections des Médicis au XV siècle*, passim.

³ VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 407.

⁴ BENVENUTO DA IMOLA, Comento alla *Divina Commedia*, ediz. Lacaita, t. III, p. 280. Cfr. il mio saggio, *Les Collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI siècle*; Parigi, 1865, p. 34 e segg. Ma L. A. MILANI, *Il motivo e il tipo della Venere de' Medici illustrati da due monumenti inediti* (in *Strena Helbigiana*, Lipsia, 1900), vorrebbe invece identificare la statua ammirata da Benvenuto con una Venere consimile, che fu venduta nel 1889 e trovata ora in America.

conto suo poco o punto disposto a piegare dinanzi allo strapotente banchiere. Un viaggiatore di cui già avemmo occasione di parlare, Francesco da Pistoia, aveva consegnati al capo della famiglia dei Medici alcuni busti inviati all'umanista da Andreolo Giustiniani; onde l'indignazione violentissima del defraudato.¹ Cosimo potè stimarsi fortunato di non vedersi preso di mira da una di quelle tremende invettive che non risparmiavano nessuno.

Le ville innalzate da Cosimo ne' dintorni di Firenze non la cedevano al palazzo di via Larga. In una lettera indirizzata da Galeazzo Maria Sforza a suo padre Francesco, il giovane principe milanese già nel 1459 insiste sulla magnificenza di Careggi.²

I Medici divennero ben presto famosi per la sicurezza delle sentenze in fatto di gusto; lo avevano, non è dubbio, delicato e severo, e la critica piú giudiziaria dirigeva l'accolta di tante meraviglie. Il danaro solo non avrebbe potuto mai radunare un tutt'insieme cosí perfetto, né lo studio vi si sarebbe adoperato, di per sé solo, con pari efficacia: occorrevano a tanto le abitudini particolari che da Cosimo a Leone X i Medici ebbero dalla natura.

Il Rio fu stranamente accecato dalla passione quando scrisse che, sotto gli auspici de' Medici, tutto sembrava sospingere a

¹ « Capita vero quae ad me per eum misisti, curavit ut Cosmo traderentur, mihi simulans, se aegre ferre quod in manus alterius devenissent. Cosmo vero, qui hic est, dixit se illi gratias agere quod illa accipere dignatus esset, et simul illi quoque signum quo epistolam obsignasti, quod est Trajani caput, se daturum operam dixit ut sibi traderetur ». Lettera indirizzata da Ferrara a Andreolo Giustiniani (*Opera*, ediz. del 1538, p. 329).

² « Anday a Caregio pallatio bellissimo di esso Cosmo, quale vist'ò da ogni canto et delectatomeno grandemente non mancho per la polideza de' giardini, che invero sono pur tropo ligiadra cosa, quanto per il degno edificio de la casa, a la quale et per camere et per cusine et per sale et ogni fornimento non mancha piú che si faccia ad una de le belle case di questa città... » BUSER, *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich*, p. 347). Nel 1471 Galeazzo Maria tornò a Firenze, e quella volta non sa come lodare abbastanza il palazzo magnifico di via Larga (VALORI, *Laurentii Medicei vita*, p. 17).

innovazioni e profanazioni. « Cominciava, aggiunge il Rio, a sostituirsi l'entusiasmo per l'antichità pagana a quello per l'antichità classica; la quale distinzione importa non perdere mai di vista nella serie de' fatti che dobbiamo indicare o valutare. È un carattere nuovo che si trova impresso su un gran numero di opere letterarie o artistiche, e disgraziatamente anche su' costumi della nazione. Ben presto Lorenzo de' Medici si mise a disputare ei medesimo la palma de' versi licenziosi a' suoi poeti laureati, per le orgie carnascialesche; ma i particolari della degenerazione di cui il « magnifico » personaggio fu promotore, co' suoi cortigiani letterati, ci trarrebbero troppo di là da' limiti prescritti dal nostro argomento, e, per grande che sia il piacere di strappar le maschere secolari di sul volto agli idoli della storia, conviene che ci limitiamo a ridurre dentro il giusto e tenue valor suo l'efficacia che fu da loro esercitata sulle diverse arti e particolarmente sulla pittura ».¹

Ciò che il Rio chiama qui profanazione, sarei invece tentato di chiamare conciliazione e tolleranza. I Medici sapevano concordare il culto dell'antichità classica con quello della tradizione cristiana: ecco il delitto loro nella opinione dello scrittore fanatico. Or bene, era un delitto che commettevano troppe altre grandi famiglie d'allora, e perfino più di un pontefice; basta rammentare Eugenio IV, Nicolò V, Pio II, Paolo II. Quasi quasi si esclamerebbe volentieri con un de' Padri della Chiesa: « O felix culpa! » oh fortunato delitto! Ad esso infatti deve il primo Rinascimento quella grazia e quella grandezza che lo distinguono dall'età seguente. Cosimo fu il primo a mostrare in cospetto di tutti un'imparzialità e una simpatia larga che lo sospingevano da un lato a raccogliere i capolavori letterari o artistici degli antichi, de' pagani, come direbbe il Rio, dall'altro ad arricchire splendidamente gl'istituti religiosi della sua patria. Lorenzo gli si mostrò, in questo, degno discendente: suo è quel detto bellissimo: « Senza la

¹ *De l'Art chrétien*, t. I, p. 379, 380. Sorprende di leggere accuse del pari violente in un altro storico, di solito assai imparziale, il VILLARI, *La storia di Fra Girolamo Savonarola*; Firenze, 1887, vol. I, p. 46 e segg.

filosofia di Platone sarebbe difficile divenire un buon cittadino, o capir bene gl'insegnamenti della religione cristiana». Una ventina d'anni dopo, si fatte aspirazioni dovevan trovare una piú armoniosa e perfetta espressione ne' due grandi capolavori della moderna pittura: la *Disputa del Sacramento* e la *Scuola d'Atene*.

Quanto all'arte moderna, Cosimo era di un assoluto eclettismo, sebbene avesse singolarmente cara l'arte di Donatello e dei suoi seguaci. Non sdegnava, certo, l'ingegno del Ghiberti, come si volle far credere: verso il 1428 gli commise, d'accordo col fratello Lorenzo, un prezioso reliquario per le ossa de' Santi Proto, Giacinto e Nemesio.¹ Fra Angelico ebbe anch'egli parte nel suo favore: Cosimo volle che da lui gli fosse adornata di belle pitture la cella in che costumava di ritirarsi entro il convento di San Marco.

Un affresco del Vasari in Palazzo Vecchio ci mostra Cosimo circondato da manoscritti, statue, quadri, medaglie, antichità d'ogni sorta. Accanto ha Marsilio Ficino con un libro in mano; piú in là, il greco Argiropulo; quindi Fra Angelico che presenta al Padre della Patria un suo lavoro, e Luca della Robbia che gli offre una statua. Donatello, il Brunelleschi, Fra Filippo, il Ghiberti, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, compiono la schiera elettissima. In tal modo i posteri si compiacciono raffigurarsi Cosimo de' Medici; ed è degna apoteosi del grande Mecenate fiorentino.

Il nome di Lorenzo de' Medici il vecchio merita d'andare unito con quello di suo fratello Cosimo, a' gusti del quale partecipava, amando al pari di lui d'amore sincero la scienza e l'arte. Molto fece per arricchire le biblioteche fiorentine, e a nessun sacrificio si rifiutò pur di acquistare preziosi manoscritti. Il Traversari loda principalmente l'accortezza e l'ardore col quale riuscì a strappare un Plauto al cardinale Orsini di Roma: grande allegrezza si fece in Firenze quando il

¹ VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 234.

codice, a lungo desiderato, finalmente vi arrivò, e il Niccoli si affrettò a ricopiarlo con la sua migliore calligrafia.¹

La collezione di Lorenzo comprendeva, oltre i libri, statue, quadri, vasi cesellati, gioielli, perle. Le masserizie dipinte da Dello erano una delle parti più curiose del museo.² Il Vasari addita sopra tutto le giostre, le cacce, le feste, rappresentate su' cofani, sulle spalliere, su gli scrigni.

Le relazioni di Lorenzo con Ambrogio Traversari ci provano che, sebbene ormai saliti così in alto, i Medici non sdegnavano rendere agli amici loro tanti servigi quanti nessuna famiglia sovrana avrebbe potuto. Quando Stefano Porcari, che fu poi, capo della congiura famosa contro Nicolò V, regalò un cammeo antico al generale de' Camaldolesi, questi mandò a Lorenzo la misura del proprio dito e lo pregò che gli facesse legare in un anello la pietra preziosa: singolare commissione data al fratello del capo della repubblica fiorentina!³

Il figlio maggiore di Cosimo, Piero (1416-1469) o, come lo chiamavano a Firenze, Piero di Cosimo, fu assai maltrattato da' suoi contemporanei e da' posteri. E veramente si cercherebbe invano nella politica di lui l'ampiezza e la profondità de' concetti che dimostro suo padre; né l'indole era tale da cattivargli la moltitudine, pur nelle apparenze nulla avendo egli che richiamasse l'affetto; perché, a giudicarne da' due busti conservati nel Bargello e dalla sua medaglia, mancava nelle fattezze, di nobiltà e di regolarità, e, fin da giovane, le infermità gli avevan valso il nome di « Gottoso ». Tra il padre e il figlio, tra il grande Cosimo e Lorenzo il Magnifico, Piero è pertanto una figura di poco rilievo, una di quelle persone mediocri che gli storici sacrificano volentieri per convertirli in piedistallo alla gloria degli eroi, presso i quali ebbero la mala ventura di trovarsi.

¹ L. MEHUS, in Prefazione alle *Epist.* di A. Traversari, t. I, p. XVIII, XIX, XXXIX, XLII, XLIII.

² VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 149.

³ *Epistolae*, ediz. Mehus, t. II, p. 344, 345.

Eppure Piero non mancava né di finezza né di acume: seppe condurre a buon termine negoziati difficili; amava, come suo padre, quanto avesse attinenza con le scienze o con le arti; mostrò nelle compre e nelle commissioni un giudizio dritto e una coltura di buona lega.

Fra i tanti artisti che si aggrupparono intorno a Piero, alcuni non furono per lui che degli amici de' quali si valse solo in qualche occasione: tale l'Alberti, che gli era intimo, e tale Filarete ch'ei raccomandò al duca di Milano,¹ e che gli dedicò uno degli esemplari del *Trattato d'architettura*. Altri, invece, come Benozzo Gozzoli, Luca della Robbia, Maso di Bartolommeo, furono impiegati da lui a ornargli il palazzo paterno; che fu suo costante pensiero. E tutti sanno gli affreschi vivaci e pittoreschi di cui Benozzo decorò la cappella, dove, fingendo di dipingere l'*Adorazione de' Magi*, fa passare in rassegna innanzi a noi i più eletti e cari rappresentanti della società fiorentina del tempo suo; primi i Medici, suoi protettori. Pur troppo le terre cotte di Luca della Robbia, nello scrittoio di Piero, ebbero peggior fortuna che non gli affreschi, e non ci son giunte.²

Quanto a Filippo Lippi, la sua vita s'intreccia talmente con quella de' Medici che non è da meravigliare se lo troviamo in continua relazione con Piero, Il Gaye ritrovò la lettera curiosa in cui il frate espone al protettore, nel 1439, la sua miseria e cerca impietosirlo sulla sorte di sei nipoti sue, tutte orfane e tutte in età da marito!³

Piero si occupava nel tempo stesso delle chiese principali di Firenze. Per lui Michelozzo costruì la cappella del Cro-

¹ Cfr. la lettera che Filarete gli scrisse da Milano il 20 dicembre 1451 (MILANESI, *Lettere d'Artisti italiani dei secoli XIV e XV*, p. 5).

² « Onde il magnifico Piero di Cosimo de' Medici, fra i primi che facessero lavorare a Luca cose di terra colorita, gli fece fare tutta la volta in mezzo tondo d'uno scrittoio nel palazzo edificato, come si dirà, da Cosimo suo padre, con varie fantasie, ed il pavimento similmente; che fu cosa singolare e molto utile per la state ». VASARI, ed. Milanese, t. II, p. 174.

³ « Ed àmi lasciato dio chon sei nipote fanciulle da marito ». *Carteggio*, t. I, p. 141. Cfr. anche la lettera scritta a Piero da Domenico Veneziano nel 1483; *Ibid.*, t. I, p. 136.

cifisso a San Miniato, e preparò, secondo le istruzioni che ne ebbe, i disegni della cappella dell'Annunziata nella chiesa dei Servi.¹ Maso di Bartolommeo eseguì il cancello che chiude l'entrata di quella cappella medesima, e i candelieri che adornano l'altare.²

Inoltre Piero era in relazioni con parecchi artisti d'altre parti d'Italia: rammenteremo, ad esempio, Arduino di maestro Tommaso da Baise, di Modena,³ e specialmente il celebre architetto pittore e medaglista veronese, Matteo de' Pasti. In una lettera datata da Venezia, 24 gennaio 1441, questi gli annunzia che dipinge per lui certi trionfi: sono quelli d'un paravento tondo che si conserva nella galleria degli Uffizi.⁴ Matteo de' Pasti venne poi più vicino a Firenze: per una ventina d'anni lo vediamo lavorare a Rimini, dove eseguì pe' Malatesta le medaglie che l'han reso meritamente famoso, e dove sorvegliò, sotto la direzione di L. B. Alberti, i lavori della chiesa di San Francesco. Un documento, fin ora ignorato da' biografi suoi, ce lo mostra, il 15 maggio 1464, nell'atto di prestare a Pier Delfino di Venezia il manoscritto dei *Commentari* di Ciriaco d'Ancona, uno de' più illustri archeologi.

Ciò che tutti que' maestri cercavano in Piero era non soltanto l'uomo dovizioso, il figlio dell'onnipotente Cosimo, quanto anche il raccoglitore sagace e benevolo.

Il carteggio con Benozzo Gozzoli ci mostra a che meticoloso esame il giovane patrizio sottoponesse le opere che commetteva agli artisti, clienti suoi, disputando con loro su particolari che oggi sfuggirebbero all'attenzione d'un curioso. Così nel 1459 volle che Benozzo cancellasse un cherubino che gli sembrava guastar l'armonia d'uno de' dipinti.⁵

¹ VASARI, ediz. Milanese, t. II, p. 444, 445.

² Cfr. YRIARTE, *Livre des Souvenirs de Maso di Bartolommeo*; Parigi, 1894.

³ Lettera del 25 agosto 1451, edita dal MILANESI, op. cit., p. 7-8.

⁴ Incisi nel volume su annunziato: *Petrarque ecc.* Parigi, 1902; pag. 135-139.

⁵ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 191.

Per grandi che fossero i sacrifici suoi, non trascurava, per altro, di fare i conti. I Medici non si dimenticavan mai d'essere banchieri, e volevano sapere con precisione dove, come, perché, avevano speso; non è dunque da meravigliarsi quando vediamo che Piero discute, volta per volta, il prezzo delle opere da lui allogate, fa registrare ne' contratti le clausole più rigorose, allenta con circospezione i cordoni della borsa. Erano precauzioni indispensabili; non c'è infatti, nella lunga serie di quelle dirette ai Medici dagli artisti di Firenze e anche di altre città d'Italia, una lettera sola che non chieda un qualche soccorso di danaro. E che destrezza in esse domande, da quella di Fra Filippo Lippi, a quella del Mantegna! Per contentare tutti, gli scrigni di Cosimo avrebbero dovuto essere inesauribili.

Nel procacciarsi le anticaglie Piero si lasciava più vincere dal desiderio. Una lettera del suo fratello naturale, Carlo, notaio apostolico, ce lo mostra in cerca di medaglie romane; ne voleva un centinaio, tutte d'argento, e aveva pregato il direttore del banco succursale della sua casa in Roma, di procurargliele. Ma il cardinale Pietro Barbo, che fu poi Paolo II, teneva gli occhi aperti; e in quattro mesi i corrispondenti di Piero erano riusciti a mala pena a metterne insieme cinquanta.

Le gemme e le medaglie, Piero non si contentava di chiuderle ne' forzieri: anzi, le proponeva come esemplari agli artisti suoi amici e specialmente voleva che i miniatori le introducessero come ornamenti nei fregi de' codici che abbellivano per lui. La Laurenziana ha non pochi volumi ornati in tal modo di medaglie d'imperatori o d'uomini illustri, e talvolta anche di composizioni mitologiche copiate di su' tesori del gabinetto mediceo. In un Cicerone (Pluteo XLVIII, cod. 8), in mezzo a ghirigori di tipo medievale, si veggono tre fanciulli su delfini, e un personaggio nudo, assiso in un atteggiamento che rammenta in modo singolare quello di Diomede nel *Rapimento di Palladio*: in un Tito Livio una donna, armata di elmo e di lancia, con una statuetta nella mano sinistra, ha l'iscrizione S. C. ROMA. Tali composizioni, di cui alcune non hanno ancora la palla co' tre fiordalisi conceduti nel 1465 ai Medici

da Luigi XI,¹ ci sembra a noi che segnino l'età aurea della miniatura italiana. Due capolavori di Francesco d'Antonio del Cherico, di Firenze, uno de' miniatori dei libri corali del Duomo, ornano il frontespizio delle versioni da Aristotele, di Giovanni Argiropulo, dedicate a Piero: per la bellezza della disposizione e le delicatezze del tocco, i fregi di Francesco d'Antonio superano di gran lunga i manoscritti degli Aragonesi di Napoli (ora nella Nazionale di Parigi), di Sisto IV, di Federico d'Urbino (ora nella Vaticana), e perfino quelli di Mattia Corvino. Forse soltanto qualche monoscritto degli Sforza può gareggiare con essi.²

Nel 1456 Piero, da buon massaiò, sentì il bisogno di compilare l'inventario delle vesti, degli arredi, delle armi, de' gioielli, di tutto quanto insomma, di cose d'arte, gli apparteneva; e nel documento che si conserva oggi nell'Archivio di Stato di Firenze, e che è ancora inedito (salvo per qualche estratto pubblicato da E. Piccolomini nel suo lavoro sulla biblioteca de' Medici,³ e per qualche altro pubblicato da me stesso)⁴ noteremo queste categorie: argenti, gioielli, stoffe, vesti, libri, armi damascate. I gioielli e metalli preziosi sono specialmente degni di nota: v'ha, tra gli altri, il famoso liocorno, di cui avremo occasione di parlare ancora; 300 medaglie d'argento, 53 d'oro, 37 di bronzo; cammei co' busti di Proserpina, di Camillo, una testa di fauno, una corniola con « figure mezzo pesce », cioè con sirene, un ritratto di Vespasiano, che ritroveremo nell'inventario di Lorenzo il Magnifico, un ritratto d'Adriano, la *Storia di Dedalo*, un ritratto del duca di Milano ecc. I ricami e gli arazzi meritano egualmente una speciale menzione: basti citare una *Caccia d'uccelli*, *Scene di pesca*, *Fiori e frutta*, stoffe con stemmi.

¹ FABRONI, *Laurentii Medici Magnifici Vita*, t. II, p. 117.

² L'abate N. ANZIANI, già prefetto della Laurenziana, mi ha indicato tra i codici di Piero, fregiati con ornamenti tratti dagli antichi, i seguenti: Plut. XVI 17, XVIII 17, LIV 4, LXV 12, 28, 31, 33, LXVI 7, 9, 10, LXVIII 23.

³ *Intorno alle condizioni ed alle vicende della Libreria Medicea privata*, Firenze, 1875.

⁴ *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*, passim.

Nel 1463 si fa un altro inventario: e anche qui giova citare le rubriche de' capitoli: stoffe e coperte da letto, armi per giostre, oggetti vari per giostre. Cosimo viveva ancora; è dunque certo che suo figlio Piero si era fatta una collezione per conto proprio. In un terzo inventario, compilato nel gennaio 1465 (stile comune), e perciò posteriore alla morte del Padre della Patria, sembra invece che le raccolte di Cosimo fossero riunite a quelle di suo figlio, unico erede.¹ Il documento ci mostra il bell'incremento che l'eredità paterna aveva fatto alle collezioni di Piero. Le medaglie d'oro son salite a cento; quelle d'argento a 503; i cammei e gl'intagli, che nel 1456 erano appena diciassette o diciotto, sono ora trenta; la raccolta de' vasi in pietre dure è aumentata quasi del decuplo, invece i manoscritti son rimasti quanti erano.

Ecco, del resto, alcuni particolari, che posson dare una chiara idea dell'importanza che il «tesoro» de' Medici aveva ormai acquistata. Le gioie erano stimate 12,205 ducati: vi si nota una collana d'oro ricca di 234 perle, di 27 diamanti a punta, di 27 rubini, e di varie altre pietre preziose, del valente di 1000 ducati; non poche spille con rubini, diamanti ecc., del valente da 250 a 5000 ducati; gli anelli, circa trentacinque, erano stimati 1972 ducati; le perle 3512 ducati; le medaglie, i cammei, i quadri in mosaico, 2579 ducati; i vasi in pietra dura, 4580 ducati. Seguono i reliquarii e altri consimili oggetti, per 3600 ducati. Gli argenti, di per sé soli, son valutati più di ducati 7000. La biblioteca, da ultimo, ha il valore, sull'inventario, di circa 2700 ducati. Le stime di Piero sono generalmente un po' basse: per esempio, il liocorno che, trent'anni dopo, sarà stimato 6000 ducati, non conta che per ducati 1500; il cammeo con Dedalo e Icaro figura nell'inventario suo per cento ducati, mentre in quello di Lorenzo, del 1492, è iscritto per una somma quattro volte maggiore.

Le opere moderne (né possiamo abbastanza dolercene) non sono comprese nell'inventario; e neppure i marmi antichi; per-

¹ Il secondo de' figliuoli di Cosimo era morto prima di lui, senza figli: Piero raccolse per ciò tutta intera la eredità paterna.

ché si credeva ancora, secondo il pregiudizio medievale, che tasoro e museo fossero la cosa medesima, e non si registravano negl'inventarii che le cose preziose nel senso stretto di questa voce, cioè gli ori, gli argenti, le gemme, le gioie, le stoffe, credendosi che al pregio della mano dovesse unirsi quello della materia. Così gl'inventarii di Piero de' Medici e del cardinal Barbo, compilati verso il 1457, non differiscono da quello di Bonifazio VIII, che è del 1295: eppure ognun sa come intanto si fossero svolte le idee. L'inventario di Lorenzo il Magnifico segna, come vedremo, per tal rispetto, un progresso vero e proprio.

A considerarla tutta insieme, la collezione medicea, per l'età di cui discorriamo, appariva d'una composizione assai diversa da quella dell'ammirabile museo riunito in Roma dal cardinale Barbo: men ricca nella maggior parte delle sezioni antiche, gli era specialmente inferiore per l'arte bizantina, ma lo vinceva nel numero e nella bellezza delle opere del Rinascimento. E la biblioteca di Cosimo e di Piero era certamente assai più considerevole, anch'essa, che non quella del loro emulo romano. Nell'una e nell'altra raccolta fan meraviglia, col loro numero prodigioso, gli ornamenti propriamente detti, sacri e profani, se parecchie pagine degli inventarii così del banchiere fiorentino come del prelato romano contengono la descrizione de' rosarii in pietre dure, delle borse di seta, delle scarselle, delle cinture d'oro, de' guanti ricamati d'oro e d'argento, degli scrigni preziosi. Perché il lusso allora non era una parola vana, e, gittate radici profonde, fioriva per quanti emergessero sulle moltitudini.

L'anno stesso che Piero morì, il 1469, si offerse ai Medici un'occasione opportunissima per ostentare da capo al pubblico le dovizie de' loro arredi: le nozze di Lorenzo con Clarice Orsini. Gran peccato è che il cronista s'indugiasse piuttosto sull'enumerazione delle vivande che non sulle meraviglie esposte a' Fiorentini stupefatti; la storia dell'arte ne avrebbe avute preziose notizie. Ma, anche quale è, il racconto ci permette d'indovinare il lusso che la famiglia dello sposo mise in mostra, tanto nel padiglione per le danze, ornato di stoffe ma-

gnifiche, quanto nelle tavole che piegavano sotto il peso del vasellame. I regali offerti alla sposa suscitavano l'ammirazione di tutti: una cinquantina di anelli, da 10 a 60 ducati l'uno, una pezza di broccato, una salsiera d'argento massiccio, parecchi altri oggetti non meno preziosi. E sopra il resto suscitava invidia il libro da messa, offerto dall'antico precettore di Lorenzo, messer Gentile de' Becchi, scritto a lettere d'oro su cartapecora colorata d'azzurro e rilegato di cristallo e d'argento. Dicono che fosse costato 200 ducati.¹

Giovanni, fratello di Piero (morto il 1 novembre 1463), era anch'egli degno erede del grande Cosimo. Ben presto lo troviamo in relazione con Giovanni Angelo d'Antonio da Camerino, pittore,² con Fra Filippo Lippi,³ col famoso architetto Aristotele di Fioravante da Bologna.⁴ Nel 1458 manda un quadro di Fra Filippo al re di Sicilia, Alfonso V;⁵ e una lettera edita dal Gaye,⁶ e un'altra ancora inedita, ce lo mostrano intento a farsi venire di Fiandra ricchissimi arazzi. Nella prima di esse lettere, datata del 28 giugno 1448, il suo corrispondente Fruoxino gli scrive da Bruges d'aver visto alla fiera d'Anversa un arazzo, la *Storia di Sansone*, che costava circa 700 ducati: ma lo sconsiglia dalla compra, perché troppo grande, e perché pieno, nella composizione, di cadaveri, onde a ragione gli sembrava male adatto a una sala. Gl'indica altresì un arazzo più piccolo, e del valore di soli 150 ducati, la *Storia di Narciso*; ma di lavoro un po' grossolano, come, in generale, tutti gli arazzi non fatti espressamente per ordinazione. Il meglio, aggiunge Fruoxino, sarebbe di mandare a Bruges un cartone, commettendo al migliore arazziere della città di eseguirlo. Ottimo

¹ *Delle nozze di Lorenzo de' Medici con Clarice Orsini nel 1469; informazione di Piero Parenti fiorentino*; Firenze, 1870. (Per le nozze di Florestano ed Elisa dei conti di Larderel).

² GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 161. Cfr. V. Rossi, *Indole e studii di Giovanni di Cosimo de' Medici*, Roma, 1893.

³ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 175.

⁴ MILANESI, *Lettere d'artisti italiani dei secoli XIV e XV*, p. 9.

⁵ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 180.

⁶ *Ivi*, t. I, p. 158, 159.

consiglio. E pare che Giovanni de' Medici lo seguisse. Nell'altra lettera, probabilmente scritta verso il 1460, un altro suo corrispondente, Tommaso Portinari, del pari stabilitosi a Bruges, gli annunzia che un maestro ha condotto a termine le due spalliere che gli aveva ordinate, e ne vanta la bellezza. Giovanni aveva, quella volta, mandato i cartoni da Firenze in Fiandra perché il disegno servisse al lavoro de' telai (come ben si fece per tutto il sec. xv); e gli arazzi piacquero tanto, che un cliente dell'arazziere di Bruges ne volle subito un doppione.

Giovanni era anche un ardente raccoglitore di cose antiche, e osò perfino gareggiare con Pietro Barbo, il possente cardinale. Vero è che mal glie ne incolse, come sappiamo dalla lettera che gli scrisse da Roma suo fratello Carlo:¹ eccone in breve il tenore, perché mi sembra che mal si sia inteso fin qui: « Nel partirvene di Roma, mi commetteste di mandarmi le statue procuratevi da Mastro Bernardo [certo, il Rossellino]; né io ho tralasciato quanto potevo perché le aveste. Avevo comprato, non è molto, una trentina di medaglie bellissime, da un compagno del Pisanello, che è morto pochi giorni or sono. Monsignor di San Marco [il cardinal Barbo] lo seppe, non so come, e un giorno che m'incontrò ai Sant'Apostoli mi prese per la mano e non mi lasciò andare finché non m'ebbe tutto nelle sue stanze. Quivi mi sottrasse quanto avevo in tasca, anelli e danaro per circa venti fiorini, e non volle rendermi nulla finché non gli ebbi date le medaglie. È arrivato perfino a lagnarsene col Santo Padre!». Terribile competitore! che poteva mai fare contro lui, armato perfino delle folgore di Santa Madre Chiesa, un semplice cittadino fiorentino? Ma Giovanni non si scoraggiò; e in un'altra lettera Carlo gli dà notizia che ha da capo raccolto per lui una trentina di monete di bronzo.

Nei negoziati intrapresi fuor di Roma, Giovanni de' Medici sembra che fosse più fortunato. Uno scultore di Viterbo, per nome Pellegrino d'Antonio, gli offerse, tra il resto, due bei bu-

¹ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 163.

sti che è molto verisimile venissero ad aumentare le collezioni di via Larga.¹

Carlo de' Medici, che abbiám qui sopra rammentato, merita anch'egli un po' di luogo nella storia delle arti. Figlio naturale del vecchio Cosimo, nel 1460 ei fu nominato, dopo altri uffici ecclesiastici, proposto di Prato; e in tale sua qualità si adoprò a che fossero compiute le pitture di Filippo Lippi, che, a ricordo, lo rappresentò dritto, accanto a sé e al suo scolaro Fra Diamante, nell'affresco del *Seppellimento di Santo Stefano*.² Il duca Cosimo I incaricò, piú tardi, lo scultore perugino Vincenzio Danti di consacrare, in un sepolcro eretto nella stessa cattedrale di Prato, la memoria di quel figliuolo del grande Cosimo. Quando nel 1492 morì, a Carlo de' Medici si sostituì Giovanni de' Medici, il futuro Leone X.

Per quanto apertamente Piero de' Medici affermasse le sue predilezioni, il principato, e potrebbe quasi dirsi il regno del figlio di Cosimo, corrisponde a un'età di sosta nello svolgersi del Rinascimento. I baldi innovatori della generazione precedente son morti o stan per morire. Il Brunelleschi nel 1446, Donatello nel 1466, Bernardo Rossellino nel 1464, Michelozzo nel 1472, Filarete verso il 1469, l'Alberti nel 1472. E anche i fautori del naturalismo son anch'essi scomparsi: Masaccio nel 1428, Andrea del Castagno nel 1457; soli Paolo Uccello, morto nel 1475, e Pier della Francesca, morto nel 1492, prolungano per alcuni lustri ancora la loro sterile vecchiezza.

La generazione che segue quell'età eroica dell'arte italiana mette nelle sue imprese uno spirito di moderazione ignoto a' predecessori; e talvolta, anzi, sembra che torni indietro. La tradizione cristiana riprende i suoi dritti, e sotto l'efficacia sua s'interroga la natura con ansietà, relegando a' secondi onori, se non proprio mettendola da parte, l'Antichità. Allora la scuola

¹ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 164.

² Esiste ancora, e si può vederlo nell'opera del Baldeschi, *Della chiesa cattedrale di Prato*; Prato, 1846, p. 104, 106, 169, 181 e tavola iv.

dei della Robbia è nel massimo splendore. E soltanto la morte prematura impedisce a Desiderio da Settignano (1428-1464) di assicurare il trionfo delle nuove tendenze; ma egli ci lascia almeno due capolavori, il tabernacolo di San Lorenzo e il sepolcro del Marsuppini. Realista fervido ne' busti, Mino da Fiesole (1431-1484), lo scolaro di Donatello, affetta ne' suoi bassorilievi una specie di semplicità sentimentale che rammenta il misticismo del Medio Evo; e anche l'esecuzione materiale conferma l'indifferenza di lui per gli antichi, nel contrasto palese tra que' suoi marmi di pochissimo rilievo e di contorni sfumati, e le forme ampie, piene, mirabilmente ponderate, de' sarcofaghi del buon tempo. Eppure Mino non ignorava i capolavori di Grecia e di Roma: basterebbero a provarlo i due dinanzi di sarcofago, per lungo tempo esposti nel Louvre nella sezione degli antichi, e che il Courajod ebbe la giusta idea di riporre nel luogo lor proprio, nel Museo del Rinascimento: le teste di leone che li ornano e i putti nudi con le ghirlande sono di stile largo e agile. Il sepolcro del conte Ugo,¹ nella Badia di Firenze, mostra inoltre, che non aveva dimorato tanti anni nella Città Eterna senza risentirne gli effetti: la Carità, in piedi, con la torcia in una mano, e con un bambino sul braccio sinistro, è certamente esemplata di sull'antico: la nobiltà dell'atteggiamento, l'eleganza de' panni che ricadono in pieghe parallele, valgono a dimostrarlo. Né direi altrimenti per le due figure di donna, dritte pur esse, che si veggono nella raccolta del signor Gustavo Dreyfus.

Il fratello di Bernardo Rossellino, Antonio (1427-1478) ha più dimestichezza, che non i maestri che abbiamo qui sopra rammentati, con le tradizioni dell'arte antica; e ciò mostra nell'ammirabile sepolcro del cardinale di Portogallo, a San Miniato (1459). Ma non tarda a scendere da quelle alte vette per

¹ H. LEMONNIER, professore della scuola delle Belle Arti, m'indica nell'iscrizione del sepolcro del conte Ugo una curiosa reminiscenza dello stile lapidario degli antichi. La formula H. M. H. N. S. [Hoc monumentum haeredes non sequitur], necessaria nella legislazione de' Romani d'un tempo, non aveva più nel Quattrocento nessuna ragione d'esservi scritta.

tornare a un concetto piú intimamente religioso, e spesso anche, perché non dirlo?, piú prosaico. Tale è l'impressione che fanno i suoi bassorilievi di Monte Oliveto, a Napoli, e la sua Madonna, d'altronde così graziosa, nel Museo Nazionale di Firenze; e sopra tutto il pulpito di Prato, eseguito insieme con Mino da Fiesole.

Se esaminiamo ora le opere de' due maestri che, al tempo di Piero de' Medici, erano i piú autorevoli tra i pittori fiorentini, noteremo in loro la medesima sosta, per non dire un medesimo regresso. Fra Filippo Lippi (morto nel 1469) consulta come i suoi predecessori i monumenti antichi, ogni volta che vuol dare alle opere sue la cornice o lo sfondo d'un edificio; e qui disegna pilastri, là un fregio a palmette, altrove un capitello ionico con l'emblema de' suoi protettori, le penne nell'anello incastonato. Ma come poco riesce in tali tentativi di restaurazione, e come procede irresoluto! Come sian lontani dall'arcata magistrale che Masaccio aveva tracciata sulla parete di Santa Maria Novella, e da' ricchi porticati che Pier della Francesca introdusse nel coro di San Francesco in Arezzo! Le formule son rimaste, ma invano vi si cerca lo spirito animatore, il sentimento della proporzione, la nobiltà de' contorni, ritrovati quasi per miracolo dai pittori geniali della generazione precedente.

Non si può fare il rimprovero stesso a Benozzo Gozzoli (1420 — morto dopo il 1497), che nettamente volle essere, e convien lodarlo, uomo del tempo suo: le reminiscenze, quali si fossero, non potevano riuscire che a turbare l'osservatore ingenuo, il narratore così pieno di vita. Greci e Romani che importano a lui, quando si mira intorno tanti volti graziosi, tante vesti pittoresche, che nulla han da invidiare a quelle di qualsivoglia altra regione? Il sapiente pensiero, lo scrupolo erudito, la ricerca del grande stile, non tarderanno a riavere la meglio: oh felici coloro che, intanto, mentre la responsabilità non grava ancora, e una specie di fatalità storica non sospinge ancora alle ambizioni supreme, sanno raccontare con naturalezza, cattivarsi gli spettatori senza sforzo, e consacrare, in contrapposto

ai grandi sacerdoti dell'arte, il dritto della grazia, dello spirito, della giocondità!¹

¹ Benozzo Gozzoli, che a più riprese dimorò in Roma, senti il bisogno di fermare con poche pennellate l'incomparabile veduta che si stende tra il Foro Traiano e il Vaticano. Non ci dà, bene inteso, Roma antica restaurata, quale era apparsa agli occhi estatici del Bracciolini; ma una veduta insieme precisa e pittoresca, in cui le colonne trionfali, i templi, le piramidi, si alternano con le chiese, le torri merlate, le logge aperte del Medio Evo. Nel *Bullettin de la Société nationale des Antiquaires de France* (1880, p. 147) pubblicai, già quel prezioso documento, che serve da sfondo a uno degli affreschi in San Gimignano: *Sant'Agostino che si parte da Roma*.

CAPITOLO QUINTO

Lorenzo il Magnifico.

Il Rinascimento, così ricco d'uomini grandi, non ne vide uno che più di Lorenzo de' Medici fosse splendidamente dotato dalla natura. Primo così nelle giostre come nei negoziati, destro così nel maneggiar affari di banca come nel verseggiare, umanista, raccoglitore, bibliofilo, archeologo, Lorenzo innamorò di sé l'età sua con la cortesia, col talento, con la magnificenza. Quest'ultima qualità gli ha procurato dai posteri il titolo di Magnifico; ma, tra tali e tanti meriti, non avrebbe essa dovuto piacerci meno delle altre?

Si fatta universalità sembrerebbe escludere attitudini speciali; ché, nel volgersi a discipline troppo diverse, l'attenzione si disperde, e la coltura tanto perde di profondità quanto acquista di estensione. Ma per Lorenzo non fu così. L'amore del bello e la ricerca delle opere artistiche non sono, è vero, che uno de' varii aspetti sotto i quali egli ci si presenta; eppure, anche a considerarlo sotto quell'aspetto solo, può apparire la più alta e compiuta immagine di ciò che oggi dicesi un intelligente delle arti. Le reliquie dell'arte antica e le opere de' contemporanei lo attraevano a sé del pari; e si compiaceva di tutto, codici, quadri, statue, arazzi, pietre incise, e dei monumenti insieme e delle minuzie che han valore per la loro stessa esiguità.

A un cotale ardore per quanto è bello, prezioso, curioso, Lorenzo univa un disinteresse raro in un raccoglitore; così che gli erano ignote le gioie egoistiche, e accumulando nel suo pa-

lazzo meraviglie su meraviglie, non pensava a dilettere sé solo, ma agli amici e a' concittadini voleva offrire una materia di studio che avrebbero vanamente cercata altrove. Fu il primo infatti a fondare un museo e una scuola di Belle Arti.

Era naturale che l'Antichità occupasse il primo luogo nei suoi pensieri; né mai alcuno più di lui professò un culto sincero pe' capolavori dell'arte greca e romana. Sovraccarico di faccende e di brighe, il capo della Repubblica fiorentina ritrovava tutta la serenità dell'animo nel contemplare una bella statua: soltanto una pagina di Platone era capace di commuoverlo egualmente. Ne' suoi *Ricordi*, rammentando il viaggio a Roma nel 1471, dimentica di dire qual risultato ebbe l'ufficio che si era assunto, per parlarci invece delle gemme, dei busti, e del famoso vaso di calcedonio che si portò seco dalla Città Eterna. Quando volle dare a Filippo di Commines un segno d'amicizia, gli offerse alcune medaglie.¹ Più tardi, nello scrivere pel figlio Giovanni, eletto cardinale, le istruzioni onde dipendeva l'avvenire del futuro pontefice Leone X, gli raccomandava di preferire agli ornamenti più ricchi e ai capolavori dell'orificeria o dell'arte tessile, qualche bella reliquia dell'arte antica: « Gioie e seta di rado convengono a' prelati siccome voi. Cercate piuttosto di mettere assieme qualche gentilezza di cose antiche e bei libri ».²

È noto a quale entusiasmo lasciò libera la via quando ricevè da Girolamo Roscio il busto di Platone. Trasalì di gioia, « gaudio exultavit », dice un suo contemporaneo, il Valori, e per tutta la vita venerò altamente l'immagine del filosofo prediletto.

La società in mezzo a cui Lorenzo era stato cresciuto, riusciva specialmente opportuna ad educargli il gusto. Donatello, non è da dubitarne, lo iniziò presto, come aveva fatto di suo padre e del nonno, alle bellezze della scultura classica; e le collezioni della casa paterna porgevano un prezioso materiale

¹ KERVYN DE LETTENHOVEN, *Lettres et Négociations de Philippe de Commines*; Bruxelles, 1867-1874, t. II, p. 279.

² FABRONI, *Laurentii Medicis Vita*, Pisa, 1784, t. II, p. 311.

per le dimostrazioni. Al giovane studioso doverono quei marmi sembrare superiori ad ogni raffronto; ma il viaggio a Roma (1465) gli aperse un orizzonte nuovo. Gli storici affermano che Paolo II lo ricevè con grandissima benevolenza: se non dicono che lo ammise a contemplare i tesori del palazzo di San Marco, ci è lecito senza temerità supplire al loro silenzio; perchè il pontefice, cui piacevano i veri intelligenti dell'arte, non si sarà certo lasciata sfuggire l'occasione di passare in rassegna, insieme con quel fiorentino sagace, le meraviglie che aveva nelle raccolte delle medaglie, dei bronzi, delle gemme. Ogni oggetto (piace immaginarlo) fu tolto dallo scrigno e voltato e rivoltato a diletto; e il papa, così esperto in tali cose, avrà preso gran piacere a interrogare l'ospite, a chiedergli il nome degli imperatori raffigurati ne' cammei, a cercare di metterlo nell'imbarazzo e a coglierlo in fallo. Come pensare d'averli con sé il futuro erede delle sue meraviglie?

Di contro a Paolo II, Lorenzo doveva dar giudizio più da artista che da archeologo. Le memorie concernenti tale o tal altro gioiello, la bellezza o l'energia dell'espressione lo movevano certamente assai più che tutto il resto. Invece il papa, come i « curiosi » d'oggi, pregiava principalmente la rarità della materia e la maestria del lavoro. Quanto alla data di quelle rarità, il fiorentino possiam credere non avesse né allora né poi idee precise, perchè le questioni della cronologia non importavano che ben poco a lui, poeta, non storico. Volentieri lo metterei per ciò accanto all'amico suo Giuliano da San Gallo che, a forza di misurare e disegnare edifici antichi, era arrivato a valersi delle lettere epigrafiche tratte dalle iscrizioni romane, anche per prendere i suoi menomi appunti:¹ bella testimonianza d'ammirazione; ma disgraziatamente il grande artista, che non era un gran letterato, non sapeva scrivere correttamente neppure la lingua materna! Così anche in Lorenzo l'ammirazione degli antichi dovè essere tutta di sentimento, senza posare su nozioni scientifiche, come ad esempio, accadeva

¹ Veggasi specialmente il suo prezioso taccuino nella Biblioteca di Siena.

nel suo cognato Bernardo Rucellai, cui dobbiamo il bel commento al *Trattato delle regioni* di Publio Vittore.

Come giudice de' contemporanei, Lorenzo fu invece d'una autorità senza pari, specialmente per l'architettura. Il Redditi, in un panegirico scritto mentre Lorenzo era vivo ancora, dà alla scienza architettonica e matematica di lui un capitolo speciale, cercando di provare « quod in architectura et mathematicis plurimum profecerit ». Sappiamo, d'altra parte, che Giuliano da San Gallo ideò e studiò il suo nuovo sistema di architettura militare, che fu un vero rivolgimento nella poliorcetica, sotto gli auspicii del patrizio fiorentino.¹ E forse Lorenzo, fedele a un'impresa della sua famiglia, *Nul ne sait qui n'essaye*,² si divertì egli stesso, nelle ore d'ozio, a indagare la legge delle proporzioni e a disegnare de' piani. Nel 1491 fu del concorso pel compimento della facciata del Duomo; e soltanto quel gran secolo xv può offerirci lo spettacolo del capo d'uno stato che si frammischia a' maestri muratori in concorrenza con loro!³

Molti, da vicino e da lontano, ebber presto ricorso alla dottrina del patrizio architetto; e concittadini e stranieri ne sollecitarono il consiglio. Nel 1478 l'opera di Sant'Iacopo di Pistoia affida a lui la scelta tra i modelli che le erano stati presentati:⁴ a lui il duca di Calabria, dopo la morte di Giuliano da Maiano, si volge per pregarlo che gl'indichi un artista capace di sostituire quell'eccellente maestro. Al qual proposito si legga nel *Carteggio* del Gaye (t. I, p. 300) la bella lettera in cui Lorenzo deplora insieme la fine immatura dell'amico e la

¹ Cfr. GUGLIELMOTTI, *Storia delle fortificazioni nella spiaggia romana*; Roma, 1880, p. 28.

² Questa impresa, scritta intorno a un pappagallo verde, si trova in varii manoscritti della Laurenziana, come anche sul bel ritratto di Lorenzo che, dalla raccolta del marchese di Ganay, passò in quella dell'Armand, e poi in quella del sig. Valton.

³ VASARI, t. III, p. 267. La parte che Lorenzo sostenne in quell'occasione ha dato al Rio il pretesto d'invettive violentissime contro il paganesimo de' Medici. Che peccato che, accanto a pagine belle davvero e profonde. *l'Art chrétien* sia scritta con un così evidente preconcetto e abbia tante declamazioni partigianesche indegne d'uno storico!

⁴ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 256.

penuria di buoni artisti. Così a cuore si tolse quella faccenda, che scrisse al marchese di Mantova per pregarlo di permettere al suo architetto Luca Fancelli d'entrare per alcun tempo al servizio del duca di Calabria. E già prima, nel 1488, aveva mandato al re Ferdinando di Napoli un bellissimo disegno per un palazzo, studiato da Giuliano da San Gallo,¹ cui del pari mise in relazione con Lodovico il Moro.²

Ma ecco una testimonianza di fiducia anche piú aperta e lusinghiera, data a Lorenzo da uno de' suoi concittadini. Nel testamento del 1491 Filippo Strozzi lo prega, nel caso che gli eredi suoi non abbiano nello spazio di cinque anni terminato il palazzo cui aveva posto mano, di prendere sopra di sè la sorveglianza dell'opera, e di fare in modo che l'edifizio fosse compiuto quanto piú sollecitamente si potesse. Cinquanta operai avrebbero dovuto attendervi senza tregua, e le somme necessarie essere attinte dai capitali netti della eredità. La clausola finale merita d'essere riferita: per tante sue cure Lorenzo (o chi altri lo sostituisca) avrà il diritto di venire a pranzo, ogni tanto, lì nel palazzo Strozzi, a spese degli eredi. Se non che, da uomo previdente e da buon padre di famiglia, Filippo metteva un freno a sí fatta liberalità, fissando che la spesa per ogni pranzo non avesse mai da superare le cinquanta lire!³

Se Filippo Strozzi ebbe l'idea di affidare l'alta sorveglianza del palazzo, che gli costò 100 mila fiorini, e che ne rese immortale il nome, all'amico suo Lorenzo de' Medici, ciò fu perché lo aveva istigato questi a costruirlo, e con lui aveva esaminato e discusso a lungo il disegno definitivo.

Lorenzo seguendo le tradizioni della famiglia sua, era partigiano aperto dell'architettura classica: quando pur non ne avessimo la testimonianza del Vasari, lo studio de' monumenti che furono eretti per volontà di lui ci mostrerebbe le sue pre-

¹ Ivi, t. I, p. 301, in nota. Si conserva nella Barberiniana.

² VASARI, *Vita di Giuliano da San Gallo*. — Nell'assedio di Cremona, Sigismondo Malatesta chiese a Lorenzo un consimile servizio, pregandolo a mandargli Pier della Francesca. Cfr. C. YRIARTE, in *Gazette des Beaux Arts*, 1879, t. I, p. 454, 455.

³ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 362.

dilezioni.¹ Né meno valse Lorenzo per la sicurezza del giudizio sulla scultura e sulla pittura; fu il primo a indovinare la vocazione di Michelangelo, e a quel fanciullo geniale diè i mezzi perché potesse darsi tutto all'arte, mentre adottava e a proprie spese faceva educare il Bibbiena e l'Inghirami, due glorie degli studii italiani.

E anche da lontano Lorenzo esercitava un'autorità che i più possenti sovrani si affrettavano a riconoscere. Lodovico il Moro con Leonardo da Vinci, il cardinale Caraffa con Filippo Lippi,² il re di Portogallo con Andrea Sansovino,³ entrarono per merito suo in reciproche relazioni: e a Mattia Corvino mandava busti eseguiti dal Verrocchio,⁴ al conte di Madaloni a Napoli una bella testa di cavallo, che fu creduta a lungo un lavoro antico.⁵

Il nome di Lorenzo non tardò a divenire, tra gli artisti, popolarissimo; e da ogni parte d'Italia il Mecenate fiorentino

¹ « Architecturam amavit (Laurentius), sed illam praecipue quae antiquitatis aliquid redoleret. Quod facile apparet in Praetorio Caiano, priscam illam veterum magnificentiam repraesentante, quod Politianus elegantissimo carmine celebravit » (VALORI, ediz. Galeotti, p. 176):

² VASARI, ediz. Milanese, t. III, p. 467.

³ ROSCOE, t. II, p. 267.

⁴ REUMONT, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, t. II, p. 204.

⁵ SEMPER, *Donatello*, p. 272, 309.

Fra tanti illustri sovrani che ricorsero alla cortesia e alla competenza di Lorenzo, il re Luigi XI è singolare per la bizzaria delle sue domande. Si tratta d'un oggetto prezioso, che forse aveva anche un certo valore artistico; ma non dell'arte né dell'archeologia si curava il re francese. Ecco le lettere curiosissime, che a ciò si riferiscono:

14 novembre 1482.

Caro cugino, vi scrissi non molto tempo fa per l'anello di San Zanobi; ora vi prego di farmi sapere che ne è; e, se è possibile che me lo possiate mandare, mi fareste il più gran piacere del mondo. E vi do parola che quelli che il posseggono non han da sospettare che io lo voglia in dono, e neppure in prestito; perché lo renderò sempre che piacerà riaverlo, senza fallo alcuno. E se vi aggrada di farmi questo servizio e piacere, lo ricambierò insieme con gli altri che m'avete fatti, quand'io possa.

Caro cugino, vi rimando la moneta e quella sorta di Agnus Dei che mi avete mandato per mezzo de' miei segretarii; e ve ne ringrazio quanto so e posso. E, per la croce, io la ho ancora, e ho commesso a maestro Pietro Parenti di mandarvi uno de' suoi familiari a bella posta, e di scrivervi del

riceveva da loro offerte e regali infiniti. Un meccanico celebre, maestro Dionisio da Viterbo, gli dona un orologio di mirabile struttura;¹ un orafo ingegnoso, Lodovico da Foligno, gli manda una medaglia, eseguita da lui, della duchessa di Milano,² mentre Andrea Guazzalotti gl'invia da Prato, nel 1478, quattro medaglie fuse in bronzo sull'impronta data da Bertoldo;³ David Ghirlandaio foggia, secondo le sue intenzioni, vasi di vetro.⁴ Tutti sapevano che, con un uomo come Lorenzo, eran danari

detto anello, perché desidero molto di averlo, e so che voi di ciò vi occupate volentieri. E a Dio vi accomando, caro cugino. Plessis du Parc, 14 novembre. Luigi.

(E CHARAVAY, *Rapport... sur les Lettres de Louis XI*; Parigi, 1891, p. 39-40).

Notre-Dame de Cléry, 9 luglio 1483.

Caro cugino e amico mio, ho visto l'anello che avete dato al signor di Soliers. Ma desidero sapere se è quello proprio che portava il santo (Zanobi); e altresì che miracoli ha fatto, e se ha guarito alcuno, e chi, e come conviene portarlo. Vi prego di darmi queste notizie più presto che potrete, o che ne scriviate da capo al generale di Normandia distesamente. E similmente se avete costà qualche altra cosa speciale che possenga la virtù di esso anello, e se me la potete ritrovare, mandatela a me o al generale suddetto; di che vi prego per quanto è il desiderio che avete di farmi cosa grata. E a Dio vi accomando, caro cugino e amico mio.

(CANESTRINI E DESJARDINS, *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, Parigi 1859, t. I, p. 191).

La figlia di Luigi XI, Anna di Beaujeu volgeva a Lorenzo domande non meno bizzarre:

Al signor Lorenzo de' Medici.

Signor Lorenzo, Voi sapete che altre volte mi avete scritto che mi avreste mandata la Giraffa; e sebbene io viva tranquilla sulla vostra promessa, pure, per darvi un segno dell'affetto che vi porto, vi prego che me la mandiate e me la facciate avere, perché è la bestia che di tutto il mondo io ho maggior desiderio di vedere. E se v'ha cosa che io qua possa fare per voi, mi adopererò di gran cuore. E a Dio vi accomando, che vi tenga in sua guardia. Plessis du Parc, 15 aprile [1489]. Anna di Francia.

(BUSER, *Die Beziehungen der Mediceer zu Frankreich waehrend der Jahre 1434-1494*; Lipsia, 1879, p. 521).

¹ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 254.

² MILANESI, *Lettere d'artisti italiani dei secoli XIV e XV*; Roma, 1869, p. 12.

³ FRIEDLAENDER, *Andrea Guazzalotti, scultore pratese*; Prato, 1862, p. 27.

⁴ VASARI, ed. Milanese, t. VI, p. 534.

posti a usura! Spiace di trovare tra costoro uno de' maggiori pittori del Rinascimento, Andrea Mantegna, grande d'ingegno, mediocre d'animo. Nel 1484, volendosi costruire una casa, anch'egli si volse, senz'altro, alla liberalità di Lorenzo, e gli chiese « qualche aiuto », promettendo di « farne tal memoria » che mai altri dovesse tacciarlo d'ingratitude.¹ Certo lo incoraggiava a chiedere la calda stima che gli era stata attestata da Lorenzo, l'anno innanzi, quando, nel passare da Mantova, il potente patrizio si era recato a visitare lo studio del pittore e ne aveva ammirate le pitture, e ammirati inoltre i busti di tutto rilievo e varii altri oggetti antichi.²

A veder quelle compre, quelle commissioni, quei doni infiniti, quella magnificenza che palesavano così le piccole come le grandi cose, salvo forse le vesti e le vivande,³ si sarebbero creduti inesauribili gli scrigni medicei: più curiosa e più indiscreta de' contemporanei, la moderna erudizione ha voluto veder chiaro pur nelle faccende di Lorenzo, e non ha durato gran fatica a dimostrare che sotto quella magnificenza senza pari si nascondevano spesso vere angustie di danaro. I Medici dimenticavano troppo di non possedere le stesse fonti di rendita che possedevano i sovrani coi quali si sforzavano di gareggiare; né Lorenzo aveva, quanto alle finanze, lo stesso genio dell'avo suo. Onde, con quelli oneri sempre più crescenti, una tal quale angustia non poté essere dissimulata che con accorgimenti continui. Se Cosimo di Vecchio aveva fatto alla patria qualche prestito sulle sue proprie ricchezze, toccò invece al nipote di togliere egli a prestito dalla patria, e Lorenzo si vide co-

¹ MILANESI, *Op. cit.*, p. 13

² A. BASCHET, *Ricerche di documenti d'arte e di storia negli Archivi di Mantova*; Mantova, 1866, p. 42.

³ Un suo contemporaneo, il Rinuccini, gli rimprovera quella semplicità: « Tutte le cose che anticamente davano grazia e riputazione ai cittadini, come nozze, balli e feste, e ornato di vestiri, tutto dannava, e con esempio e con parole levò via » (AIAZZI, *Ricordi storici di Filippo di Cino di Rinuccini*, p. CXLVIII). Cfr. anche REUMONT, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, t. II, p. 477.

stretto ad attingere dal pubblico erario, senza tanti scrupoli. Così prese la difesa del nipotismo contro papa Innocenzo VIII: si trattava di costituire al figliuolo del pontefice sovrano, al genero di Lorenzo, Franceschetto Cibo, un ricco patrimonio di cui la Chiesa avrebbe fatto le spese. A lungo andare il banchiere diplomatico si sarebbe trovato in assai difficile condizione: se non fosse morto così giovane, chi può dire se il soprannome di Magnifico non sarebbe stato sostituito da quello di Prodigio?¹

Più d'un artista ebbe a soffrire, di rimbalzo, per quelle relative strettezze. Nel 1490 Lorenzo doveva ancora agli eredi del Verrocchio una somma non lieve per lavori eseguiti, in parte, venticinque anni innanzi! Ma chi avrebbe mai osato dubitare della saldezza finanziaria di uno de' Medici?²

Eppure, seguendo i suoi antenati, Lorenzo non si era mai dimenticato di essere, innanzi tutto, un banchiere. Se l'uomo d'affari si celava, come accadeva, dietro il gran signore, non si può per altro dimenticare tal sua condizione cui doveva egli, e avevan dovuto gli antenati, le loro ricchezze. Non foss'altro, le relazioni che per essa si eran acquistate in ogni parte d'Europa, agevolavano singolarmente la ricerca delle opere d'arte, e parecchie cose preziose furon certo trasmesse al raccoglitore fiorentino dai banchi che aveva, lontano, da per tutto. Ma v'ha di più: i Medici, come i più de' loro colleghi del secolo xv, univano alle vere e proprie operazioni bancarie il prestito su pegno e una mercatura abbastanza larga; onde molti tesori d'arte ebbero a passar fra le loro mani. Così, da buoni mercanti, comprarono una parte delle gioie di Paolo II; e, da buoni mercanti, venderono al papa o ad altri sovrani degli arazzi fiamminghi.³ Basti rammentare che nel 1460 cederono a Pio II una stoffa di seta e argento del valore di 1250 ducati d'oro; e nel 1484 vediamo lo zio di Lorenzo, Giovanni Tornabuoni, negoziare a Roma la vendita di parecchie migliaia di braccia di stoffe comuni.

¹ REUMONT, *Op. cit.*, t. II, p. 234, 247, 351, 407, 409.

² *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, dello Zahn, 1868, p. 360.

³ Cfr. la mia *Histoire de la Tapisserie italienne*, p. 10, 13.

La tiara di Sisto IV la tennero alcun tempo per un prestito su pegno, ed era, senza dubbio, l'oggetto prezioso che esistesse allora di maggior valore: Lorenzo pare che ci tenesse tanto, sia pure per un possesso temporaneo, che vi prestò su 80,000 ducati, che oggi sarebbero circa quattro milioni di lire.

Perché non confessarlo? questa fiducia del Mecenate fiorentino nell'onnipotenza del danaro dà noia e, a lungo andare, suscita indignazione. Eroismo, giustizia, disinteresse, son le virtù adatte a infiammare l'immaginazione dell'artista; ma come pensare che una scuola intiera si riscaldi a' pallidi riflessi dell'oro? Ben meritate lezioni ebbe, in tal proposito, Lorenzo. Una, dal fiero priore di San Marco, dal Savonarola; il quale, avendo Lorenzo mandati al convento ricchi doni e copiose elemosine, se ne sentì crescere il dispregio che sentiva per lui, che gli appariva anche in ciò un corruttore, e dal pulpito vi alluse, dicendo che tanto più si confermava nelle proprie risoluzioni. Alcun tempo dopo, nella cassetta delle limosine furon trovate alcune monete d'oro: non potevano venire che da Lorenzo, e il Savonarola le mandò ai Buoni Uomini di San Martino, perché le distribuissero ai poveri; a' bisogni del convento bastavano l'argento e il rame. In tal guisa, fa osservare il Burlamacchi, Lorenzo dovè alla fine persuadersi che quello non era terreno da piantar vigne.¹

Uno scolaro di Alessio Baldovinetti, il Graffione, dette un altro esempio d'indipendenza, che merita d'essere qui rammentato con le parole del Vasari. Un giorno che, ragionando con lui, Lorenzo gli disse voler far eseguire in mosaico e stucchi tutti gli spigoli della cupola di dentro, nel Duomo, il Graffione gli rispose: — Voi non ci avete maestri. — A che replicò Lorenzo: — Noi abbiamo tanti danari che ne faremo. — E il Graffione subito: — Eh, i danari non fanno i maestri, ma i maestri fanno i danari!²

Gioverà riferire un altro bel tratto di Niccolò Grosso, fabbro ferraio, detto il Caparra, quegli cui si devono le famose lan-

¹ Cfr. P. VILLARI, *La storia di Girolamo Savonarola e dei suoi tempi*; Firenze, 1887, t. I, p. 138-139.

² VASARI, nella *Vita di Alessio Baldovinetti*; ediz. Milanese, t. II, p. 598.

terne del palazzo Strozzi. Lorenzo andò una volta a trovarlo fin nella bottega per commettergli certe ferramenta che voleva mandare in regalo fuor di Firenze, e lo trovò in atto di lavorare per un povero, che gli aveva dato caparra. Per quanto Lorenzo insistesse, non volle il brav' uomo mettere da parte quel lavoro per fare invece quello del ricco signore: danaro val danaro, e l'altro gli aveva data prima la sua commissione.

Ma poiché il danaro era l'arme prediletta dai Medici, non li rimprovereremo d' avere usato e abusato: o, per lo meno, non tocca agli artisti il lagnarsi d' una liberalità di cui profittarono così largamente.

Da quanto fu detto sin qui apparisce la varietà e l'importanza de' modi onde Lorenzo si valse per colorire il disegno suo di raccogliere un museo e una libreria unici nel mondo. Il paragone tra le raccolte sue e quelle del padre ci mostrerà l'ardore e l'accortezza con cui procedeva. Ma la mala ventura, come accade anche per le altre collezioni di cose antiche del Quattrocento, fa sì che ci troviamo innanzi a un insuperabile ostacolo: ed è che i compilatori degli inventarii omisero sempre le statue di marmo, che consideravano, certo, come opere di scarso valore commerciale. È perciò quasi impossibile rendersi conto preciso dello stato delle raccolte in quel secolo.

Una delle prime compre che Lorenzo fece, fu probabilmente quella della collezione del Bracciolini, morto nel 1459. Uno de' biografi di lui ci narra che le raccolte ne andarono disperse: è lecito supporre che gli eredi le vendessero al solo amatore fiorentino che poteva pagarle, a Lorenzo.

La morte di Paolo II (28 luglio 1471) e la elezione di Sisto IV segnarono pel Museo mediceo l'inizio d' un'età nuova; perché Lorenzo, con singolarissima fortuna, non solo si trovò sbarazzato, da un momento all'altro, di un rivale potentissimo, che più volte lo aveva intralciato, ma anche poté penetrare nel sacro di lui, scegliere tra i tesori che vi si conservavano, raddoppiare subito, e quasi senza spesa alcuna, le sue collezioni già così ricche. Sono piaceri, questi, di cui soltanto i raccoglitori posson capire tutta la gioia. E conviene, ché ogni osserva-

zione guasterebbe, ascoltare senz'altro Lorenzo stesso: « Del mese di settembre 1471 fui eletto ambasciatore a Roma per l'incoronazione di Papa Sisto, dove fui molto onorato, e di quindi portai le due teste di marmo antiche delle immagini d'Augusto e d'Agrippa,¹ le quali mi donò detto Papa Sisto, e più portai la scudella nostra di calcedonio intagliata, con molti altri cammei, che si comperarono allora, fra le quali il calcedonio ».²

È un « ricordo » degno davvero di nota: Lorenzo va a Roma per gravissime faccende, e compie mirabilmente la delicata missione, come sappiamo da altri; ma nulla ci dice egli stesso di tutto ciò, e il trionfo ch'ei vanta non è quello della propria diplomazia, è quello della propria collezione. Cammei e medaglie sono le spoglie opime che si vanta di aver tolto dalla Città Eterna.

Non ci diffonderemo sulla storia di tali acquisti: basterà rammentare che Sisto IV, quando salì al trono, trovando il tesoro pontificio presso che esausto, e gli armadii del museo guarniti invece d'innunerevoli gioie, non titubò a cambiare in danari sonanti quel monte di diamanti, perle, rubini, smeraldi; li cedé allo zio di Lorenzo, Giovanni Tornabuoni, rappresentante i Medici, e volendo tenersi amici i Fiorentini, glieli cedé a basso prezzo. Fu quasi un dono simulato di quella principesca suppellettile.³ Tra le tante cose che allora entrarono nel palazzo de' Medici conviene innanzi tutto rammentare la famosa tazza di pietra orientale, la Tazza Farnese, che è oggi un de'più insigni ornamenti del Museo di Napoli: la tazza ha nell'esterno una testa di Medusa, nell'interno otto figure a rilievo, sul significato delle quali fu discusso a lungo. Il Quaranta ha

¹ Il DÜTSCHKE, che, del resto, deprezza troppo il Museo di cose antiche de' Medici, non è alieno dal riconoscere questo busto in quello degli Uffizi, segnato n. 66. Cfr. l'opera di lui *Antike Bildwerke*, t. III, p. VIII-IX.

² Cfr. A. FABRONI, *Op. cit.* II, 57-58.

³ « Gemmas quippe et margaritas, quibus comparandis Paulus pontifex unice studuerat, plerasque illis aut nullo aut parvo admudum pretio concessit » (VALORI). Lo scandalo fu tanto che gl'ispettori della Camera pontificia protestarono contro la dilapidazione; ma il papa, come si ha da un documento ancora inedito, del 1473, li fe' chetare.

creduto interpretarle così: Tolomeo Filadelfo consacra la festa della Mietitura, istituita da Alessandro Magno in Egitto, quivi simboleggiato nella Sfinge.¹ È davvero strano che gli archeologi abbiano fin ora ignorato donde la Tazza provenisse: è senza dubbio la « schodella... entrovi più figure e di fuori una testa di Medusa » che apparisce nell'inventario di Lorenzo il Magnifico, dove è stimata 10,000 ducati d'oro. Lorenzo stesso registra d'aver portata da Roma, nel 1471, una « scudella di calcedonio intagliata ». Segue il *Rapimento del Palladio* celebre cammeo che innanzi era appartenuto alle raccolte del Niccoli. Donatello, che aveva avuto occasione di ammirarlo, lo copiò tal quale in uno de' medaglioni del palazzo de' Medici; e fu per Firenze un trionfo la riconquista di quel capolavoro della glittica antica, che le era stato tolto dal cardinale Scarampi e che le tornava ora dalla collezione di Paolo II. L'inventario assegna al *Rapimento* un valore di 1500 ducati. Tra le pietre incise, provenienti dalla collezione di Paolo II, è da citare altresì un cammeo con tre putti alati in atto di attendere a diversi lavori, che fu stimato 200 fiorini.

Lorenzo non si fermò a quella prima vittoria, e con un assiduo carteggio riuscì a tener dietro, via via, alle nuove scoperte che si facevano in Roma: nulla, o quasi, che fosse importante, gli sfuggiva. Lettere curiose sono codeste, perché ci mostrano l'abilità diplomatica che ci voleva per togliere ai Romani quelle « anticaglie », delle quali un mezzo secolo innanzi si curavano tanto poco. Ora si trovava Lorenzo in gara con un alto e potente prelato; ora, a onta della sua prodigalità, si vedeva costretto a ritirarsi davanti le enormi pretese de' mercanti. Perché questi, sebbene ignorantissimi di letteratura, sapevano per filo e per segno il valore venale d'ogni oggetto: l'istinto naturale, il fiuto, per valerci della voce consueta in tali casi, teneva loro le veci dell'erudizione. E di quante astuzie, di quante trappole si servivano! quanti trannelli tendevano al raccoglitore troppo ardente! Anticaglie fatte

¹ J. MONACO, *Guida generale del Museo nazionale di Napoli*, p. 146.

a bella posta, roba mediocre sepolta lontano in una vigna deserta e poi scavata su con gran rimbombo di meraviglia, erano e sono inganni d'ogni tempo.

Ma il Fiorentino non era tale da farsi mettere agevolmente nel sacco da quei Romani. Uno de' suoi corrispondenti ce ne racconta, a tal proposito, una curiosa. In un convento di Roma erano stati trovati alcuni bei frammenti che gli agenti del Magnifico cercarono subito di acquistare per lui: ed ecco il cardinale di San Pietro in Vincoli aver sentore della cosa e vietare il proseguimento degli scavi. Contro quel focoso prelato che era Giuliano della Rovere, e che sotto il nome di Giulio II doveva poi divenir celebre per una violenza di carattere senza altri esempi negli annali della Chiesa, che mai poteva fare il patrizio fiorentino? Non c'era neppur da pensare alla forza; e Lorenzo ricorse all'astuzia, corrompendo gli operai che seguirono a scavare di notte finché non venne in luce un gruppo rappresentante tre Fauni. Cinquanta ducati ci rimise Lorenzo, ma il cardinale ne andò con la peggio.¹ Un'altra volta, di sotto il naso degli impiegati pontificii, gli agenti di Lorenzo sottrassero certi marmi preziosi che venivano da Ostia.²

Napoli e i suoi dintorni dettero a Lorenzo una copia non minore di oggetti antichi; tra il resto i ritratti « effigiem » di Faustina e di Scipione l'Affricano. Niccolò Valori ci descrive l'allegrezza di lui nel ricevere quei ritratti e non pochi marmi insieme.³ Così da Napoli ebbe anche un busto di Adriano, più grande del vero, e un Cupido dormiente, che al tempo del Vasari si conservava nella guardaroba de' Medici: l'uno e l'altro gli furono portati da Giuliano da San Gallo che li aveva chiesti per lui al re.⁴

Erano belle e buone venture straordinarie; ma Firenze e la Toscana offrivano intanto a Lorenzo una serie regolare

¹ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 285.

² *Ibid.* p. 286.

³ *Vita Laurentii Medicei*, ediz. Galletti, p. 169.

⁴ VASARI, ediz. Milanese, IV, 273.

d'acquisti non davvero da dispregiare. Da Pistoia, per esempio, ebbe una statua di marmo con un'iscrizione etrusca;¹ da Siena un busto di cui vanta egli stesso la bellezza,² e l'urna cineraria nientemeno, così dicevano, che di Porsenna! L'antica città di Luni ebbe anch'essa da dare assai; e nel 1473 Antonio Ivani, in una lettera a Donato Acciaiuoli, rammenta una statuetta d'Ercole, di bronzo, e una pietra incisa trovate là, aggiungendo che, se altre « anticaglie » verranno in luce, subito saranno mandate a Lorenzo.³

Fra le collezioni che affluiscono nel meraviglioso « scrittoio » di Lorenzo, conviene indicare inoltre quella del cardinale Francesco Gonzaga (nato nel 1444, eletto cardinale nel 1461, morto il 20 ottobre 1483): se per chi aveva raccolta l'eredità di un pontefice, era, quella, una cosa da nulla, non è da dimenticare che il cardinale amante delle arti come tutti della famiglia sua, e stimolato dall'esempio del suo protettore Paolo II, aveva messa insieme, mentre questi era vivo ancora, una serie notevole di cammei e di pietre incise, che andarono pertanto ad arricchire il museo de' Medici.

Valendoci delle testimonianze contemporanee, rimaste, le più, ignote ai biografi di Lorenzo, possiamo oggi ricomporre almeno nelle parti principali quel museo grandioso e allora senza pari in tutta l'Europa. In primo luogo abbiamo l'inven-

¹ PELLI, *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*; Firenze, 1779, t. II, p. 8.

² Lettera del 15 maggio 1490 a Andrea da Foiano, a Siena (GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 294): « Ser Andrea, Io hebbi hiersera la vostra, et con quella la testa che mi mandate, la quale per essere buona et per havere molto bene dello antiquo, mi pare assai, et volentieri la comprerei da costui di chi è: quando la volessi dare per quello che la vale ». È il busto stesso di cui parla il Padre Della Valle nelle sue *Lettere Senesi* (t. II, p. 48), e che rappresentava Giove? Risponda il lettore. Ecco il testo riferito dal Della Valle: « 1492. — I Senesi regalarono a Lorenzo de' Medici una testa di Giove in bronzo eccellentemente gettato; mirandolo a destra, pareva benigno e pio; a manca, torvo e irato: e inoltre un'urna di coccio coperta da una tegola, in cui leggevansi queste parole espresse con caratteri antichi:

Porsennae regis [sic] hac tegitur quam cernitis urna ».

³ C. PROMIS, *Dell'antica città di Luni*; Massa, 1857, p. 88, 102, 113.

tario compilato alla morte di Lorenzo,¹ che ci porge una descrizione particolareggiata delle gemme, delle gioie, delle stoffe, degli arredi riuniti nel palazzo di via Larga, e che pei quadri e per le sculture ci dà anche i nomi degli artisti, il che è raro ne' documenti d'allora. Per mala ventura l'inventario non si riferisce che al palazzo di Firenze, e anche per questo si limita, salvo qualche eccezione, ai lavori d'un valore commerciale. Né si può a tal mancanza spiacevole supplire in modo compiuto.

Il « casino » col giardino non lungi da San Marco era il luogo destinato alle cose antiche; e sappiamo dal Vasari che la loggia sul giardino, le sale, persino i viali, tutto quanto era adorno di statue bellissime.² Un insigne scultore, scolaro di Donatello, aveva in cura così la raccolta come i giovani artisti clienti de' Medici; e mette il conto di fermarci un po' su lui che fu non solo un maestro di vaglia ma anche il primo e per così dire l'avolo de' conservatori de' moderni musei.

Bertoldo, nato a Firenze verso il 1420, studiò sotto Donatello e gli fu quasi collaboratore. Il maestro, morendo, gli lasciò una parte della sua successione artistica; e forse Bertoldo, col divenire custode delle collezioni medicee e insegnante in quella sorta d'accademia che i Medici avevano istituita, non fece che sostituire anche in ciò Donatello, cui spetta il merito di aver raccolto tanto e di cui egli si vantava discepolo: ben si può credere, infatti, che con Piero e Cosimo Donatello stesso avesse avuto, se non il titolo, l'ufficio di un vero conservatore delle antichità, unendovi insieme quello di restauratore, come anche oggi si suole talvolta. Comunque sia, Bertoldo era tale da poter tenere fra gli artisti contemporanei un luogo onore-

¹ Vedilo nella mia opera più volte citata, *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*.

² Ediz. Milanese, IV, 256 e seg. — A' marmi già rammentati sopra, al Marsia restaurato dal Donatello, e a quello che il Verrocchio restaurò, a compimento conviene aggiungere una statua di Catone il Censore, simigliantissima a quella che ne' primi del secolo XVI si trovava nel palazzo de' Cesarini a Roma. Ci dà questa notizia Claudio Bellièvre, di Lione, che visitò Firenze e Roma alla fine del pontificato di Giulio II e al principio di quello di Leone X.

vole: si citano di lui due putti scolpiti in legno, del 1485,¹ e un Bellerofonte di bronzo che nel Cinquecento si conservava a Padova da messer Alessandro Capella.² Un bassorilievo di bronzo, figuratavi su una battaglia, e il bel medaglione di Maometto,³ mostrano anche oggi che egli valeva, oltre che come studioso, anche come artista. Morì nel dicembre 1491.

La glittica, ch'era forse la più ricca sezione del museo, comprendeva: 1) molti vasi di pietre dure; 2) cammei; 3) pietre incise. La prima di queste classi aveva stupendi vasi di diaspro, coppe, e tazze di sardonica, di cristallo di rocca, di agata, di ametista, montate in argento dorato, spesso con perle, rubini, diamanti, e talora smalti. Pe' cammei l'inventario del 1492 è certamente incompiuto, perché non ne registra che una trentina, e non potevano essere, questi, che una minima parte della collezione messa insieme da Lorenzo; il resto doveva trovarsi al Poggio a Caiano, a Cafaggiolo, a Careggi: infatti, nel 1496, due anni dopo il sacco dato alle raccolte medicee, Piero figlio di Lorenzo aveva ancora 167 cammei antichi, 2 moderni piccoli, una testa di calcedonio, e 6 pietre incise diverse. Quanto agli intagli, l'inventario non ne annovera che una quarantina, ed è, senza alcun dubbio, incompiuto anche in ciò.

Il medagliere era composto di più di 2300 medaglie e monete: 200 monete diverse, 2 medaglie greche, 284 medaglie d'argento, 1844 medaglie di bronzo. È chiaro di quanto Lorenzo avesse straordinariamente cresciuta la raccolta del padre e dell'avo.⁴

Vasi etruschi non mancavano nel palazzo di via Larga,⁵ come attesta il Vasari che è qui autorità sicura, perché il Ma-

¹ MILANESI e PINI, *La scrittura di artisti italiani*, n.º 60.

² « Lo Bellefronte de bronzo, che ritiene el Pegaso, de grandezza d'un piede, tutto ritondo, fu de mano de Bertoldo, ma gettado da Adriano suo discepulo, et è opera nettissima e buona » (MORELLI, *Notizia di opere di disegno*, p. 16). Cfr. in GUALANDI (*Nuova Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, t. I, p. 14) la curiosa lettera con la quale Bertoldo supplica Lorenzo nel 1479 di ammetterlo tra'suoi cuochi.

³ VASARI, ed. Milanese, t. II, p. 423.

⁴ ARMAND, *Les Médailleurs italiens*, p. 18.

⁵ Ciriaco d'Ancona già andava in cerca di vasi antichi. Nel discorrere

gnifico doveva quei saggi della ceramica antica a Giorgio Vasari, vasaio di Arezzo, avo dello scrittore.¹ Un altro vaso, grandissimo, ebbe da Venezia, nel 1491, per opera del Poliziano.²

delle rovine d'Adria, dice di avervi raccolto alcuni frammenti di marmo, monete di bronzo, e vasi antichissimi: « Concessimus, inde, paucis vetustatum literis visis, et collectis lapidibus hinc inde, aeneisque nummis, et antiquissimis quibusdam fictilibus vasis, cui et uni Clemens erat inscriptum » (*Itinerarium*, p. 34-35).

¹ Ediz. Milanese, II, 558.

² « Un bellissimo vaso di terra antiquissimo mi mostrò stamattina detto messer Zaccheria [Barbaro], el quale nuovamente di Grecia gli è stato mandato: e mi disse che se 'l credessi vi piacessi, volentieri ve lo manderebbe, con due altri vasetti pur di terra. Io dissi che mi pareva proprio cosa da V. M., et tandem sarà vostro. Domattina farò fare la cassetta, e manderollo con diligenza. Credo non ne abbiate uno sì bello in eo genere: è presso che tre spanne alto e quattro largo ». Lettera del 20 giugno 1491. (*Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite di ANGELO AMBROGINI POLIZIANO*, ed. di I. Del Lungo; Firenze, 1867, p. 81).

Ho cercato di rintracciare nelle collezioni italiane e straniere le gemme provenienti dal museo di Lorenzo. Come apparirà dall'elenco che segue, il numero degli oggetti che hanno il nome suo (LAV. R. MED.) è ancora assai considerevole.

FIRENZE. *Galleria degli Uffizi*. n. 5. Cammeo in onice bianco su fondo di cristallo. Busto di Pallade con l'elmo: profilo volto a destra; a sinistra una parte dello scudo. Sopra l'elmo le lettere LAV. R. MED. (GORI, *Museum florentinum*, t. I. tavola 60, n. 5, e *R. Galleria di Firenze*, serie V, tav. xxxii, n. 3).

n. 170. Cammeo in corniola. Testa di Nerone incoronato di alloro; volto a destra. È una gemma, di bel lavoro, probabilmente da riconoscersi in quella descritta nell'inventario di Piero de' Medici padre di Lorenzo.

n. 489. Cammeo in onice a tre strati (moderno). Busto di Lorenzo il Magnifico; visto di profilo, volto a sinistra. Con l'iscrizione LAVRENTIO. Lavoro attribuito a Domenico dei Cammei. Il tipo rammento quello del ritratto di Lodovico il Moro (n. 486). La Galleria degli Uffizi possiede inoltre molti vasi di pietre dure con le lettere LAV. R. MED.

NAPOLI. L'elenco è stato compilato su appunti presi a Napoli dal compianto Luigi Courajod. I numeri si riferiscono alla *Guida generale del Museo di Napoli*, di J. MONACO (Napoli, 1878).

Cammei. n. 1. L'Educazione di Bacco. Il Dio, sul leone guidato da una ninfa, è sorretto da una delle Nisiadi. Più lontano, la ninfa Nisa seduta su una rupe. Niccolo. Tanto questa quanto i cammei seguenti han le lettere LAVR. MED.

n. 2. Ippolito che torna dalla caccia. Il giovine eroe, a sedere, carezza il suo cane. Accanto, due donne discorrono; probabilmente Fedra e la Nutrice. Niccolo.

n. 3. Nereide su un Tritone. Niccolo.

Fautori, come erano innanzi tutto, delle idee moderne, i Medici non dovevano concedere molta attenzione a' lavori medievali. Mentre nel museo di Paolo II le opere bizantine ga-

n. 5. La Disputa di Nettuno e Pallade. In basso si vede un η , che forse è la firma di Pirgotelè. Niccolo. Bel lavoro: copiato da Donatello.

n. 6. Dedalo e Icaro. Due donne, probabilmente Pasifae e Diana Dictina, personificazione della città di Creta, guardano i fuggitivi. Niccolo.

n. 7. Venere su un leone guidato da Amore. Niccolo.

n. 8. Bacco e Arianna su un carro tratto da due Psiche: un Amore tien le redini, un altro spinge il carro. Niccolo orientale.

17. Combattimento di galli in un circo. Due Amori assistono al combattimento; uno d'essi si lagna di perdere, l'altro gode della vittoria. Niccolo d'agata.

n. 18. Ercole e Onfale. Niccolo.

n. 19. Testa d'Onfale con elegante pettinatura. Sardonico.

n. 20. Bacco, con Sileno e Cupido, scopre Arianna addormentata nell'isola di Nasso, Frammento. Niccolo.

n. 21. Tre Amori falegnami. Niccolo orientale.

n. 48. Fauno che porta Bacco fanciullo. Niccolo orientale.

n. 51. Satiro e Fauno. Frammento. Niccolo.

n. 56. Centauro. Sardonico, Bellissimo lavoro: copiato da Donatello.

n. 59. Venere, a sedere, con Cupido fanciullo sulle ginocchia. Sardonico.

n. 124. Il Supplizio di Marsia. Niccolo.

Intagli. n. 213. Apollo e Marsia. Cornalina.

n. 219. Perseo con la testa di Medusa. Firmato ΔΙΟΣΚ (Dioscorides). Cornalina.

n. 229. Teti e un Tritone. Cornalina.

n. 248. Il Carro del Sole. Cornalina.

Il Museo di Napoli possiede inoltre la famosa tazza Farnese, con la testa di Medusa (cfr. sopra a pag. 139).

PARIGI. *Gabinetto di Francia.* n. 2299. Apollo e Marsia. Nel campo si legge: LAVR. MED. Cornalina. Altezza, 40 mill.; larghezza 30 mill. Copia del sec. xv, di sull'originale del Museo di Napoli. Cfr. CHABOUILLET, *Catalogue général et raisonné des camées et des pierres gravées de la Bibliothèque impériale*: Parigi, 1858, p. 317. Nel secolo passato, nel 1737, c'era inoltre a Parigi un cammeo, rappresentante l'Entrata di Noè nell'Arca, e una calcedonia orientale, tutt'e due con l'iscrizione LAV. MED. Secondo il MARIETTE, il cammeo era sullo stile delle porte di bronzo del Battistero. Quanto alla calcedonia, su cui era inciso il *Rapimento del Palladio*, il dotto francese vi ravvisa una copia della famosa cornalina di Dioscoride. L'*Entrata di Noè nell'Arca* fu poi comprata da un inglese, il conte Carlisle (*Traité des pierres gravées*, II, 417, e CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, I, del 1746, p. 80, 101, e ediz. del 1823, nota del Gori, p. 120).

Collezione Davillier, ora nel Museo del Louvre. Due coppe del diametro di circa m. 0,25, su un pieduccio che si allarga verso la base per tener

reggiavano quasi di numero e di valore con quelle dell'antichità classica, nel palazzo di via Larga si trovavano a mala pena pochi mosaici portatili, e vi mancavano gli avorii, i reliquarii, quasi del tutto. La ragione cronologica ci obbliga del pari a rammentare qui le tavole di Giotto, sebbene, agli occhi di Lorenzo, quel gran maestro fosse piuttosto il precursore della scuola nuova che il rappresentante della tradizione medievale.

Tanti erano i quadri, le statue, i bassorilievi, accumulati nei palazzi e nelle ville dei Medici, che, se Cosimo, Piero e Lorenzo non avessero commesso un così gran numero di affreschi e di sculture decorative, si potrebbe esser tentati di accusarli d'indifferenza per l'arte monumentale. Il palazzo di Firenze, ch'è il solo di cui sappiamo con notizie precise che cosa contenesse, aveva quadri di Masaccio, di Paolo Uccello, di Fra Angelico, di Filippo Lippi, di Francesco Peselli, di Piero del Pollaiuolo, di Domenico da Bibbiena, dello Squarcione, di Matteo de' Pasti. I Fiamminghi non vi mancavano: di Giovanni Van Eyck v'era un *San Girolamo*,¹ di Petrus Christus una *Madonna*. Il primo di questi due quadri era valutato 40 ducati, mentre le cose di Giotto e di Fra Angelico

ferma una montatura che ora non c'è più, e che probabilmente somigliava a quella di una delle grandi coppe conservate nel Museo degli Uffizi. Le due coppe han la stessa iserizione, abbastanza profonda: LAV. R. MED. Una, un po' più grossa di pareti dell'altra, ma assai più bella, è certo antica: ed ha la particolarità di essere senza quell'orlo nel lembo, che si osserva nell'altra: è in diaspro rosso antico, trasparente qua a là. L'altro di materia un po' diversa (diaspro fiorito di Sicilia) sembra de' tempi di Lorenzo. Tutt'e due furono comprate a Bologna: cfr. *Revue archéologique*, 1880, t. II, p. 257.

LONDRA. *British Museum*. Intaglio col ritratto di Sesto Pompeo, e la firma ΑΓΑΘΟΠΟΥΣ ΕΠΟΙΕΙ. Iniziali di Lorenzo (L. M.) Incisa nel *Museum florentinum* del Gori, t. II, tav. 1, in Maffei, t. I, tav. 6, e in Stosch, tav. 6. Collezione Blacas. (Notizie comunicatemi dal sig. A. S. Murray).

Intaglio rappresentante Apollo in piedi con la lira in mano. Si troverà inoltre nel periodico *L'Art*, t. XXI, p. 87, una testa di Vespasiano con l'iscrizione LAV. R. MED., che nel secolo scorso si conservava nel Gabinetto di Marc'Antonio Abbatini, il quale la pubblicò nel vol. I, p. xxxiv, delle sue *Gemme figurate*.

¹ VASARI, ediz. Milanese, t. I, p. 184.

non oltrepassano mai la dozzina di ducati; onde si ha una nuova prova da aggiungere a tutte quelle che si posseggono già sull'eclittismo degli Italiani nel secolo xv e sull'ammirazione loro pe' capolavori della scuola di Bruges. Innumerevoli bassorilievi e statue di bronzo o di marmo rappresentavano la scultura moderna: le piú erano di Donatello e di Desiderio da Settignano.

Ai capolavori della pittura e della plastica si univano quelli dell'arte ornamentale. I muri eran coperti di ricche stoffe, fabbricate quasi tutte nelle Fiandre, o a Firenze. Le credenze eran sovraccariche di argenterie, vasellame liscio, bassorilievi a sbalzo, nielli, smalti, orologi, calamai d'argento dorato di lavoro orientale, reliquarii, armi di lusso, ecc.: e ancora in numero grandissimo, rosarii di pietre dure e agnusdei di gran prezzo. Le ceramiche eran moltissime e belle; sopra tutto ammirabili le maioliche (vasi fittili) dovute alla liberalità dei Malatesta.¹

Gli arazzi erano una quarantina; parecchi, tessuti d'oro e d'argento. Notevoli una *Caccia del Duca di Borgogna*, un *Torneo*, la *Storia di Narciso*, in due arazzi (forse quelli stessi offerti in Bruges a Giovanni de' Medici) il *Trionfo della Fama*, il *Trionfo dell'Amore*, *Due uomini armati*, *Scene di caccia*, *di pesca*, *di giochi*, *di ballo*, la *Storia di Cristo*, *l'Adorazione de' Magi*, *la Vergine con Gesù bambino e col Duca di Borgogna*, la *Crocifissione*, *l'Annunziazione*, e fiori e frutta. Accanto agli arazzi, v'erano « panni dipinti alla francese », senza dubbio sul genere di quelli di Reims. Rammenteremo per ultimo un « quoio grosso da letto lavorato in Ispagna », che è probabile fosse un cuoio di Cordova.

I giardini medicei divennero un eccellente scuola pe' giovani scultori o pittori fiorentini: il Vasari cita, tra gli artisti che vi studiarono, G. F. Rustici, il Torrigiano, Francesco Granacci, Niccolò di Domenico Soggi, Giuliano Bugiardini, Lo-

¹ GAYE, *Carteggio*, t. I, p. 304. La lettera non è datata; il Gaye la giudica del 1490.

renzo di Credi, Baccio da Montelupo, Andrea Sansovino, Mariotto Albertinelli; né è da dimenticare che quivi fece le prime sue prove Michelangelo.

Quello che per gli scultori e pei pittori avevan fatto i marmi, fecero per gli incisori in pietre preziose i cammei e gl'intagli. Se Lorenzo il Magnifico non fu il primo a rimettere in onore la glittica, come malamente si è creduto a lungo, e se fu preceduto per quella via da Paolo II, è pur certo che anche in ciò la sua efficacia fu grandissima; e molti vasi in pietre dure e cammei e intagli, a Firenze, a Napoli, in altre città, dimostrano che con ottimo successo egli adoprò la maestria di Giovanni delle Corniole e de' colleghi suoi.

Sarebbe agevole cosa rintracciare in tutte codeste opere, e del pari nelle miniature, nei quadri, negli affreschi, nelle sculture, l'efficacia de' modelli antichi che i Medici avevano raccolti con tanto ardore: già toccammo de' medaglioni copiati da Donatello di sulle pietre incise della collezione di Cosimo, di suo figlio Piero, e di Niccolò Niccoli. Una, il *Rapimento del Palladio* fu copiata anche da Niccolò Fiorentino nel rovescio della sua medaglia di Marc'Antonio della Lecia, e in una tavoletta della raccolta di Gustavo Dreyfus a Parigi, rappresentante, innanzi a Diomede assiso, un uomo nudo, in piedi, probabilmente Ulisse. L'efficacia di un altro intaglio, *Apollo e Marsia*, fu d'assai più grande, come mostra l'elenco delle principali imitazioni che se ne fecero nei secoli xv e xvi.¹

¹ Medaglia di Nic. Schlifer (1457), lavoro di Giovanni Boldù. Apollo solo, con alcune leggere modificazioni.

Quattro medaglie o tavolette della raccolta Courajod (una fu incisa nella *Gazette des Beaux Arts*, 1876, t. I, p. 331).

Pietra incisa col busto di Paolo II nel rovescio: nel Museo Correr a Venezia (cfr. la mia opera *Les Arts à la Cour des Papes*, t. II, p. 46-47).

Cornalina, con le lettere LAV. MED. Altezza, 40 millimetri; larghezza, 30 mill. Lavoro del Rinascimento. Nel Cabinet de France (cfr. il *Catalogo* dello CHABOUILLET, n. 2299, e P. MARIETTE, *Traité des Pierres gravées*, t. II, tav. XIII).

Bassorilievo della Porta di Cremona, nel Museo del Louvre.

Ritratto di giovinetta, attribuito al Botticelli; nel museo Stadel a Francoforte (cfr. PULSKY, *Beitraege zu Raphaels Studium der Antike*; Lipsia, 1877, p. 291).

Altre pietre incise, come le medaglie, posero agli abili miniatori adoperati da Piero e da Lorenzo buoni elementi per illustrare i mirabili manoscritti che si conservano ora nella Laurenziana. Per tal modo le gemme, che sembravano non poter essere altro che un oggetto importante agli studii degli archeologi, divennero invece carne e sangue del Rinascimento; e concedettero agli artisti del secolo xv di avverare il sogno superbo che li agitava e di gareggiare con gli antichi.

Una nuova età nello svolgersi del Rinascimento è segnata dalla potenza di Lorenzo il Magnifico: con lui, infatti, l'Antichità irrompe e inonda da per tutto; e all'Antichità sono allora devoti quanti nelle lettere e nelle arti incarnano in sé il progresso. La generazione precedente, Luca della Robbia, Desiderio, Mino, Benozzo Gozzoli, avevan cercato di fare a meno di quell'aiuto; e ora invece i maestri degli edifizii e delle statue, delle pitture e delle gemme, delle medaglie e delle gioie, tutti nell'Antichità cercano la salvezza. Né le forme sole importano per la bellezza loro che anche oggi non teme rivali; le idee antiche pur esse si tenta farle rivivere. Pel Verrocchio e pel Pollaiuolo, pel Botticelli, per Domenico Ghirlandaio, per Filippo Lippi, il provarsi in qualche argomento tolto a' Greci o a' Romani è un'alta letizia.

Eppure in sì fatti tentativi perseveranti, sarebbe errore credere che gli artisti della fine del Quattrocento eguagliassero gli artisti della prima metà del secolo. La vigoria del concetto e l'ampiezza dello stile, proprie del Brunelleschi e di Donatello,

Frontespizio d'un libro eseguito da Mattia Corvino (Inciso nella *Florence* di YRIARTE).

Frontespizio della *Sforziade*, nella Biblioteca Riccardiana, in Firenze.

Piatto di maiolica, eseguito verso il 1482 (?), nel museo Correr a Venezia (cfr. MALAGOLA. *Memorie storiche sulle maioliche di Faenza*; Bologna, 1880. p. 466).

Statua di Apollo, dipinta nella *Scuola d'Atene* di Raffaello.

Logge di Raffaello.

Il Giudizio di Cambise, quadro attribuito a Gérard David, nell'Accademia di Bruges, colla data 1498. Vedi inoltre E. MOLINIER, *Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes*; Parigi, 1886, passim).

cui sempre ci è necessario tornare come a solenni maestri, sono ignote a loro: l'Antichità, quale ce la presentano gli epigoni, ha alcun che di manierato, di tormentato, d'inquieto. Ecco edifizii troppo complicati, dove è spinta fino all'esagerazione l'osservanza de' precetti di Vitruvio; ecco lineamenti tormentati e affettati; ecco panneggiamenti raccartocciati; ecco insomma tutte le raffinatezze d'un'età in cui la scienza comincia a sostituirsi all'ispirazione.

L'architetto preferito da Lorenzo, Giuliano da San Gallo (1445-1516), è il tipo di tali artisti in cui predomina l'erudizione: e veramente egli compié gli studi del Brunelleschi e dell'Alberti, estendendoli non soltanto alle diverse regioni italiane, ma anche alla Francia meridionale. I suoi schizzi, con miglior fortuna che non ebbero quelli de' suoi predecessori, ci son giunti; e sono la piú antica raccolta che possediamo di antichità figurate. Il principale di codesti libri è oggi nella biblioteca Barberiniana, un magnifico in-folio, di 75 pergamene, cominciato (come un'iscrizione sul titolo ci fa sapere) a Roma nel 1465. Un altro libro, piú piccolo, un taccuino, è vanto della biblioteca di Siena: consta di 51 pergamene, con innumerevoli piani, spaccati, rilievi, de' principali monumenti dell'Italia e della Gallia, come il Colosseo, il tempio di Pozzuoli, il Pantheon, San Lorenzo di Milano, il Giano quadrifronte, gli archi di Orange, di Benevento, di Aquino, il Battistero e il Duomo di Pisa, San Stefano Rotondo di Roma, Santa Maria del Popolo, il Foro Boario, la Torre degli Asinelli di Bologna ecc.¹

Giuliano da San Gallo, seguito in ciò da suo fratello Antonio, e da Benedetto e Giuliano da Maiano, consacra in modo certo il trionfo dell'Antichità nell'architettura: ordini, proporzioni, ornati, tutto è documento delle sue incessanti investigazioni. Non poté, nondimeno, toccare l'ultima perfezione, di cui uno de' suoi colleghi aveva fin da allora scoperta la formula:

¹ Cfr. S. DE LAURIÈRE e E. MÜNTZ, *Giuliano da San Gallo et les Monuments antiques du Midi de la France au XV siècle*, Parigi, 1885; e H. DE GEYMÜLLER, *Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo*, Parigi, 1885; G. CLAUSSE, *Les San Gallo*, Parigi, 1900.

sotto un cielo men clemente, in una società meno artistica nelle apparenze, Bramante, accanto a Leonardo da Vinci, dava esemplari di cui la eleganza e la purezza non furono superate mai più.¹

Con Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi, il Botticelli, usciamo quasi dalla cerchia de' primi Propugnatori per entrare nel Rinascimento vero e proprio.² L'amore all'Antichità è in tutti e tre costoro lo stesso; ma i primi due lo mostrano specialmente nella scelta degli ornamenti e nello stile dell'architettura, il Botticelli lo palesa aperto nella scelta degli argomenti: le sue opere sono quasi una galleria mitologica.

Degli studii archeologici del Ghirlandaio fa fede il Vasari; e di quelli di Filippino Lippi, Benvenuto Cellini. Tanto l'uno quanto l'altro attinsero da Roma l'ammirazione per gli antichi, e di là ritrassero infiniti abbozzi che i contemporanei vantano come modelli di precisione, e di cui essi seppero cavare ottimo partito quando furono tornati nella città natale. Come diversi, del resto, l'uno dall'altro, nell'interpretare gli antichi esemplari! Agli occhi del Ghirlandaio l'Antichità rappresenta la ricchezza congiunta alla nobiltà; a quelli di Filippino, la libertà sfrenata. Di quanto le statue e i bassorilievi figurati negli edifizii che inquadrano, negli affreschi di Santa Maria Novella, la *Storia di San Giovanni* e la *Storia della Vergine*, crescono la sovrana eleganza dell'opera del Ghirlandaio; di tanto, per contrario, ne' lavori di Filippino nella stessa chiesa di Santa Maria Novella, e in Santa Maria della Minerva a Roma, le reminiscenze antiche favoreggiano la licenza intellettuale. Nel

¹ Giuliano non si contentava di disegnare le antichità, cercò anche di farsene una collezione. L'ALBERTINI, nel suo *Memoriale*, dice che in casa di lui vi erano non poche cose antiche venute da Roma: « In casa e Martelli, e Braccesi, e Iuliano da San Gallo architectore, sono assai cose antique di Roma ». — Lavori moderni erano pure essi accolti dall'architetto fiorentino: possedeva un quadro di Paolo Uccello (VASARI, t. III, p. 97), e un quadro del Botticelli (Madonna col bambino, San Giovanni Battista e alcuni angeli) che ora è nella National Gallery di Londra (CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della Pittura italiana*, t. III, p. 177).

² Cfr. JÄESCHKE, *Die Antike in der florentiner Malerei*, Strasburgo, 1900.

sangue dei Lippi v'era non so quale impuro fermento: così il padre come il figliuolo sentivano il bisogno di profanare le cose piú sacre. L'abuso che Filippino fece degli ornati antichi, accumulando prodigi di trofei, fasci, genii nudi, in un'architettura piú disordinata che ardita, annunzia già il Bernini: pel figliuolo di Fra Filippo le conquiste del Rinascimento, le belle conquiste ch'eran costato tanto sforzo, non furono piú altro che macchine da accendersi a guisa di fuochi d'artificio.

Il Botticelli è quei che meglio rappresenta la scuola di coloro che, sebbene mal preparati, si ostinano a riprodurre argomenti antichi. Poco pensiero, e lui e i suoi emuli, si danno della vicinanza, e quasi potrebbe dirsi della concorrenza di quegli innumerevoli marmi in cui le diverse questioni che si paravano loro dinanzi erano già risolte con una incomparabile sicurezza: nell'ingenuo ardore che li anima non si peritano di affrontare il paragone minaccioso, né han sospetto della distanza enorme che è tra le Veneri e gli Ercoli e gli Apolli loro e i prototipi greci e romani! E i contemporanei li incoraggiano su quella via, quando, in cambio di mostrar loro come e perché riescano di tanto inferiori in quelle composizioni mitologiche che richiedono prima d'ogni altra cosa l'ampiezza dell'invenzione e la purezza del disegno, e in cambio di aprir loro gli occhi su' pericoli cui andavano incontro nel reintegrare entro l'arte concetti e simboli ormai da gran tempo obliati dal popolo e senza addentellato alcuno nella moderna società, essi, principi e letterati e faccendieri e umanisti e persino prelati, applaudono nel vederli consacrare il pennello a illustrare qualche divinità dell'Olimpo.¹

¹ I lavori ispirati dall'Antichità sono parecchi: fra le altre opere del Botticelli basti rammentare la *Nascita di Venere*, la *Calunnia di Apelle*, la *Fortezza*, negli Uffizi; la *Primavera*, nella Galleria d'Arte antica e moderna in Firenze; il *Trionfo di Giugurta*, l'*Amore circondato di Ninfe*, il *Trionfo dell'Amore*, nel palazzo Adorno a Genova; alcune *Veneri*, a Berlino, a Londra, a Parigi (questa ultima è creduta da taluno opera d'uno scolaro del Botticelli), la *Galatea* a Dresda. Il Vasari cita inoltre una *Pallade* (che il Ridolfi ha di recente recuperata nel Palazzo Pitti), e un *Bacco*. Rammentiamo da ultimo le stampe attribuite a lui stesso, i *Pianeti*, *Tesco* e *Arianna* (incisa di Baccio Baldini; cfr. PASSAVANT, *Le Peintre graveur*, t. V, p. 44) ecc.

Oh se, almeno, gli pseudo-classici del Rinascimento avessero recato ne' loro tentativi l'ingegno alto del Botticelli e la sua grazia squisita sempre, e la freschezza d'impressioni che va in lui d'accordo con l'ignoranza dell'archeologia, si potrebbe allora rinunciare a contrapporre a' saggi loro le splendide visioni del mondo antico che han titolo il *Trionfo di Cesare* del Mantegna, *Apollo e Marsia*, la *Scuola d'Atene*, il *Parnaso*, la *Storia di Psiche!* Ma nulla è più mediocre di quelle figurazioni fiorentine della fine del secolo xv e de' primi del xvi, in cui gli artisti, lasciati da banda i soggetti contemporanei, spendono e sperdono la miglior parte de' pregi loro senza trovare in essi soggetti l'equivalente a ciò che han perduto. L'elenco di tali opere ibride è lungo, dai *Combattimenti d'Ercole* del Pollaiuolo che, sebbene tecnicamente notevoli, non devono qui trovar grazia, fino alla *Storia di Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo, nella Galleria degli Uffizi. Il buon Piero si era persuaso che bastasse porre figure fantastiche sotto archi fantasticissimi e scrivervi accanto PALLAS, IOVE, MERCURIO, per far rivivere l'Olimpo! La povertà dell'invenzione e la fiacchezza del disegno non sono eguagliati che dalla stravaganza dei tipi, delle vesti, degli attributi. Con gli Dei non si scherza, senza ch'essi si vendichino.

Nella prima parte di questo libro abbiám visto come l'intimità tra i letterati e gli artisti favorisse lo svolgersi del Rinascimento, e quale ampiezza, qual vigoria, desse quel comunicarsi delle idealità, da un lato alle opere del Brunelleschi, di Donatello, di Michelozzo, del Ghiberti, dall'altro a quelle del Bracciolini, dell'Alberti, di Enea Silvio. L'efficacia di Lorenzo de' Medici mantenne così felici tradizioni, e sotto gli auspicii di lui continuarono cordialissime le amicizie tra le due

È curioso il raffronto di quest'incisione con le miniature del Virgilio, nella Riccardiana di Firenze, attribuite, senza molto verisimiglianza, a Benozzo Gozzoli. CROWE e CAVALCASELLE (*Storia della Pittura italiana*, t. III, p. 176) fanno osservare la somiglianza dei cavalli dipinti dal Botticelli nell'*Adorazione de' Magi* (Galleria Fuller Maitland a Londra) coi due Colossi del Quirinale.

parti della clientela ch'era da lui protetta. Il poeta celebra il capolavoro dell'amico pittore o scultore; questi alla volta sua trasmette a' posteri le fattezze del suo panegirista; e artisti e letterati si scambiano gli uni con gli altri le idee senza che sia possibile risolvere chi abbia dato o ricevuto di più.

Eppure, a guardar più da presso, le due discipline non si compenetravano allora l'una nell'altra così bene come per l'innanzi. Gli artisti erano forse più eruditi, ma intendevano l'Antichità quanto il Brunelleschi, Donatello e i primi Propugnatori? Gli umanisti sapevan dare descrizioni magnifiche di un quadro, di una statua, d'un palazzo; ma possedevano ancora il gusto eletto e la critica viva del Bracciolini, di Enea Silvio, di Fazio? Tentiamo di rispondere a queste domande.

Pochi umanisti si immischiaron nelle cose d'arte quanto Angelo Poliziano (1454-1494), l'amico di Lorenzo il Magnifico, il precettore de' suoi figli. Indicò egli a Michelangelo l'argomento del suo mirabile bassorilievo *Il combattimento de' Lapiti e de' Centauri*; dette egli a Raffaello, per le stanze di Giuliano de' Medici, l'argomento del *Trionfo di Galatea*; pubblicò il *Trattato d'Architettura* dell'Alberti; compose gli epitaffi di Giotto, di Fra Filippo Lippi, del Cecca ingegnere (morto nel 1488), e l'iscrizione per gli affreschi del Ghirlandajo in Santa Maria Novella.¹ Le antichità del giardino mediceo trovarono in lui un poeta vero; e contribuì egli stesso a crescerne il numero, come s'è visto; si prestò volentieri a posare dinanzi a' pittori che lo ritrassero negli affreschi loro, e dinanzi al medaglista che fuse l'immagine di lui nel bronzo: insomma tenne sempre e da per tutto le parti dell'amante entusiasta delle arti belle. Eppure, si può essere certi che il Poliziano non concedeva alle arti che una specie di volgare attenzione. Se si fermava dinanzi a un marmo, dinanzi a un quadro, lo faceva perché, da verseggiatore egoista, sperava trarne il tema per un'amplificazione poetica: ingegnose, eleganti amplificazioni, ma senza mai un'idea o una frase caratteristica, senza

¹ Cfr. le *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite e inedite* di ANGELO AMBROGINI POLIZIANO, ediz. Del Lungo, p. 168-169.

mai qualcosa che provi che il poeta ammirò il capolavoro in sé e per sé senza pensare ad altro. Vuol celebrare Giotto? in sei diversi epigrammi il Poliziano verseggia quest'unica idea, che Giotto risuscitò la pittura. La stessa mancanza di precisione v'ha negli epigrammi sul ritratto dell'amante di Lorenzo, sulla Venere Anadiomene, e sulla Venere armata, de' suoi protettori.

Le famose *Stanze* composte dal Poliziano in lode di Giuliano de' Medici ci permettono di pregiare la maestria e di accorgersi del difetto di quell'ingegno d'artista, vivido sì, ma superficiale. Soavi, melodiose stanze, e fluenti di vena; l'armonia vi è pari alla delicatezza e alla eleganza delle immagini; e, a cercar bene, certo si scoprirebbe che non fu Raffaello quegli tra gli artisti che se ne ispirò. Il poeta ci dipinge, ora la dea di Cipro distesa tra le erbe, i fiori, gli arbusti, mentre chiude gli occhi a un sonno leggero (Libro I, st. 92), ora Giove che in figura di toro rapisce Europa « il dolce suo ricco tesoro », Europa di cui

. i be' crin d'auro
scherzan nel petto per lo vento avverso
(Libro I, st. 105).

Ci mostra altrove l'aquila che toglie su Ganimede coronato di mirto e co' fianchi cinti di ellera (st. 107), Apollo che corre dietro a Dafne e cerca farle capire che non è un nemico che la insegue, Arianna che piange Teseo, Bacco che trova Arianna, Plutone che rapisce Proserpina, Galatea che deride Polifemo: quanti quadretti offerti a' pittori e agli scultori della clientela medica perché li imitassero! Certo nel Poliziano l'osservatore non vale il verseggiatore: lo splendido palazzo di Venere, tutto smeraldi, berilli, zaffiri come è (Libro I, st. 95 e segg.), non ha linee d'architettura: le idee mancano sotto lo scintillio delle parole. Pure chi oserebbe censurare, quando tanta è d'altronde l'eloquenza delle parlate, come là dove il poeta ci mostra, seguendo Ovidio, che la perfezione dell'opera vince la ricchezza della materia?

Ma vinta è la materia dal lavoro.

Un altro favorito di Lorenzo, Marsilio Ficino (1433-1499), il famoso fautore della filosofia platonica, occupa nella storia dell'arte fiorentina non minor luogo, quasi, del Poliziano. Benozzo Gozzoli lo introduce, insieme con l'Argiropulo, tra i personaggi d'un affresco del Campo Santo di Pisa, *La Regina Saba dinanzi a Salomone*: il Ghirlandaio lo pone, insieme con Cristoforo Landino, con Gentile de' Becchi, vescovo d'Arezzo (già precettore di Lorenzo) e col Poliziano, ne' suoi affreschi di Santa Maria Novella, sotto *L'Apparizione dell'angelo a Zaccaria*.¹ Raffaello, nella *Scuola d'Atene*, tradusse piú tardi in pitture non poche delle sue massime, mentre Andrea Ferrucci, nel 1521, scolpiva il busto che orna anche oggi il Duomo di Firenze. È naturale che negli scritti del Ficino l'estetica abbia un ufficio assai maggiore che non in quelli del Poliziano; ma il suo è un intelletto che essenzialmente si volge alle astrazioni, né convien chiedergli sincerità di osservazioni personali, ardori generosi, larga e feconda simpatia, le qualità insomma che son caratteristiche dei capi del Rinascimento.

Pico della Mirandola (1463-1493), mente universale, che si offriva a discutere « de omni re scibili et quibusdam aliis », sapeva forse, piú degli amici suoi nel cerchio mediceo, associare l'intelligenza della bellezza plastica con quella della bellezza letteraria o della filosofia. Pico era, come costoro, in relazione con gli artisti fiorentini: Cosimo Rosselli, fra gli altri, lo raffigura in uno de' suoi affreschi, in Sant'Ambrogio, a Firenze.² Ma l'enciclopedico meraviglioso non potrebbe piú del Poliziano o di Marsilio Ficino pretendere la lode di conoscere davvero le arti: il vero enciclopedico, lo spirito veramente universale, giova ripeterlo, era tra tutti loro il protettore e il capo di tutti loro, Lorenzo il Magnifico.

Disilluso, il Magnifico dagli umanisti e dai poeti si volse ai dotti specialisti. Ormai, per discutere sul serio un'opera d'arte, conveniva trattarne con archeologi veri e propri; e Lo-

¹ VASARI, ediz. Milanese, t. III, p. 266.

² VASARI, ediz. Milanese, t. III, p. 186.

renzo poté grandemente su loro come su tanti altri studiosi e artisti. Istigato da lui, o forse per fargli cosa gradita, Filippo Reddito compose il *Libellus de priscis nummis*, che è probabilmente il piú antico trattato di numismatica che abbiamo.¹ La raccolta d'antichità di Bartolommeo Della Fonte (nato nel 1445, morto nel 1513) sembra nascesse da consimile ragione.² Antonio Ivani di Sarzana dedicò a Lorenzo nel 1481 il trattato *De situ urbis Romae*, di cui il manoscritto è nella Laurenziana;³ e questo stesso erudito si era innanzi, nel 1472, occupato delle antichità di Luni.⁴ Il celebre architetto e filologo Fra Giocondo fece cosí omaggio a Lorenzo nel 1489 della sua Raccolta di Iscrizioni romane.

Per un singolare mutamento ed esempio delle cose umane, le gioie, le gemme, le perle, che avevano avuta tanta importanza nella vita di Lorenzo, dovevano aver luogo anche nella storia della sua agonia. Sentendo avvicinarsi l'ora fatale, i familiari di Lorenzo si abbandonavano in preda al dolore, quando giunse un medico inviato dal duca di Milano a sperimentare l'effetto d'un beveraggio infuso di perle, d'oro, e chi sa di quali altri ingrediendi preziosi!⁵ Troppo tardi. Ma, come ci attesta il Poliziano che era presente, le abitudini del

¹ L. MEHUS, *Praefat.* p. LVI, e BANDINI, *Collectio veterum aliquot monumentorum ad historiam praecipue litterariam spectantium*; Arezzo, 1752, p. 99: « Commentariolos insuper quosdam edidi, nondum tamen imposui extremam manum: De genere priscarum vestium, de priscis nummis, de propriis nominum epithetis, de litterarum usu, earumque inventoribus. Quum primum absoluti castigatique erunt, illis non defraudaberis, resarciamque tanti temporis usuram, quo tibi incognitum tui Philippi fuit ingenium ». (Lettera del Reddito a Bernardo Rucellai, cognato di Lorenzo il Magnifico).

² L. MEHUS, *Praefat.*, p. LVI. Cfr. in JANITSCHKE, *Die Gesellschaft der Renaissance*, p. 120, la lettera del Della Fonte sul sarcofago trovato a Roma nel 1485.

³ BANDINI, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentinae*, t. II, p. 29, 31. Cfr. anche MEHUS, *Praefat.* p. LVI.

⁴ TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, Firenze, 1777; t. XI, p. 21.

⁵ Il duca Francesco Sforza I cercava di conservarsi vigoroso bevendo acqua distillata su oro e perle (G. D'ADDA, *Indagini . . . sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia*, t. II, p. 20).

lusso elegante comparvero pur negli ultimi istanti e nelle preghiere ultime del moribondo, che spirò baciando uno de' più ricchi gioielli della sua collezione, un crocifisso d'argento ornato di pietre preziose.¹

¹ « Postremo sigillum crucifixi argenteum, margaritis gemmisque magnifice adornatum, defixis usquequaque oculis intuens, identidemque deosculans, expiravit » (FABRONI, *Op. cit.* t. I, p. 206).

CAPITOLO SESTO

La Rivoluzione del 1494 e la Dispersione del Museo medico.

Figlio di Lorenzo, discepolo del Poliziano, accarezzato da quanti Firenze contava uomini chiari nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, nella politica, Piero de' Medici il giovane (1471-1503) non ebbe che da nascere per occupare un luogo insigne tra i piú illustri Mecenati. Ed era un intelletto colto; sapeva bene il latino e il greco, e, come il padre, si diletta de' versi, tanto da provarvisi anche lui: un suo sonetto è giunto fino a noi. Per ciò le lettere continuarono ad avere in lui, sino a un certo segno, un protettore: Giovanni Lascaris, nel 1494, gli dedicò la *Anthologia graecorum epigrammatum*; ed egli si adoprò a che il Poliziano rivestisse la porpora cardinalizia.¹ Né proteggeva meno gli artisti; e commise a Michelangiolo di compiergli la collezione di cose antiche. Vero è che volle inoltre che quel giovane scultore gli erigesse una statua di neve; e che metteva al pari di lui uno staffiere spagnuolo che sapeva gareggiare di velocità col piú agile cavallo.

Se Piero seguiva in ciò, piú o meno, le tradizioni che erano state gloria della sua famiglia, si allontanava singolarmente dagli esempî del padre, del nonno, del bisnonno, così per un lato, nella vita privata, come, per l'altro, nella direzione delle pubbliche faccende. Non alludo soltanto all'avventurosa politica che lo condusse a rinunciare alla lega, già durata un mezzo secolo, con la Francia, per gettarsi tra le braccia del pontefice e del re di Napoli; né alla sua irresoluzione e alla

¹ FABRONI, *Leonis X vita*, p. 259.

viltà nel pericolo: quando commise gli errori che lo fecero cadere, già da assai tempo s'era alienato l'animo de' concittadini con l'orgoglio, col fasto, co' vizii. Mentre i suoi antenati avevan cercato con ogni cura di celare le loro magagne, egli le ostentò; e mentre costoro si erano fatta una regola della semplicità che si addice al reggimento repubblicano, Piero invece, sin da fanciullo, si sforzò di offuscare persino le famiglie sovrane. I cortigiani non sanno come celebrare con degni epiteti la ricchezza delle sue vesti quando nel 1489, assisté al matrimonio del duca di Milano,¹ o quando, nel 1492, andò a Roma per un'ambasceria.² A memoria d'uomo, scrive un suo familiare, non si eran visti nella Città Eterna abiti piú nobili e magnifici.

Gli eventi intanto precipitano: Carlo VIII supera, nuovo Annibale, le Alpi e cala sull'Italia, sbigottita, atterrita; poche città tentano di resistergli; si capisce che dinanzi al turbine convien piegarsi, salvo rialzarsi subito che il vento muti. Arrivava il giovane re, pieno d'illusioni, ma, a quel che pare, corto anzi che no a danari. A Torino già dovè (come ci narra il Commines) farsi prestare le gioie della sua cugina, Luisa di Savoia, e metterle in pegno per averne dodicimila ducati. Farsi prestare è frase che suona bene; ma in verità dà un'idea de' costumi d'allora e dello stato in cui si trovava, quanto a danari, il re cavaliere.

Quando Carlo VIII giunse ai confini della Toscana, intimò a Piero de' Medici di lasciargli libero il passo e dichiararsi senz'altro di parte sua. Il figliuolo di Lorenzo perse la testa: prosuntuoso nella prosperità, si mostrò privo di forza, di coraggio, di dignità, dinanzi all'ardito avversario, e, senza consultarsi co' suoi concittadini, gli consegnò le principali fortezze dello Stato. Fu quello il segno della rivolta. La città si levò tutta a rumore, e la sera stessa, il 9 novembre 1494, il colpevole fu costretto a fuggirsene via; né doveva tornare mai piú nella città natale. I fratelli, i parenti suoi, sfuggirono a

¹ FABRONI, *Laurentii Medicis vita*, t. II, p. 298.

² FABRONI, *Leonis X vita*, p. 261.

mala pena al furor popolare. Nuovi tumulti provocò l'entrata de' Francesi: ecco come li narra il Commynes, cui non fan bisogno commenti:

« Il re entrò il giorno dopo (17 novembre) nella città di Firenze; e Piero suddetto gli aveva fatto arredare le case sue proprie: e già v'era il signor di Ballassat per prepararle, il quale, subito che seppe che Piero de' Medici suddetto se n'era andato, si mise a saccheggiare quanto in esse case trovavasi, dicendo che il banco de' Medici a Lione gli doveva una gran somma di danaro. Dove, tra le altre cose, si tolse un liocorno intiero, che valeva sei o settemila ducati; e due grandi pezzi d'un altro liocorno, e parecchie altre cose belle. E gli altri fecero come lui. In un'altra casa aveva raccolto tutto il meglio. Il popolo saccheggiò tutto. La Signoria ebbe parecchi anelli di gran pregio, e ventimila ducati in contanti che Piero aveva nel suo banco in città, e parecchi oggetti di agata molto belli, e tanti smalti lavorati mirabilmente, che io stesso aveva visti innanzi, e tremila e più medaglie d'oro e d'argento, del peso di quaranta libbre; e io penso che in Italia non ci fossero altrove tante e così belle medaglie. Perse quel giorno la città centomila scudi e più ».¹

Il racconto di Paolo Giovio differisce alcun poco da quello del Commynes: lo storico di Leone X narra che il popolo cominciò dall'irrompere ne' giardini di San Marco, e che vi fece man bassa su' tesori più preziosi di Piero; poi assalì le case del cardinale, verso la chiesa di sant'Antonio, e del pari le saccheggiò. Sebbene la Signoria desse ordini per proteggere dalla rapacità della moltitudine il palazzo de' Medici, il signor di Ballassat fece a tempo, come abbiám visto, per acconciarsi come voleva, e, quando sopraggiunsero i commissarî, già aveva scelto quel che più gli garbava.

Bastò un giorno, un giorno solo, per disperdere il mirabile museo mediceo, fondato da Cosimo con l'aiuto di Donatello,

¹ COMMYNES, *Mémoires*, lib. VII, cap. IX, ediz. del *Panthéon littéraire*, p. 204-205. — Vedi i relativi documenti nel mio saggio *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*, p. 97 e seg.

cresciuto da Piero, reso splendidissimo da Lorenzo. Tutti gli sforzi de' Medici, quando poi risalirono in potenza grande, non valsero a ricostituirne le magnifiche raccolte.

Le collezioni del palazzo di Via Larga e d'un altro palazzo mediceo furono divise, come abbiám visto, in tre parti diseguali: una fu preda de' soldati e della plebaglia; una, confiscata dalla Signoria; una rimase a Piero, che riuscí a salvarla da tanto naufragio, sebbene fuggisse a precipizio, mettendo in sicuro qualcosa de' suoi tesori. Così, per esempio, un amico di lui, l'orafo Michelangelo Bandinelli, il padre di Baccio, ricevè un deposito cospicuo, che poi fedelmente restituí.¹

Alle gioie portate via da Piero, a quelle che raccolsero per lui i suoi devoti, si aggiunsero, o almeno è assai probabile, le raccolte di Careggi, di Poggio a Caiano, di Roma, e forse anche di Milano, dove i Medici, come sopra vedemmo, possedevano un bel palazzo. Sappiamo da una lettera del Cardosso che il fuggiasco ebbe con sé il sigillo di Nerone (*Apollo e Marsia*), il *Carro di Fetonte*, e il calcedonio (*Il Rapimento del Palladio*).

Un documento d'alta importanza, edito dal Cugnoni, bibliotecario della Chigiana, ci dà l'elenco de' cammei che Piero, nel 1496, diede in pegno a un banchiere di cui le ricchezze dovevano vincere quelle de' Medici, e che dai posteri ebbe il titolo come Lorenzo, di Magnifico: Agostino Chigi. La somma totale raggiunge il numero di 166, non compresi due cammei piccoli, un busto di calcedonio, e sei pietre incise.² Il medesimo documento contiene altresí l'elenco delle stoffe che dovevano compiere il pegno: sono ottanta, le piú indicate come di qualità fine, portiere, coperte da letto e da banchi, spalliere, ecc. Pur troppo i soggetti non sono indicati che in due serie sole, la *Storia di Mosè*, in quattro pezzi, e una guarnizione da letto,

¹ « A questo Michel Agnolo, nella partita loro da Firenze l'anno 1494, lasciarono i Medici molti argenti e dorerie, e tutto fu da lui segretissimamente tenuto e fidelmente salvato fino al ritorno loro; da' quali fu molto lodato dappoi della fede sua, e ristorato con premio » (VASARI, ed. Milanese, t. VI, p. 133-134).

² G. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*; Roma, 1881, p. 112 e segg.

con figure di putti e di fiori. Notevoli anche alcune coperte da banco, con le armi del cardinal Giovanni de' Medici e fiori e frutta. Il Chigi vi diè sopra, sulle gioie e sulle stoffe, tremila ducati.

Per quanto fossero di valore queste reliquie del naufragio, non erano quasi nulla a paragonarle co' tesori che altri principi italiani di famiglia sovrana riuscirono in casi consimili a mettere in salvo. Così il cardinale Ascanio Sforza-Visconti, fuggendo di Germania dopo la rovina di Lodovico il Moro, si portò via seco 200.000 ducati, gran quantità di pietre preziose anelli, cristalli, manoscritti, la spada perduta da Carlo VIII nella battaglia del Taro, e più altre cose.¹

Non conviene perdere mai di vista, a tal proposito, che le ricchezze de' Medici, immense a considerarle, quali erano, ricchezze di privati, non potevano superare quelle de' sovrani veri e propri, il papa, il re di Napoli, i duchi di Ferrara, di Mantova, di Milano, ecc., che avevano altre fonti da attingerne l'oro.

Il sacco del museo mediceo levò gran rumore: vicini e lontani si affrettarono intorno alle prede, poco o mal note, nel pregio loro, ai nuovi possessori. Tra i raccoglitori fiorentini e gl' incettatori per gli stranieri si accese una gara ostinata. Bernardo Rucellai, cognato di Lorenzo, riuscì a far suoi alcuni marmi, che pose poi ad ornamento de'suoi famosi Orti Oricellari.

Gli fu rivale l'agente di Lodovico il Moro, un artista celebre, il Caradosso. Parecchie lettere, edite dal Perkins, dal Piot e dal Buser, ci mostrano l'ardore del signor milanese in tali ricerche.² Fin dal 17 novembre egli commette al suo ambasciatore di prender notizie sulle sorti delle raccolte medicee; quindi, tra il Caradosso e la Signoria fiorentina cominciano interminabili negoziati ne' quali la vittoria sembra rimanesse ai Fiorentini.

¹ G. D'ADDA, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla Libreria Visconteo-Sforzesca del Castello di Pavia. Appendice alla parte prima*, p. 53.

² Vedi la mia opera: *Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*, p. 270. Cfr. *Revue archéologique*, gennaio 1882.

Il 25 febbraio dell'anno dopo, il Caradosso è a Roma, e di là scrive un'altra lettera al suo protettore dicendogli di voler tornare a Firenze per ottenervi finalmente una risposta definitiva. Sembra che pur quella volta l'agente di Lodovico il Moro dovesse recedere per le pretese straordinarie della Signoria fiorentina.

La quale, come il Commincs e il Caradosso ci attestano, ebbe molti anelli, molti vasi di pietre dure, molti cammei, e circa tremila medaglie d'oro e d'argento del peso d'una quarantina di libbre; e confiscò inoltre (sebbene il cronista francese taccia di ciò) le innumerevoli anticaglie ne' giardini del palazzo di Via Larga, i bronzi moderni, e perfino gli arredi e le stoffe. Un bando del 10 novembre 1494 comandò si prendesse da per tutto dove si trovasse, quanto era appartenuto a Piero de' Medici e a' suoi familiari Ser Pietro, Giovanni Francesco, Bernardo di Ser Francesco Dovizi da Bibbiena, ecc. L'ostilità era tale che si giunse al segno di mettere a prezzo la testa de' fuggiaschi: 2000 ducati a chi consegnasse morto uno de' fratelli Medici, 5000 ducati a chi ne consegnasse uno vivo.

Le gioie e le argenterie non si seppe a lungo dove sarebbero andate a finire. Il 26 settembre 1495 un bando comandò che fossero messi nel palazzo di Via Larga, in custodia de' rappresentanti de' Medici, ventun vasi di porcellana, già innanzi in deposito nel convento di San Marco; e il 1° dicembre i magistrati determinarono il compenso debito agli artisti incaricati della stima di que' tesori; tra i quali troviamo Michelangelo Bandinelli, l'amico di Piero de' Medici, e Giovanni delle Corniole.

Quanto ai quadri, ai mobili preziosi, alle stoffe, e simili robe, pare, pur troppo, che la Signoria fiorentina li vendesse: un diarista fiorentino degno di fede, il Landucci, scrive: « E a dì 11 detto [agosto 1495] e per tutti questi di si vendeva in Or Sa' Michele robe di Piero de' Medici a lo 'ncanto, che v'era coperte da letto di velluto e con ricami d'oro e molte e varie cose, dipinture, quadri e molte belle cose ».¹

¹ *Diario fiorentino di I. LANDUCCI*; Firenze, 1883, p. 114.

Alle statue toccò fortuna migliore. Se alcune (non tutte, come dice il Vasari) seguirono le sorti delle altre opere d'arte,¹ i capolavori di Donatello, la *Giuditta*, il *David*, ebbero dalla Signoria alti segni d'ammirazione, quando un bando del 9 ottobre 1495² ordinò che fossero trasportate nel Palazzo della Signoria stessa, con due « statuae cruciatorum », e tre figure di Ercole, a fine di restarvi esposte degnamente.³

La Repubblica, anzi, mostrò in quell'occasione come le opere d'arte posson giovare alla propaganda politica. La figura di *Giuditta* non parve agli occhi suoi soltanto un ricordo di storia sacra, ma il simbolo del castigo che è da infliggere ai tiranni. « Exemplum salutis publicae cives posuere MCCCCXCV », dice l'altiera iscrizione sulla base della statua.

Non già, per altro, che tutti i Fiorentini approvassero quel feroce eccitamento al regicidio. Nove anni dopo, nel 1504, quando tanto si discusse sul luogo ove porre il *David* di Michelangelo, uno de' commissarî propose di mutare quello della *Giuditta*: e argomentando diceva che *Giuditta* è memoria di morte da dar noia a piú d'uno in quella città che aveva per insegne la croce e i gigli; mala cosa mostrare una donna in atto d'uccidere un uomo; e la statua essere stata eretta sotto cattivi auspicii, perchè dall'ora in poi le cose non avevan fatto che peggiorare; avere infatti i Fiorentini perduta Pisa; e così via dicendo.⁴

Un altro decreto della Signoria, in data del 14 ottobre 1495,⁵ prescrisse che nel Palazzo stesso si portassero queste sculture: otto teste, poste sulle porte delle logge; dieci teste, grandi e piccole, nascoste sotto i letti; sei teste, poste sopra le porte del

¹ « Ma tornando all'anticaglie del detto giardino, elle andarono la maggior parte male, l'anno 1494, quando Piero, figliuolo del detto Lorenzo, fu bandito di Firenze; perciocché tutte furono vendute all'incanto » (VASARI, ed. Milanese t. IV, p. 258).

² Vedi *Les collections des Médicis au XI^e siècle*, p. 103.

³ « 1495. A di 9 di decembre si portò in Palagio un Davitte ch'era in chasa Piero de' Medici, e posesi in mezzo della corte del palagio de' Signori » (SEMPER, *Donatello*, p. 313).

⁴ GAYE, *Carteggio*, t. II, p. 456.

⁵ *Ibid.*, p. 102.

giardino; due teste di bronzo provenienti dalla terrazza piccola; una testa di cavallo, di bronzo, proveniente dal giardino.¹

Il 9 novembre 1499 a Leonardo e a Zanobi del Tasso si commise di restaurare sette busti antichi di marmo e due di bronzo. Provvedimenti lodevoli, che mostrano quanto fosse già allora il culto dell'Antichità, da un lato, e quello delle opere di Donatello, dall'altro.²

Spiace che un atto vandalico interrompesse, in quel mentre, la continuità di provvedimenti che, tutto sommato, ne' costumi d'allora, meritavano più lode che biasimo. Dimenticando che alla morte di Cosimo la città intiera gli aveva liberamente decretato il titolo di Padre della Patria, la Signoria ordinò, il 22 novembre 1495, che l'iscrizione in memoria di quella onoranza fatta a uno de' più grandi cittadini di Firenze, fosse scancellata dalla tomba di lui: « Deliberaverunt quod inscriptio sepulchri Cosmae de Medicis, in aede sancti Laurentii in pavimento prope altare majus, cujus talis est titulus: *Cosmae Medici Patri Patriae*, omnino deleatur, quia talis titulus (*sic*) non meruit, sed potius tyrannus (*sic*) ».

La Repubblica si tenne per sé alcune altre opere d'arte, come sappiamo, oltre che dal Vasari,³ da un atto del 30 giugno 1513, quando gli eredi di Lorenzo e di Piero de' Medici si fecero restituire quel deposito. Vi sono, tra esse opere, cinque angeli di metallo, piccoli, con gli stemmi; dodici figurine pur di metallo per un candelabro; una lumiera di bronzo; otto palle di bronzo per una porta; due campanelli di bronzo con l'emblema de' diamanti; una balestra intarsiata all'antica; tre spalliere figurate, con le armi medicee; una coperta da banco, consimile; parecchi pezzi di porfido, ecc.

Miglior ventura che non al museo toccò alla biblioteca. Da

¹ Comunicazione di G. Milanese. Cfr. SEMPER, *Donatello*, p. 313.

² *Ibid.*, p. 103.

³ « Ma nondimeno la maggior parte delle anticaglie del Giardino furono, l'anno 1513, rendute al magnifico Giuliano, allora che egli e gli altri di casa Medici ritornarono alla patria, ed oggi per la maggior parte si conservano nella guardaroba del duca Cosimo » (VASARI, ed. Milanese, t. IV, p. 258).

prima si pensò a cederne una parte al Commynes¹ in acconto del suo credito sul banco de' Medici, e sarebbe stato curioso acconto a uno che non sapeva né di greco né di latino;² ma il pericolo dileguò, perché i frati di San Marco, consigliati dal Savonarola, offersero di prestare essi duemila fiorini che occorrevano alla repubblica, ed ebbero in pegno quell' inestimabile raccolta. Un inventario compilato allora contiene la descrizione di 1019 manoscritti: 688 ne furono consegnati ai frati, che si riservarono il diritto di venderli nel caso che, dentro un anno, non fossero stati rimborsati. E veramente li venderono, ma all'erede de' Medici, al cardinale Giovanni, che fu poi Leone X. La compra, che riuscì di gran letizia a tutti gli studiosi, fu permessa il 29 aprile 1508, per la somma di ducati 2652, 7, 8.³ È noto come in processo di tempo la biblioteca fu da capo trasportata a Firenze, donde non fu rimossa mai più: né v'ha lettore della Laurenziana, come oggi si chiama, che dinanzi a quei tesori non rammenti, con animo grato, Cosimo, Piero e Lorenzo il Magnifico.

¹ KERVYN DE LETTENHOVE, t. II, p. 249, 250.

² FIERVILLE, *Documents inédits sur Philippe de Commynes*; Parigi, 1881, p. 91.

³ E. S. PICCOLOMINI, *Intorno alle condizioni ed alle vicende della Libreria Medicea privata*, passim.

CAPITOLO SETTIMO

Gli Emuli e i Rivali de' Medici — Gli Strozzi, i Rucellai, i Tornabuoni, i Pazzi, i Martelli, i Capponi.

Entro Firenze stessa i Medici ebbero, se non de' rivali, degli emuli: alcuni unirono gli sforzi proprî a quelli loro quando erano onnipotenti; altri ne raccolsero l'eredità minacciata dalla rivoluzione del 1494 e dalle prediche del Savonarola.

Palla e Matteo di Simone Strozzi incarnavano in sé, nel primo terzo del secolo xv, il culto delle cose belle: Palla (1372-1462) non soltanto era il piú ricco de' Fiorentini,¹ ma anche un raccoglitore, un dotto, un saggio, nel vero senso di questo vocabolo. L'arte vivente e i ricordi dell'Antichità avevano pari dritto al suo favore: a lui dobbiamo l'ammirabile *Adorazione de' Magi* di Gentile da Fabriano (1423), uno de' capolavori nella Galleria d'arte antica in Firenze. I concittadini, che sapevano come ei fosse di gusto eletto, lo nominarono della commissione che sorvegliava il lavoro delle porte del Battistero,² e Domenico Ghirlandaio ne volle poi eternare le fattezze in uno de' suoi affreschi in Santa Trinita, dove lo dipinge insieme con Maso degli Albizzi e Agnolo Acciaiuoli.³

¹ Nel Catasto del 1427-1430 Palla Strozzi appare il primo con 507 fiorini d'imposta, cioè con un capitale di fiorini 101,400: secondo è Giovanni de' Medici, che paga all'anno 397 fiorini: vengono quindi i Panciatichi e i Tornabuoni; poi Niccolò da Uzzano, il busto del quale, capolavoro di Donatello, fu nel 1881 comprato dal Governo italiano, ed è oggi nel Museo Nazionale in Firenze. Cfr. REUMONT, *Lorenzo de' Medici il Magnifico*, t. I, p. 42; e MARCOTTI, *Un Mercante ecc.*, p. 61-64.

² VASARI, ediz. Milanese, t. III, p. 130.

³ *Ibid.*, t. III, p. 256.

Quanto alle lettere, Palla, senza procedere col metodo rigoroso di Cosimo de' Medici, fece quasi quanto lui pel trionfo del Rinascimento: con l'invitare a Firenze un erudito greco, Manuele Crisolora, aperse agli studî classici nuovi orizzonti e rivelò agli Italiani l'aspetto piú splendido della civiltà pagana. Oh come il greco aiutava gli sforzi degli umanisti, con nuova importanza di effetti! Il piú caro voto del Petrerca erasi avverato: la terra promessa ch'ei non aveva potuto contemplare se non di lontano, era finalmente stata raggiunta da' suoi compatriotti. Omero, Sofocle, Platone non eran piú, per loro, nomi vuoti di senso; i loro capolavori stavan per divenire patrimonio d'ogni italiano colto. L'insegnamento del Crisolora ebbe un successo grande: Leonardo Aretino, Iacopo d'Angelo, Roberto de' Rossi, Niccolò Niccoli e altri parecchi, accorsero ad ascoltarlo; entro pochi anni l'ellenismo già aveva in Italia dottissimi cultori.

Palla Strozzi non fu il meno assiduo degli scolari del Crisolora: non contento di soccorrere con la propria borsa il maestro, non contento di farsi venire dalla Grecia i manoscritti di cui aveva bisogno (Vespasiano rammenta tra questi la *Cosmografia* di Tolomeo, con miniature, le opere di Platone, la *Politica* di Aristotele), si mise a studiare il greco con ardore giovanile: la sua ammirazione per quella lingua divina non s'indebolì con l'età, anzi lo sorresse negli anni lunghi dell'esilio tra le sciagure d'ogni sorta che gli piombarono addosso. A Padova, trenta o quaranta anni dopo, lo vediamo chiamare a sé due Greci per leggere insieme con loro i capolavori degli avi antichi; uno di quei Greci aveva nome Giovanni Argiropulo, nome celebre negli annali dell'ellenismo. Anche di un altro erudito il ricordo è strettamente legato con quello di Palla: Tommaso da Sarzana. Il modesto studioso, non potendo per la sua povertà continuare gli studî nell'Università di Bologna, accettò dal patrizio fiorentino l'ufficio di istitutore, e due anni passò in casa di lui e in quella di Rinaldo degli Albizzi, il grande avversario dei Medici. Salito sul trono pontificio, Niccolò V non dimenticò il bene ch'era stato fatto a Tommaso da Sarzana; e a' Fiorentini di nascita o di dimora protetti da lui, già

citati in queste pagine, Fra Angelico, l'Alberti, il Filelfo, conviene aggiungere Carlo, figliuolo di Palla, che il papa fece suo cameriere segreto.

La parte che Palla Strozzi ebbe e l'idealità che lo animò, basterebbero, se altra testimonianza mancasse, a mostrare la nobiltà che il Rinascimento impresso nelle indoli di forte tempera, quale la sua. Gl'insegnamenti degli antichi non rafforzarono in lui soltanto la dignità nelle disgrazie, la costanza nelle avversità, quella costanza di cui Vespasiano, in un racconto d'ammirabile ingenuità ed eloquenza, ci ha conservato il ricordo con sì commoventi particolari: gl'inspirarono inoltre uno di quei disegni che bastano a far gloriosa un'età, e tale che soltanto nel secolo nostro, nella piena luce della cultura, fu dato di avverarlo. Ecco ciò che narra il biografo: « Sento affezionatissimo alle lettere, sempre tenne iscrittori in casa e fuori di casa, de' piú begli che fussino in Firenze, cosí in latino come in greco; e quanti libri poteva avere, tutti gli comperava in ogni facultà con intenzione di fare una degnissima libreria in Santa Trinita, e murarvi uno bellissimo sito; e voleva ch'ella fussi pubblica, che ognuno ne potessi avere comodità, e faceva in Santa Trinita, perché è nel mezzo di Firenze, luogo molto accomodato a ognuno; e in questa libreria sarebbero istati libri d'ogni facultà, cosí sacri come gentili, e non solo in latino ma in greco. Vennono i casi sua, e non poté seguitare quello aveva disegnato ».¹

Era un dovere inscrivere il nome di Palla Strozzi tra quelli de' Propugnatori. I discendenti da lui ereditarono alcun che del suo amore per le arti. Nofri, suo figlio, fu amico del Mantegna, che lo raffigurò nel *Martirio di San Giacomo*, negli Eremitani di Padova, insieme col suo maestro, lo Squarcione.² Un altro della famiglia di lui, Alessandro (nato nel 1452), attendeva verso il 1470 a una pianta di Roma, e gli riuscí una restituzione archeologica di somma importanza.³

¹ VESPASIANO, *Vite ecc.*, ediz. Frati, t. III, p. 14.

² VASARI, ed. Milanese, t. III, p. 391.

³ DE ROSSI, *Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI*, p. 100.

Matteo di Simone Strozzi (nato nel 1397) intraprese per l'antichità figurata ciò che suo cugino Palla faceva per l'antichità letteraria. Lasciando a lui i manoscritti, volle mettere insieme una raccolta di marmi. Le lettere che Nanni di Miniato, scultore, gli scrisse da Napoli nel 1428 e nel 1430 ci mostrano il giovane banchiere (perché Matteo, come i più tra i patrizi fiorentini, si occupava anche un po' di affari) nell'atto di cercare antichi sarcofagi. Nanni glie ne indicò due, uno a Lucca, nella chiesa di San Frediano, l'altro ne' dintorni di Lucca stessa; e insisteva sulla bellezza loro, invocando la testimonianza di Donatello.¹ Secondo il Semper, un d'essi sarebbe il sarcofago che ora è esposto nel corridoio del Duomo di Lucca, e che rappresenta, sul dinanzi, le nozze di Bacco e d'Arianna, e nelle fiancate ha maschere e genî con festoni.

Capricci della sorte e contraddizioni della Fama! Il nome di Palla Strozzi è oggi noto soltanto a pochi eruditi; quello di Matteo Strozzi è noto anche meno; e invece il figlio di quest'ultimo, Filippo, si è acquistata l'immortalità con un edificio che, tutto sommato, ha contribuito poco al trionfo del Rinascimento, al gigantesco palazzo di via Tornabuoni. Filippo non aveva né la precisione né l'altezza d'idee del padre e del cugino: rimasto presto orfano, cresciuto nell'esilio, costretto a restaurare la sostanza della famiglia, non aveva avuto agio di studiare le questioni che allora bene a ragione tenevano occupati i suoi concittadini. Nelle lettere scambiate tra lui e la madre, in quel mirabile epistolario dato in luce dal Guasti,² si tratta assai più spesso di sentimenti intimi o di faccende che delle cose intellettuali. Alessandra Strozzi era la più devota, la più tenera delle mogli, e le spetta l'onore d'aver dato la più alta espressione all'amore materno; non le chiediamo dunque

¹ Napoli, 10 dicembre 1430. « S'io fussi chostà andre' io tra Pisa e Lucha a tore 2 sipolture antiche, che vi sono i spiritegli a l'una, a l'altra è la storia di Bacho. Donato l'a lodate per chose buone: sarebbe agievole averle ». Edita, ma con qualche inesattezza, dal SEMPER, *Donatello*, p. 311. Cfr. su Matteo Strozzi le *Vite* di Vespasiano.

² *Alessandra Macinghi negli Strozzi. Lettere di una Gentildonna fiorentina del secolo XV ai figliuoli esuli*; Firenze, Sansoni, 1877.

di rivaleggiare con le donne culte del Rinascimento, con Isotta, con Battista Sforza, con Isabella d' Este.

Richiamato in patria, ricolmo di beni, Filippo Strozzi risolvé di perpetuare la memoria di sé ne' secoli venturi con un edificio, e vi riuscì. Che son mai le costruzioni di Cosimo de' Medici, di Giovanni Rucellai, e anche di Luca Pitti, rispetto a quel prodigioso monumento, fortezza e palazzo insieme, eretto da Benedetto da Maiano? Si direbbe ch'egli volesse rimettervi in onore i principî dell'architettura degli Etruschi, gli antenati de' Fiorentini, o quelli stessi dell'architettura ciclopica. Le pietre che compongono il palazzo Strozzi non la cedono, così colossali come sono, alle mura di Fiesole erette venticinque o trenta secoli fa; ma le vincono per superbo ardimento di linee. Benedetto, cui la natura dell'ingegno non sospingeva ai grandiosi disegni, non tardò a tornare un artista, agile, elegante, ingegnoso, nel busto marmoreo di Filippo, oggi nel Louvre, e in un altro busto di terracotta, che pur rappresenta Filippo, oggi nel museo di Berlino.

Per la pittura, Filippo Strozzi resta incerto tra Alessio Baldovinetti, un degli ultimi seguaci del realismo, che eseguì per lui affreschi in Santa Trinita, e Filippino Lippi, che eseguì quelli della cappella sua in Santa Maria Novella.

Se è difficile determinare con precisione l'atteggiamento di chi fondò il palazzo Strozzi rispetto al Rinascimento artistico, è chiaro invece scorgere in lui, per un altro verso, un fervido amatore dell'Antichità. Prima di porre la prima pietra dell'edificio cui deve l'eternità del nome, fe' trarre l'oroscopo da' più accreditati in astrologia che avesse allora Firenze; erano tra loro Marsilio Ficino e il vescovo Pagagnotti. Filippo si diè cura di rammentare in un documento, giunto sino a noi, le induzioni propizie che quegli amici suoi trassero dalla congiunzione degli astri: e dire che nel tempo stesso, con una delle contraddizioni troppo frequenti nel secolo xv, faceva celebrare la messa in quattro delle chiese principali di Firenze!¹ E da

¹ BINI e BIGAZZI, *Vita di Filippo Strozzi il Vecchio*, scritta da Lorenzo suo figlio; Firenze, 1851, p. 70.

un racconto, edito dal Friedländer, si sa che nelle fondamenta del palazzo furono gettate medaglie come usavano gli antichi.¹ In altre cose ancora Filippo si valeva de' ricordi dell'Antichità; così aveva uno schiavo, e lo liberò per testamento. I ricordi di Roma antica determinavano a questo modo perfino gli atti d'umanità e di beneficenza.

Il nome di Giovanni Rucellai (nato nel 1403), capo dell'illustre famiglia, e genero di Palla Strozzi, non è ignoto a' nostri lettori. Protettore di Leon Battista Alberti, che per lui fece il disegno del mirabile palazzo di Via della Vigna Nuova, della facciata di Santa Maria Novella, o almeno di una parte di essa facciata, e della cappella del Santo Sepolcro, Giovanni divenne celebre ben presto, non solo per la sua magnificenza, ma anche per la squisitezza del gusto. L'amicizia con l'Alberti basta a mostrare da che parte ei si volgesse nelle arti.

Suo figlio Bernardo (1448-1514) aveva sposato, giovanissimo ancora, Nannina, figlia di Piero il Gottoso, sorella di Lorenzo il Magnifico, e si era così imparentato coi Medici;² ma non scemò punto, per quei vincoli, la propria indipendenza; e, caduto suo nipote Piero il giovane, lo vediamo ambasciatore della Repubblica fiorentina.³ La gravità e fermezza sua contrastavano con la fiacchezza morale de' concittadini, e l'intelletto era in lui pari al carattere. Fin da giovane aveva intrapreso, con la scorta di Leon Battista Alberti, lo studio della topografia romana: costretto quindi a vita più irrequieta, tornò subito che poté agli studî prediletti. In una pagina d'alto sentimento, degna d'un antico, racconta egli stesso al figliuolo come, disperato di poter ridurre in pace la sua sciagurata città, risolvé di chiedere aiuto e consiglio ai Romani de' tempi che furono,

¹ *Jahrbuch der koeniglich Preussischen Kunstsammlungen*, 1880, p. 7.

² Le nozze furon celebrate con una magnificenza inaudita. I Rucellai spesero 3686 fiorini; come chi dicesse, oggi, più di centomila franchi. (Cfr. PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, 1^a serie, p. 62).

³ Sulla parte di lui in quell'occasione, cfr. CANESTRINI e DESJARDINS: *Négociations diplomatiques de la France avec la Toscane*, t. I, p. 607-608.

ai grandi cittadini che rimasero per sempre i maestri dei pubblici ordinamenti.¹ Altri tempi, altri costumi: come già negli insegnamenti del cristianesimo, così nel grembo dell'Antichità si cercava ormai rifugio e consolazione.

Il frutto delle indagini di quel gran signore che faceva professione d'archeologo, lo possediamo nella sua opera sulla topografia di Roma che è buon documento di salda erudizione e di retto criterio, ma denota altresì una tendenza all'astratto e un'aridità che fa meraviglia di trovare in una età così feconda e così viva quale era il Rinascimento. Vorremmo trovare in quelle pagine, e in quelle anche della storia della calata di Carlo VIII (*De bello italico*), che Bernardo scrisse, particolari pittoreschi o caratteristici, una critica piú acuta, e, insomma, piú movimento e calore.

Il disegno di Bernardo nel ripartire la materia è d'una bella chiarezza. Da prima egli esamina la configurazione della Città Eterna sotto i primi re; quindi passa in rassegna le modificazioni che i diversi reggimenti, succedendosi l'uno all'altro su quel suolo a piú riprese sconvolto, fecero via via alla cerchia delle mura. Lo studio delle porte, delle regioni, e quindi de' monumenti isolati, tien dietro a quello della configurazione generale: per determinare i limiti e i luoghi, Bernardo si vale insieme della testimonianza degli autori, delle epigrafi, delle monete, de' monumenti stessi. Il metodo è dunque eccellente; e se la scienza moderna ha strette viepiú le questioni, non ha aggiunto mezzi nuovi d'indagine a quelli adoprati dall'autore fiorentino.

La storia e la topografia occupano la parte principale del *Liber de Urbe Roma*; all'archeologia propriamente detta spettano i secondi onori. Eppure messer Bernardo sapeva al biso-

¹ « Ad honestum reversus otium, unde me post obitum Laurentii Medicis, avunculi tui, publica privataque discrimina averterant, statui ex Romanorum gestis, quaecumque obscuriora viderentur aperire, proque viribus ante oculos ponere priscum illum in regenda Republica ordinem civitatis ut si minus aetatis nostrae civibus, posteris salutem, aut alienigenis conferre possemus ». (*Liber de Urbe Roma*, negli *Scriptores rerum florentinarum* del Tartini e Becucci; Firenze, 1770, prefaz., p. 19).

gno gustare la bellezza dello stile, come nell'arco di Tito,¹ e trarre eccellente partito dal raffronto de' marmi con le medaglie:² fu forse il primo a riconoscere nella pretesa statua di Costantino, al Laterano, l'immagine di Marco Aurelio.³ Le differenze tra i varî ordini dell'architettura non erano piú un mistero per lui, addottrinato da Leon Battista Alberti.⁴ E lo troviamo inoltre familiare a certi modi tecnici propri dell'Antichità: di sulla testimonianza di Plinio, e anche di sulla esperienza sua, spiega, ad esempio, benissimo, come nelle statue degli imperatori romani la testa era di solito avvitata sul corpo, invece di farne parte integrante, sí che, nel passare da un imperatore a un altro, si poté talvolta, senza rifare la statua, sostituire la testa dell'imperatore nuovo alla testa, gittata giú, di quello o morto o deposto.⁵

L'erudito fiorentino compié quelle indagini con una raccolta di disegni in cui sono le vedute delle Terme Antonine, delle Terme di Diocleziano, del Colosseo, dell'arco di Tito, delle rovine d'un piccolo edificio tra il Campidoglio e l'Esquilino.⁶ Per disgrazia la preziosa raccolta pare smarrita per sempre.

Il *Liber de Urbe Roma* restò inedito fino al secolo scorso: non fu dunque quell'opera che diè a Bernardo Rucellai una grande autorità su' contemporanei. Titolo ben maggiore di benemerenza si procurò mettendo insieme ne' suoi giardini, ne' famosi Orti Oricellari, una raccolta di antichità che poté consolare gli artisti fiorentini della dispersione del museo de' Medici. Una lettera di Michele Verino a Simone Canigiani ci fa sapere quanto era ricco il medagliere riunito da messer Ber-

¹ *Liber de Urbe Roma*, t. II, p. 851.

² Ivi, p. 793 (medaglie di Vespasiano, Tito, Domiziano); p. 843-854 (medaglie di Faustina); p. 861 (medaglie di Nerone); 934, ecc.

³ « Extat etiamnum ad Laterana ex aere statua permagna insidens equo, cujus effigies, quod eadem sit quae in nummis veteris notae adparet in honorem M. Antonini Pii percussis, ejusdem principis opus fuisse perhibetur ». Ivi, p. 921.

⁴ Ivi, p. 946 (colonne di bronzo del Laterano).

⁵ Ivi, p. 862.

⁶ Ivi, p. 828, 895, 844, 851, 859.

nardo.¹ Pietro Crinito, in una poesia diretta « ad Faustum de Sylva Oricellaria », describe un de' suoi marmi antichi.² Bernardo stesso parla d'un bassorilievo (certo un sarcofago) che gli apparteneva e che rappresentava dei Tritoni.³

La caduta de' Medici aveva minacciata l'esistenza della loro celebre Accademia platonica. Bernardo, subito che la calma fu recuperata, si reputò a onore offrire un asilo a quella istituzione che nello svolgersi del Rinascimento ebbe tanta parte. Negli Orti Oricellari furono letti per la prima volta, tra tante altre opere celebri, i *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, un capolavoro del Machiavelli. Quando Leone X nel 1516 venne a Firenze, si degnò d'assistere a un'adunanza di essa Accademia cui si spesso aveva presieduto quando ei non era che il cardinale Giovanni de' Medici. Giovanni di Bernardo Rucellai, suo cugino, pensava di farvi rappresentare in onor suo la *Rosmunda*, la seconda tragedia italiana destinata alle scene.

I Tornabuoni, piú esclusivi de' Rucellai, cercarono, nelle loro imprese artistiche, la magnificenza insieme e la pietà, giovando cosí agli edifizî religiosi, da un lato, all'arte viva, dall'altro. Se con la commissione degli affreschi di Santa Maria Novella concorsero ai progressi del Rinascimento, lo fecero, secondo ogni verisimiglianza, senza accorgersene: non si vede insomma in loro quel modo retto di percepire l'importanza dell'Antichità pel rinnovamento dell'arte moderna, e quell'ardore per l'archeologia, che si spesso ebbero i Medici, gli Strozzi, i Rucellai. Forse trassero lor pro della dimora in Roma per

¹ « Cum Cosmo Oricellario magna est tibi familiaritas; is habet vetustissimas imagines aereas et argenteas, non solum Romanorum principum, sed oratorum et poetarum quas doctissimus pater ejus, partimque avunculus, Medices, ex toto orbe collegit ». (BANDINI, *Catalogus*, t. III, p. 486).

² *Poemata*, s. l. n. d., libro I.

³ « Et nos ipsi habemus domi in hortis nostris monumentum marmoreum e Graecia Pisas antiquitus devectum, deinde Florentiam translatum, quo insculptus ludus equester cum piscibus Neptuno dicatus » (MEHUS, in *Praef. alle Epist.* di A. Traversari, p. LVI). Il DIÛTSCHKE (t. II. p. 188) crede di ritrovare un bassorilievo della collezione di Bernardo, il *Rapimento di Proserpina*, in un sarcofago proveniente dal palazzo Rucellai e conservato a' di nostri nel palazzo Firidolfi Ricasoli in Firenze.

procurare a Lorenzo il Magnifico qualcuno de' marmi, qualcuna delle pietre incise, di cui era così desideroso; ma con ciò altro non fecero che adempiere all'ufficio di agenti della banca de' Medici. Quanto a raccogliere per conto proprio, non pare che vi si mettessero mai.

Giovanni Tornabuoni, zio di Lorenzo, lasciò documenti della sua magnificenza tanto a Roma quanto a Firenze. Mortagli a Roma nel 1477 la moglie Francesca di Luca Pitti, diè incarico al Verrocchio di scolpire i bassorilievi del monumento funebre (è noto che quelle sculture passarono dalla chiesa della Minerva, a Roma, nel Museo Nazionale di Firenze).¹ Il Ghirlandajo compié l'opera del Verrocchio con la *Storia della Vergine* e la *Storia di San Giovanni Battista* dipinte a buon fresco, e con un quadro d'altare. E fu quello il principio d'un'amicizia che non venne mai meno: tornato nella sua città natale Giovanni Tornabuoni commise al pittore gli affreschi di Santa Maria Novella, uno dei capolavori del Rinascimento fiorentino. Roma conserva anche un altro ricordo della pietà e della munificenza del banchiere fiorentino, perché Giovanni, perduto uno de' nipoti, incaricò Mino da Fiesole di erigergli, pure nella chiesa della Minerva, il bel mausoleo che vi si ammira ancora.

Le notizie scarseggiano su' gusti e sulle imprese delle altre famiglie fiorentine. Sappiamo soltanto che i Pazzi, che molto fecero per l'arte contemporanea, raccoglievano del pari le cose antiche: tra il resto, possedevano un Ercole di bronzo.² Pur nei Martelli il culto dell'Antichità si congiungeva così a quello delle opere dell'età loro. Roberto, sebbene più giovane di Donatello (era nato nel 1408), fu uno de' principali protettori del grande scultore; e anche oggi la statua di David, la statua e il busto di San Giovanni Battista, adornano il palazzo della famiglia. L'Albertini nel suo *Memoriale*, addita in questo palazzo la raccolta d'un gran numero di oggetti provenienti da Roma.³

¹ . . . sopra questo sepolcro *Gazette des Beaux Arts*, ottobre 1891.

² PASSERINI, *Curiosità storico-artistiche fiorentine*, Firenze, 1866, t. I.

³ (In sancto Laurentio) « Nel giardino de' Medici sono assai cose antiche,

L'inventario di un altro patrizio fiorentino, Gino di Neri Capponi (1456), registra, insieme con una argenteria ricchissima, due coppe di cristallo di rocca, probabilmente antiche.¹ I Capponi possedevano altresí fin d'allora, un leone antico di porfido, molto ammirato da Lorenzo il Magnifico.²

I prelati piú eminenti del clero fiorentino si unirono anch'essi, alla fine, al moto di tanti generosi intelletti. Se l'arcivescovo Sant'Antonino fu un vero e proprio asceta, l'arcivescovo Luigi Searampi militò, come sopra vedemmo, tra i campioni piú fervidi del Rinascimento. Il generale de' Camaldolesi, Ambrogio Traversari, fe' ancor piú per la causa dell'Antichità; né i servigi da lui resi son pareggiati da altri, fuori che da quelli d'un glorioso canonico, Leon Battista Alberti. Quanto al cardinale Giovanni de' Medici, pensò Leone X pontefice a farne celebri le benemerenze.

Tra codesti ecclesiastici amatori delle cose antiche spetta un luogo onorevole a un vescovo di Fiesole, Leonardo Salutati, di cui Mino ci conservò le fattezze in un busto stupendo. Il Vasari ci dice che anch'egli aveva raccolto « anticaglie » nella sua casa di via San Gallo. Un dei capitelli della sua collezione serví di modello a quelli di Santa Maria Maddalena de' Pazzi.³

Un'ultima testimonianza varrà a mostrare a che segno giunsero in Firenze, dopo la morte del Magnifico da una parte, dopo la morte del Savonarola dall'altra, il culto e la ricerca degli antichi capolavori. L'Albertini, nel parlare delle ricerche intraprese a tempo suo nelle Terme Diocleziane, ci fa noto che le statue scoperte negli scavi furon distribuite tra il Cam-

venute da Roma; et in quello de' Pazzi; et la fonte è per mano del Rossello, excepto lo Hercole di bronzo antiquo ».

¹ Firenze, Archivio dei Contratti; Rogiti di ser Giovanni di Francesco Cecchi, foglio 115.

² « In casa e Capponi fra' Bardi è uno leone di porphiro antiquo: la quale statua Lorenzo de' Medici molto lodava » (ALBERTINI, *Memoriale*).

³ VASARI, *Vita di Giuliano da San Gallo*.

pidoglio e i raccoglitori fiorentini.¹ Avemmo torto, dunque, nell'annoverare cotali eredi de' Medici tra i fautori del Rinascimento?

¹ *Opusculum de Mirabilibus Urbis Romae novae et veteris*, ediz. del 1515, foglio 21. Bernardo Rucellai conferma la notizia nel suo *Liber de Urbe Roma*, p. 869.

CAPITOLO OTTAVO

Il Savonarola e la Reazione contro il Rinascimento.

Il secolo xv, cominciato a Firenze con sì lieti auspicii, finì fra la tristezza, e quasi lugubrementemente: in un modo, oh come diverso dalle generose illusioni de' primordii, dallo sconfinato entusiasmo suscitato dal risveglio del mondo antico, e dalla fede profonda di allora nella rigenerazione intellettuale del genere umano! Nel 1495 ogni sorta di sciagure è omai piovuta sulla vecchia città toscana: la cacciata de' Medici, la dispersione delle loro preziose raccolte, l'invasione straniera, la guerra, quasi una guerra civile, con Pisa. E come ciò non bastasse, alla voce d'un cupo riformatore, ecco la nuova Atene far penitenza degli errori passati e dare alle fiamme gli Dei che un tempo adorava, gli Dei che sembravano dovessero ricondurle tutta la felicità dell'età dell'oro. Da capo le conquiste dell'anima moderna corrono pericolo, e il Rinascimento poco innanzi trionfante de' suoi avversarii, è minacciato da capo. Il Medio Evo riassoggetterà ancora Firenze, la grande liberatrice?

La figura, per ogni verso degna di osservazione, dell'uomo che diede il nome suo a tale reazione, ha in questi ultimi anni richiamato su di sé e commosso singolarmente la opinione pubblica; le parti opposte se la sono rivendicata, ciascuna con pari calore: gli uni come di un campione della teocrazia, gli altri come di un campione delle idee democratiche. L'Italia, appena fu libera, inalzò in Ferrara, patria di lui, una statua al fiero difensore della libertà: la Germania gli concesse, in Worms, un luogo d'onore a piè del monumento di Lutero,

quasi a un precursore della Riforma: dall'altro canto, uno dei piú dotti frati dell'Ordine dei predicatori, cui il Savonarola apparteneva, Ordine che dell'ortodossia è geloso custode chiedeva ch'ei fosse canonizzato come martire della fede cattolica, mentre l'autore di un'opera voluminosa, intenta a riabilitare Alessandro VI, e dedicata a San Pietro, principe degli apostoli, sosteneva che il predicatore ferrarese fu un eretico e che fu ben condannato. Perfino entro la cerchia della critica storica, fra intelletti sereni, il disaccordo è grande. Basta ricordare il Perrens, il Villari, il Gruyer, l'Hettner, per rammentarsi la varietà de' pareri intorno al Savonarola, anche ne' critici piú imparziali e sagaci.

Certo, non possiamo in queste ricerche guardar le cose al modo stesso del Savonarola. Per quanto facciamo, i suoi difensori non riusciranno mai a persuaderci che l'eroe loro sia stato favorevole al Rinascimento, come l'intendiamo noi, né che abbia combattuto per la causa del progresso, ch'era allora stretta d'intimo legame con quella dell'antichità classica. Ma la discrepanza delle opinioni non c'impedirà di render giustizia alle altre qualità dell'uomo e del riformatore, alla sua indipendenza, al suo coraggio, alla nobiltà de' suoi intendimenti, alla eloquenza sua veramente evangelica. Entusiasmo e moderazione, qualità che sembrano opposte tra loro direttamente, furono nel Savonarola insieme; ché il visionario era in lui d'accordo col diplomatico, la prudenza col misticismo. Nessuno infatti seppe condurre con abilità maggiore negoziati spinosi: da Carlo VIII, entrato in Firenze, ottenne quanto gli piacque dimandare; chiamato dai concittadini ne' loro Consigli, con un'autorità che nel fatto era quasi sovrana, non pensò mai a farsi dittatore. L'uomo, ci piace riaffermarlo, è dunque degno di tutta la nostra simpatia: se la merita anche il riformatore, almeno nel suo atteggiamento rispetto alla cultura intellettuale? Questo è il punto che ci proponiamo di esaminare.

Quando il Savonarola apparve in Firenze, il predominio del Rinascimento vi appariva saldamente sicuro; scienze, let-

tere, arti, tutto s'era trasformato per quei germi di cui, dopo tanti secoli, vedevasi risvegliata la fecondità. Anche i costumi si erano profondamente mutati: l'epicureismo, un epicureismo che non escludeva né le convizioni religiose né le virtù civiche, teneva il luogo della austerità medievale. Firenze poteva esser ben lieta dell'amor suo per l'Antichità: lo Studio suo s'era levato a tale autorità da vincere quello di Padova e altri; e gli artisti suoi primeggiavano nell'architettura, nella scultura, nella pittura, su tutte le scuole d'Europa. Lorenzo il Magnifico, i poeti e gli eruditi che gli stan d'intorno, il Poliziano, Pico della Mirandola, il Landino, il Pulci, son nomi che rammentano subito opere rimaste sino ad oggi esemplari. E il Ghirlandaio, il Botticelli, Filippino Lippi, il Verrocchio, i San Gallo, i Da Maiano, i Pollaiuoli, dal canto loro riempivano di capolavori l'Italia, la Francia, la Spagna, sin anche l'Ungheria, mentre Michelangelo scolpiva, sotto gli occhi stessi di Lorenzo, la *Maschera di Fauno* e il *Combattimento de' Centauri e de' Lapiti*, e Leonardo dipingeva a Milano il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie. Quasi supremo fastigio dello splendido edificio, eretto sotto gli auspicii dei Medici, Marsilio Ficino pubblicava la versione di Platone, e conciliava, almeno nella coscienza dei contemporanei, i dogmi del cristianesimo con le dottrine dell'Accademia.

Il trionfo del Rinascimento era stato, tutto, pacifico; ma, se i suoi fautori non avevano dovuto né combattere battaglie né subire persecuzioni, si erano per altro trovati in mezzo a molti scrupoli, a molti sospetti: e ormai da gran tempo i rigidi custodi della tradizione medievale avevano additato il pericolo delle nuove dottrine; e più d'una protesta erasi udita innanzi che il Savonarola gittasse il suo grido chiamando alle armi. Uno dei primi promotori del Rinascimento fiorentino, il cancelliere Coluccio Salutati, aveva dovuto di necessità, parecchi anni innanzi che i Medici afferrassero le redini e dirigessero quel moto, respingere gli assalti mossi contro l'Umanesimo da fra Giovanni da San Miniato. Questi, frate camaldolese, aveva osato sostenere che lo studio de' poeti pagani era troppo rischioso pei giovani cristiani! e vanità, bestemmia, idolatria,

aveva dette le qualità letterarie che tanto si ammiravano negli antichi! Un altro poeta, il beato Giovanni Dominici, nella sua *Lucula noctis* volgeva contro l'Antichità assalti non meno vivaci, e si rammaricava specialmente che ai giovani si parlasse troppo più di Giove e di Saturno, di Venere e di Cibele, che non di Dio, di Cristo, dello Spirito Santo.¹ Scrupoli di tal sorta pervennero, una volta fino al trono pontificio; e Pio II, pontefice così colto e tollerante, rimproverò ne' *Commentarii*, a Sigismondo Malatesta, di aver introdotti simboli pagani nella sua chiesa di S. Francesco in Rimini, facendone, a detta sua, non un santuario cristiano ma un tempio di tutti gli Dei. Il papa non poteva, specialmente, perdonargli d'aver inalzato là entro un magnifico sepolcro all'amante sua con l'iscrizione famosa: Sacro alla divina Isotta: « Divae Isaottae sacrum ».

Pio II non si era, del resto scandalizzato sempre a quel modo. Quando era ancora Enea Silvio Piccolomini, la penna sua mischiava, senza tanto titubare, i nomi degli Dei pagani con quelli dei rappresentanti del cristianesimo: poi, divenuto papa, approvò apertamente le feste ordinate in onor suo dal duca di Ferrara, dove al suo arrivo trovò a dargli il benvenuto una brigata di attori vestiti stranamente da Dei, Dee, Giganti, Virtù. Ciò perché i Ferraresi erano amici della Santa Sede; Sigismondo Malatesta, invece, osò assalirlo con le armi, più d'una volta.

Paolo II, che gli successe, andò più oltre. Senza essere ostile ai ricordi letterarii o artistici dell'Antichità, non si peritò a proscrivere certe pratiche pagane; e quando seppe che i membri dell'Accademia fondata da Pomponio Leto e dal Platina si eran mutati i nomi di battesimo in nomi di romani celebri, li punì severamente, e credé anzi, per alcun tempo, a una vera e propria congiura contro la religione cristiana e la Santa Sede.

Tolleranti come erano rispetto alle lettere, i papi si mostravano di solito scrupolosi quanto alle belle arti; e vana-

¹ Cfr. IANITSCHK, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*, p. 21 e segg.

mente si cercherebbero a Roma quelle composizioni mitologiche che riempivano fin d'allora i palazzi di Firenze.

Non è per altro da credere che sulle sponde dell'Arno l'autorità religiosa rinunziasse agevolmente a ogni vigilanza: solo, evitava di farsi innanzi quando si trattava di ornare edifici non consacrati al culto; ma se l'artista penetrava nel santuario, gli conveniva rispettare, se non lo stile, il dogma. Un umanista celebre, Matteo Palmieri, insieme con l'amico suo Botticelli, ne fe' l'esperienza.¹ Il Palmieri aveva, in un suo poema *La Città di vita*, rivestite di forme poetiche la vecchia eresia d'Origene, secondo cui gli angeli che rimasero neutrali tra Dio e Lucifero divennero creature umane con possibilità di redenzione. Non contento di porgere l'eloquenza sua a tale errore, condannato da molto tempo, il poeta filosofeggiante volle farne l'argomento d'una grande composizione mistica, per la sua cappella parrocchiale di S. Pier Maggiore, e scelse a complice Sandro Botticelli, la cui opera sorpassò le speranze: « È impossibile, dice il Rio, da cui togliamo questi particolari, guardarla senza stupire del fulgore di quelle tre zone parallele di angeli radianti che assistono all'Assunzione della Vergine, coi patriarchi, i profeti, gli apostoli, i martiri, con tutte le glorie della Legge antica e della Legge nuova. Ma né questa nuova professione di fede né la bellezza del lavoro non poteva supplire a quanto gli mancava d'ortodossia; e un provvedimento, raro negli annali della pittura, fe' coprire il quadro e colpì d'interdetto l'altare ». Oggi l'*Assunzione* del Botticelli è nel palazzo del duca d'Hamilton in Scozia.²

Non v'ha dubbio alcuno che le anime pie gemerono tacitamente per parecchi altri abusi, ignoti a' bei tempi; e ne avranno gittata la colpa addosso agli innovatori: l'invasione del lusso, la licenza sempre d'anno in anno crescente, le feste carnascialesche, la perdita delle pubbliche libertà, l'infiltrarsi di tanti elementi profani nell'arte e nelle lettere, erano altrettante accuse contro il culto dell'Antichità e contro i principali

¹ Vedi il mio saggio nel *Journal des Débats*, 19 aprile 1899.

² È invece nella *National Gallery* di Londra. (N. d. t.).

favoreggiatori d'esso culto, i Medici. E il Savonarola pensò egli a ordinare e reggere l'opposizione ancor incerta e incosciente; pensò egli all'atto di accusa; mosse così ardito all'assalto che poco mancò non conseguisse vittoria.

Il non mai separare il dogma dalla morale, la fede dalle opere, fu quello che diede al tentativo riformatore del Savonarola un così alto valore; ma non però egli ammetteva una morale che non dipendesse dalla religione. Non fa dunque meraviglia se giudicava con tanto rigore l'antichità classica, perché agli occhi suoi tutta la civiltà greco-romana era viziata dal paganesimo, e quel vizio originario bastava a condannarla tutta; onde, in cambio di tener conto in lode degli antichi di tanti esempj di virtù pubbliche e private, di tante splendide scoperte, di tanti bei servigi resi alla causa del Buono, del Vero, del Bello, non guardò che ai delitti, alle orgie, alle pazzie dei Romani della decadenza. Cercasse pure Marsilio Ficino di rafforzare il cristianesimo col platonismo; pel frate di San Marco il solo servizio reso da Platone, come anche da Aristotele, era l'aver trovati non pochi argomenti adatti anche contro gli eretici. Non perciò il capo dell'Accademia è salvo dal fuoco dell'inferno con gli altri filosofi. Quanto alla fede, aggiungeva il Savonarola, una vecchia donnicciuola ne sa più di Platone. Che rispondere a tali ragionamenti?

Ma convien guardarci, dal canto nostro, di cadere nell'esagerazione, e di fare del Savonarola un di que'fanatici partigiani dell'oscurantismo, come ne ebbe tanti il Medio Evo. Non tutti gli antichi erano condannati dal frate domenicano in una sola sentenza; anzi non pochi tra loro avevano trovata grazia appo lui, e li poneva, misuratamente, pur negli studj della gioventù. Omero, Virgilio, Cicerone potevano, insieme con San Girolamo e con Sant'Agostino, esser messi tra le mani degli scolari, sia pure soltanto da una certa età in poi: « Ei vi son pure fra gli antichi di coloro che sdegnarono le cose turpi, che esaltarono le azioni generose di uomini forti: costoro bene usarono la poesia, ed io non posso né debbo condannarli... Anche questi migliori poeti pagani vanno studiati dopo una sana e ferma educazione cristiana. Si sottraggano

quindi dagli occhi dei giovanetti, sino a che essi non abbiano bevuto il primo latte dalle dottrine evangeliche, e che queste non sieno bene impresse nelle loro tenere menti. Non è di poco momento il cominciare ad avviarli in una via piuttosto che in un'altra; anzi è molto, anzi è tutto, giacché il principio è piú che la metà dell'impresa. Per me stimo assai meglio avere i Cristiani ornati di buoni costumi, e vederli splendere di minore eloquenza, piuttosto che vederli, a cagione della eloquenza rendersi indegni del nome di Cristo ».¹

Né può dirsi che il Savonarola dirigesse contro gli umanisti censure di eccessiva severità. In una pagina, piena di buon senso, ha additato il difetto capitale di tutta quella letteratura: l'imitazione sostituita all'originalità. « V'è una falsa genia di pretesi poeti, i quali non sanno fare altro che correre dietro ai Greci ed ai Romani, ripetendone le idee, imitandone la forma, il metro; invocando perfino i loro medesimi Dei, quasi non fossimo uomini al pari di loro, non avessimo la nostra ragione e la nostra religione. E questo non è solamente un falso poetare, ma è anche una peste perniciosissima alla gioventù. Io certo m'affaticherei a provarlo, se non fosse piú chiaro del sole ».²

Le opere delle arti figurative aveva egli così familiari come quelle della letteratura? e aveva, così a lungo come per l'ufficio dello scrittore, riflettuto su quello dell'artista? Si può dubitarne. Seguendo le tradizioni del suo Ordine, ammise, è vero, senza difficoltà, l'efficacia che l'arte ha da esercitare sulle immagini meridionali, vive e ardenti; e sin da principio la incoraggiò. Anzi, talvolta nelle sue scritture si trova una idea forte e originale, come quando afferma il principio della soggettività delle arti plastiche: « ogni pittore dipinge sé stesso ». Ma chiedere al riformatore o un'estetica nettamente definitiva o la discussione di questa o quell'opera contemporanea, è di-

¹ P. VILLARI, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*; Firenze, 1887, t. I, p. 525. Cfr. anche G. GRUYER, *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole publiés en Italie au XV et au XVI siècle et les Paroles de Savonarole sur l'art*; Parigi, Firmin Didot, 1879.

² P. VILLARI, *Op. cit.*, p. 524.

sconoscere l'indole sua e la parte che egli si assunse. Scorrendo gli estratti che il Gruyer riunì con tanta pazienza e tanta accortezza sotto il titolo di *Paroles de Savonarole sur l'art*, presto si scorge che il pensatore, nel Savonarola, la vinceva sull'osservatore. Nessun quadro egli osservò attentamente, nessun pittore egli nomina mai: e certo sono questi, in un italiano, segni d'indifferenza che fan meravigliare. A lui non importava niente altro che la tendenza morale o piuttosto religiosa; per lui, come pe'suoi medievali predecessori, qualsiasi forma del pensiero non è né deve essere che uno strumento in servizio della teologia: « ancilla theologiae ».

Nella guerra indetta contro l'arte contemporanea, il riformatore prendeva le mosse da un principio analogo a quello che lo ispirava agli assalti contro i dotti, i poeti, i filosofi: il delitto del Rinascimento era d'avere, da un lato, restaurato il culto dell'Antichità, dall'altro favoreggiato il realismo. Agli occhi suoi il realismo nell'arte equivaleva al razionalismo nelle lettere; era lo spirito scientifico opposto al misticismo.

Il Savonarola si astiene dal definire l'efficacia delle memorie classiche sulla scuola fiorentina: ma non v'ha dubbio ch'ei non intendesse scagliarsi contro quelle memorie quando alzava la voce contro l'immoralità degli argomenti congiunta all'immoralità della rappresentazione. L'abuso del nudo era, se non m'inganno, il peggior misfatto del Botticelli, del Verrocchio, dei Pollaiuolo, de' loro confratelli; e per combatterne gli intendimenti il Savonarola non titubava a invocare l'autorità stessa degli antichi, osservando che le figure nelle chiese son come i libri de' fanciulli e delle donne, sì che converrebbe avere maggiore scrupolo de' pagani: tra i quali, diceva, gli Egiziani non lasciavano mai dipingere cosa che fosse disonesta; ed Aristotele, che pure era pagano anch'egli, nella *Politica* scrive non doversi dipingere figure disoneste, non fosse che per riguardo ai fanciulli. Che pensare, concludeva, dei pittori cristiani, i quali rappresentano tante sconcezze? E raccomandava a quanti ne avessero per le case, di farle cancellare e coprire d'intonaco.

Si fatta esortazione al vandalismo torna in piú altri luoghi, e non tardò a recare i suoi frutti: nei bruciamenti del 1497 e 1498, de' quali ci occorre ora dir qualcosa, quante opere importanti perirono!

Che che ne abbia potuto dire il Villari, ben altro si dié alle fiamme che qualche oggetto di « vanità » o d' « anatema », cioè maschere carnevalesche, libri, disegni osceni. Sotto il rogo, un mucchio di stoffe straniere, probabilmente fiamminghe, con figure impudiche; quindi una raccolta di ritratti di fiorentine; poi, carte da gioco, dadi, scacchieri, e strumenti musicali, arpe, liuti, chitarre ecc. Gli specchi, i vasi degli unguenti, le chiome posticce, non rammenteremo che per memoria; de' libri il Savonarola voleva arsi il Petrarca, il Boccaccio, il *Morgante* del Pulci, altri poemi cavallereschi. In cima, maschere e travestimenti. E quattro uomini, a un segnale, appiccarono il fuoco alla piramide, di cui il fumo e le fiamme salirono al cielo mentre le trombe della Signoria squillavano, le campane del Palazzo sonavano, e la folla mandava grida di allegrezza come se fosse stato vinto per sempre il nemico del genere umano.

Il Vasari, d'accordo col Burlamacchi, contemporaneo e, anzi, amico del Savonarola, insiste sulla bellezza di parecchie tra le pitture e le sculture che furono distrutte in quell'occasione. E il biografo ci fa noto inoltre, che Bartolommeo della Porta, Lorenzo di Credi, e altri discepoli del riformatore, sacrificarono sul rogo di Piazza della Signoria i disegni che avevan presi da modelli nudi. Tanto era il valore delle opere d'arte del primo olocausto, che un mercante veneziano ne offerse 22,000 ducati; e fu punito, costui, della impertinente offerta col porre l'effigie sua in cima al rogo.

Una parte notevole della scuola fiorentina pareva dovesse sfuggire alle accuse mosse contro i partigiani del paganesimo. Fin da quando era comparso Masaccio, piú d'un'artista si era ispirato alla sola natura, o, con l'aiuto delle scienze positive, come la prospettiva e l'anatomia, aveva tentato di sostituire una nuova idealità a quella del Medio Evo. Costoro

erano inoltre rimasti dentro i confini della pittura religiosa. Che mai v'era di pagano, se non qualche ornato decorativo, negli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella e in quelli di Benozzo Gozzoli a Pisa e a San Gimignano?

Qui il programma del Savonarola si determina e qui le sue censure si fan precise. A parer suo, soltanto l'arte spiritualista ha il diritto di esistere; e i rappresentanti del realismo ei li respinge per la stessa ragione che quelli del paganesimo. Niente gli sembra piú indegno d'un artista, che la imitazione troppo servile della natura; e afferma ciò in piú luoghi: — Le opere della natura son piú belle e piú perfette di quelle degli uomini, e piacciono di piú. L'arte si sforza d'imitare la natura senza poterla eguagliare. Si suol dire che i pittori procedono con troppo artificio quando mostrano eccessivamente l'arte loro, che non imita veramente la natura. — Nondimeno riconosce che lo studio della natura deve essere il fondamento d'ogni opera d'arte: — Se le opere d'arte piacciono agli uomini, riescono a loro tanto piú gradite quanto meglio imitano la natura. Così, nel lodare una pittura, si dice: questi animali paion veri; questi fiori paiono naturali. —

Tracciato in tal modo all'artista l'ufficio suo, rispetto al mondo esterno, il Savonarola gli raccomanda di affissarsi soprattutto nella parte morale dell'argomento, e gli consiglia di preferire l'espressione alla bellezza, o, in altri termini, la bellezza dell'anima a quella del corpo. « Togli qua due donne di pari bellezza; l'una sia buona, costumata e pura: l'altra diventi meretrice: vedrai in quella buona rilucere una bellezza quasi angelica, ed in quell'altra, benché sia formosa, non vi sarà comparazione con quella buona e costumata... E questo nasce perché l'anima buona partecipa della bellezza di Dio ».¹

L'ufficio dell'arte essendo, a parer suo, principalmente educativo, convien bandire dal dominio dell'arte gli elementi profani introdottivi da' realisti fiorentini. Nel desiderio di dare

¹ P. VILLARI, *Op. cit.*, v. II, p. 518-19.

ai loro personaggi un'espressione di vita piú intensa, e alle loro composizioni un carattere di verita piú efficace, non titubarono a sostituire ai tipi consacrati dei profeti, degli apostoli, dei santi, i ritratti, de' loro protettori ed amici, e talvolta anche il loro proprio. Le salde tradizioni iconografiche della scuola toscana del secolo XIV non permettevano codesta licenza; tutt'al piú si può citare una santa Margherita di Simone Martini che ha una certa rassomiglianza con Laura di Noves. Ma Donatello e Masaccio posero il ritratto come cardine della loro riforma, e l'esempio non tardò ad esser seguito da' contemporanei, eccettuati i seguaci della scuola mistica. Poggio Bracciolini serví pertanto da modello a una figura di profeta; Lucrezia Buti, la monaca rapita da Fra Filippo Lippi, a una Madonna. Benozzo Gozzoli, nel Campo Santo di Pisa, e il Ghirlandaio, negli affreschi di Santa Maria Novella, andarono piú oltre; e quest'ultimo trovò modo d'introdurre tra i personaggi del Vangelo ventun ritratti di Tornabuoni e Tornaquinci.

Il Savonarola accenna con molta finezza a tali cortigianerie, cosí dannose alla dignità dell'arte. A Moloch, diceva, cioè al Diavolo, voi sacrificate. A Firenze, subito che le donne han fidanzate le figliuole, le van mostrando in giro, tutte adorne come ninfe, e non si tengono dal recarle in Santa Reparata. « E li giovani vanno pur dicendo a questa donna ed a quell'altra: — costei è la Maddalena, quello è San Giovanni, ecco la Vergine; — perché voi dipingete le loro figure nelle chiese, e questo è in grande dispregio delle cose divine. Voi dipintori fate male assai; e se voi sapeste, come so io, lo scandalo che ne segue, certo nol fareste . . . Voi mettete tutte le vanità nelle chiese: credete voi che la Vergine Maria andasse dipinta a questo modo come voi la dipingete? Io vi dico che ella andava vestita come una poverella ».¹

Lo spazio che il Savonarola lasciava agli artisti era, proporzionalmente, ancora abbastanza vasto: Firenze, riformata

¹ P. VILLARI, *Op. cit.*, v. III, p. 519-20.

in tal maniera, non però sarebbe divenuta un'altra Ginevra. La maggior parte de' pittori e degli scultori del Medio Evo non si eran conquistata l'immortalità senza varcare i limiti che il riformatore prescriveva? E in pieno Quattrocento Fra Angelico, il Ghiberti, Luca della Robbia, non avevano contenuta l'ambizione loro entro i limiti dell'arte religiosa? Non è dunque da stupire se vediamo una schiera non piccola di artisti fiorentini raggrupparsi intorno al Savonarola, ispirarsi a quella mistica poesia,¹ tornare ai convincimenti di un'altra età. Parecchi si sentirono contriti al segno da rinunciare al mondo, e vestir l'abito dei Domenicani: tra coloro che allora entrarono in San Marco il padre Marchese cita i miniaturisti Benedetto, Filippo Lapaccini, Eustachio, tutti e tre fiorentini; i pittori Agostino di Paolo del Mugello, Agostino de' Macconi di Pistoia; Andrea da Firenze; Fra Bartolommeo della Porta; gli architetti Domenico di Paolo da Firenze, Francesco da Prato; e finalmente due della Robbia.² Non pochi altri artisti, e tra loro i maestri piú illustri accettarono lietamente le dottrine del Savonarola, e si onorarono tutta la vita di essergli stati discepoli: Giovanni delle Corniole, Monte di Giovanni, il Baldini, Francesco Ferrucci, Sandro Botticelli, il Cronaca, Baccio da Montelupo, Lorenzo di Credi, il Perugino, Michelangelo. Il Vasari paragona a una sorta di delirio l'entusiasmo di quei convertiti. E a lungo i loro avversarii non furono che una infima minoranza, guidati da Mariotto Albertinelli e Pietro di Cosimo.

Restituire alle composizioni religiose la serietà senza la quale non hanno ragion d'essere, non era il solo scopo del riformatore, che del pari si sforzava di ricongiungere l'artista coi fedeli, con la « sacra Dei plebs » che guarda piú alla chiarezza dell'esposizione e alla profondità dei convincimenti, che non alla virtuosità della fattura e allo splendore dello stile. Quel tono popolare che egli usava ne' suoi Sermoni non è dubbio che il frate lo raccomandasse anche ai maestri che

¹ RIO, *De l'Art chrétien*, v. II, p. 368.

² *Memorie dei piú insigni Pittori, Scultori e Architetti domenicani*, 4^a ediz., t. I, p. 512 e seg.

gli erano intorno. In ciò riuscì a notevoli effetti, ed è merito del Gruyer di averli ben lumeggiati: artisti valenti, tra cui si cita anche il Botticelli, non disdegnarono illustrarne i sermoni, e spargere sin nelle campagne, con le sue parole fervide, immagini tutte candore e grazia che commovevano i credenti. L'idea in quei disegni è ciò che importa; non è da cercarvi raffinatezza di stile; e gli autori spesso non si curarono neppure della rassomiglianza fisica. I ritratti del Savonarola non han nulla che rammenti le sue leggendarie fattezze: l'occhio ardente, il naso aquilino, le labbra grosse, la magrezza ascetica, il temperamento bilioso; non porgono più neppure un qualche indizio dell'età. Ma il popolo sapeva che quel frate vestito di nero e di bianco era l'amico suo, e ciò gli bastava.

Qualche volta l'Antichità, bandita dal Savonarola, s'insinuava di soppiatto in quelle umili figure. Non è forse curioso vedere, nell'inquadratura d'una delle figure del *Trattato contro li astrologhi*, stampato a Venezia nel 1497, aquile, trofei, e anche, *proh pudor!*, due divinità col corpo che termina in svolazzi di fogliame?

Non basta, nondimeno, stabilire quali sono le tendenze tollerate o favorite dal riformatore domenicano, chi voglia giudicarne con equità la riforma; conviene anche tener conto delle tendenze proscritte. Certo fu gran ventura per l'Italia del Rinascimento l'aver la scuola umbra: ma si può pensare che sí gran nazione e sí gran secolo, con quel bisogno di operare e di godere, con quella curiosità ardente, con quella foga tutta lor propria fossero condannati a non provarsi in altro che in quadri di santi? Cacciando via tutto ciò che non era arte religiosa, che luogo il Savonarola avrebbe potuto riservare a composizioni come il *Trionfo di Giulio Cesare*, la *Scuola d'Atene*, l'*Antiope*, le tombe medicee?

Oh, se invece di condannare tutto insieme quanto non valeva a propaganda morale, il Savonarola avesse allargato i suoi concetti e avesse combattuto gli abusi del classicismo, mostrando l'inanità di tante composizioni mitologiche, mal trattate da artisti più accesi di zelo che colti, di tanti esercizi

meramente letterarii, senza alcun addentellato nella coscienza popolare, che servizio avrebbe potuto rendere! In uno dei capitoli precedenti abbiamo mostrato a quali abusi desse luogo fin d'allora il culto eccessivo delle memorie antiche; in cambio di tentare diligenti restituzioni storiche, come il Mantegna e Raffaello, i piú de' Quattrocentisti si contentarono di vestire gli Dei e gli eroi greci o romani secondo la foggia de' propri contemporanei, rinunciando insieme a imitare i modelli lasciati dagli antichi e a disegnarci un quadro fedele de' tempi loro.

Ma il riformatore era troppo esclusivo, né ammetteva co-deste distinzioni: ché anzi spinse il rigore sino a condannare le forti e sane allegorie con le quali la Repubblica fiorentina tentava di risvegliare le virtù cittadine: « Mi duole, esclamava, del vedere che avete dipinta nel vostro Palazzo la Giustizia, senza volerla esercitare. Getta via da te, o Giustizia, la tua spada, che a nulla ti serve. Obbedite alla Giustizia, ha detto il Signore; cioè fate atto di giustizia. Non tante pitture io vorrei; ma che la giustizia non fosse una parola vana, e che i conservatori delle leggi e gli altri magistrati la facessero osservare ».

Avrebbe il Savonarola approvate almeno le composizioni patriottiche di Leonardo e di Michelangelo? la *Battaglia di Anghiari*, la *Guerra di Pisa*? L'arte bizantina, con le sue Madonne sempre rigidamente eguali, bastava al suo desiderio: Nicola Pisano, Giotto, il Brunelleschi, Donatello, Masaccio, avrebbero potuto, quanto a lui, risparmiarsi la briga di venire al mondo. No, non già una Ginevra, ma un Monte Athos, sarebbe divenuta l'Italia, a lasciar fare liberamente al Savonarola.

Sopra tutto, egli si mostrò spietato contro una forma, non dirò delle piú alte, ma almeno delle piú seducenti, dell'arte; contro il lusso. Da prima, lo tolse via dal suo convento, e i monaci dovettero contentarsi d'allora in poi di panni grossolani, di cellette semplici e austere sino alla nudità; come un san Bernardo redivivo, bandì i libri ornati di miniature, i crocifissi d'oro e d'argento, quanto insomma usciva dall'asce-

tismo. Una lettera diretta dal riformatore alla contessa della Mirandola, che stava per entrare nelle Clarisse, ci porge precisi particolari su cotali sue esigenze: « Servitevi d'un breviario alla buona, senza dorature, senza nastri di seta, senza miniature, con un segnetto di cuoio o di filo... I libri vostri sieno stampati bene, ma senza ornamenti superflui » ecc. E in ciò era logico. Che bisogno avevano degli adornamenti quelli uomini staccatisi da tutto, morti al mondo, cui si poteva così opportunamente applicare il bel verso di Lucrezio (*De rerum natura*, III, 1059):

Mortua cui vita est prope jam vivo atque videnti?

Ho da confessarlo? Spesso, nel percorrere le cellette del convento di San Marco, riscaldate, illuminate dal pennello di Fra Angelico, mi son dimandato se quelle squisite pitture non erano fuor di luogo là dove tutto parlava di sacrificio, d'abnegazione, di mortificazione, e se non erano esse un ultimo riflesso della mondana vanità. Si direbbe che il grande artista domenicano, sulla fine della vita, sentisse anch'egli quella intima contraddizione: « Non mi sia lode, gli fa dire il suo epitaffio, l'essere stato un secondo Apelle, ma si tutti i doni ch'io mi ebbi, l'aver dati, o Cristo, a' seguaci tuoi ».

Di misura e di equità mancò il Savonarola quando volle interdetto il lusso ai laici e quando pretese di rimettere in onore le viete leggi suntuarie, mostrando, in que' tentativi, di non capire né l'indole dei tempi né la speciale condizione di Firenze. Da che l'industria toscana era cresciuta a tal segno, i magistrati, non meno disposti de' predicatori a reprimere il fasto, avean dovuto scendere a infinite concessioni: e nello sfolgorare i gioielli, i broccati d'oro e d'argento, gli arredi fregiati di preziosi intarsii, gli arazzi, il Savonarola dimenticava che le industrie corrispondenti erano una delle fonti principali della ricchezza nella sua patria di adozione, né vedeva le conseguenze economiche di que' suoi divieti. In una città meno industriale, soggetta alle importazioni straniere, simili ordinamenti avrebbero avuto una ragione; volere richiamare

entro Firenze i costumi alla semplicità e austerità antiche, era un tentativo chimerico e pericoloso del pari.

Eppure tanta fu l'efficacia del Savonarola, che molte fiorentine consentirono a vestirsi più modestamente, sacrificando tutto ciò onde più traevano di vanità. Un de' più caldi seguaci del riformatore, il Burlamacchi, ci afferma ch'esse non si vestirono più altrimenti che con modestia, e che si fecero così umili da chiedere per deputazione alla Signoria, promulgasse una nuova legge contro il lusso.

Trionfi che dovevano costar caro al vincitore. Offese ne' loro interessi più degni di riguardo, le corporazioni fiorentine dei fabbricanti di stoffe e degli orafi che formavano la potente Arte della Seta, non indugiarono ad atteggiarsi ostilmente contro l'audace ed eccessivo riformatore: ch'ei regnasse voleva dire, per loro, andare in rovina, come prova il fatto che nessun più s'inscriveva nel registro degli orafi.¹ Ben presto il Savonarola li ebbe fierissimi nemici.²

Da qualsiasi parte si osservi il tentativo del Savonarola, vi si scopre dunque la reazione contro i tempi nuovi, contro le conquiste del pensiero, contro i progressi dell'industria, contro il raddolcimento de' costumi.

Il Rinascimento, diverso in ciò dalla Riforma, non alzò nessun rogo, non versò neppure una goccia di sangue. E fu per colpa d'altri, non del Rinascimento, che perì il suo più ardente e più nobile avversario.

¹ Cfr. la matricola, nell'Archivio di Stato in Firenze, agli anni 1493-1498.

² Cfr. Rio, *De l'Art chrétien*, t. II, p. 385.

CONCLUSIONE

In questo nostro lavoro abbiamo dato il luogo d'onore alla scuola fiorentina, perché, sia per lo studio degli antichi sia per quello della natura, fu essa l'iniziatrice in tutta l'Europa, del Rinascimento: a settentrione e a mezzogiorno, di qua e di là dalle Alpi, furono alunni suoi i fautori delle nuove idee, né facilmente si troverebbe una città dove non siasi esercitato l'apostolato loro, che da per tutto è anima del progresso. A Napoli, Donatello e Michelozzo adornano la cappella dei Brancacci nella chiesa di S. Angelo a Nilo; e Monte Oliveto si abbellisce per opera di Antonio Rossellino e di Benedetto da Maiano, mentre Giuliano da Maiano inalza la Porta Capuana e il Poggio Reale. Roma per merito loro diviene una colonia fiorentina; e gli architetti che i papi vi chiamano a lavorare sono Leon Battista Alberti, Bernardo Rossellino, Antonio di Francesco, Meo del Caprina, Giuliano da S. Gallo, Giacomo e Lorenzo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci, Baccio Pontelli; gli scultori sono Filarete, Simon Ghini, Mino da Fiesole, il Verrocchio, il Pollaiuolo; i pittori sono Masolino e Masaccio, Fra Angelico e Benozzo Gozzoli, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, il Ghirlandaio, il Botticelli, Filippo Lippi, il Signorelli, per non rammentare che i più famosi. Se si risale verso settentrione, troviamo de' Fiorentini fino nel focolare della scuola umbra, di cui il capo, il Perugino, ebbe egli stesso, giova rammentarlo, la prima educazione sulle rive dell'Arno: Agostino di Duccio, scolaro di Donatello, costruisce quivi, in Perugia, la facciata della chiesa di San Bernardino e la Porta Urbica; Domenico del Tasso vi orna di tarsie la sala del Cambio. Rimini è conquistata da Leon Battista Alberti, da Piero della Francesca, da Agostino di Duccio; Ur-

bino da Paolo Uccello, da Piero della Francesca, dal Signorelli, da Luca della Robbia, da Baccio Pontelli; Mantova dall'Alberti e da Luca Fancelli; Ferrara dal Baroncelli; Milano da Michelozzo. A Padova, Donatello e Paolo Uccello schiudono la via al Mantegna. Se ci richiamiamo a mente la statua del Colleoni a Venezia, capolavoro del Verrocchio, i freschi di Masolino a Castiglion d'Olona, la facciata del Duomo di Torino, eretta da Meo del Caprina, i palazzi costrutti a Savona da Giuliano da San Gallo, riconosceremo agevolmente che da Giotto in poi nessuna scuola conseguì un'efficacia paragonabile a quella dei Quattrocentisti fiorentini.

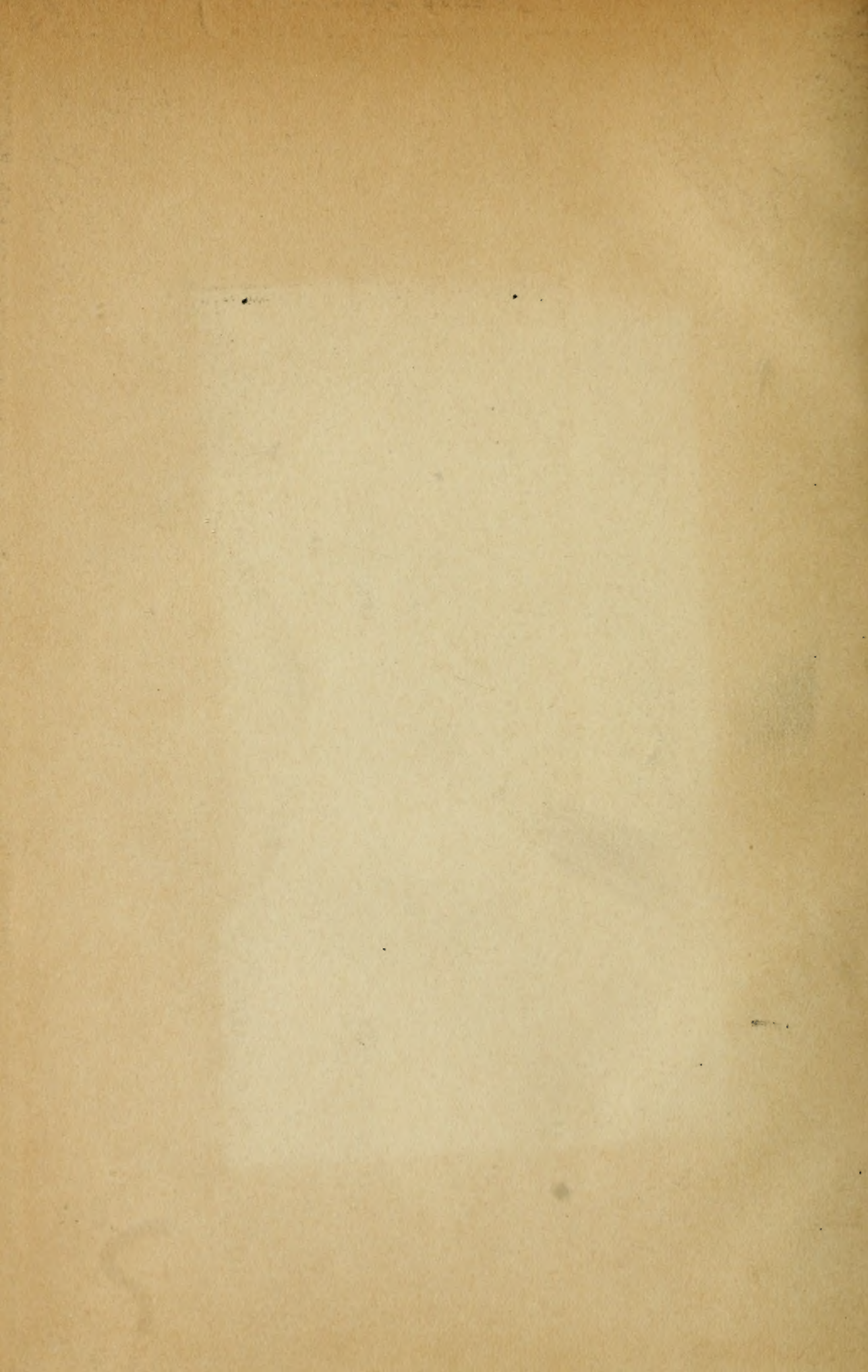
E fu un primato legittimo non soltanto per la personale valentia dei piú tra gli artisti qui sopra nominati, ma anche, altrettanto, per la eccellenza del metodo loro. I miglioramenti tecnici, la giustezza dell'osservazione, il vigore del concetto, la potenza del caratterizzare, non sarebbero bastati ad assicurare a' Fiorentini la direzione degli intelletti: il segreto del predominio che esercitarono sta principalmente nella loro maggiore intimità coi capolavori antichi, modelli giovani sempre di verità e di bellezza. Per ciò soltanto trionfarono de' Senesi, antichi rivali.

A compiere queste indagini resterebbe ora a cercare quale fu l'accoglienza che ai principii nuovi fu fatta nelle regioni d'Italia, e quali i mutamenti che nelle norme e nell'intenti de' Fiorentini recarono le diverse scuole, quando da sottoposte si cambiarono in emule; ma i confini assegnatici ci tolgono di procedere piú oltre, e lasciamo ad altri di proseguire in tale esame, con migliore autorità se non con un ardore piú vivo.

A noi sembrerà di aver soddisfatto all'ufficio che ci proponemmo, se saremo riusciti a fare amare e ammirare tutti quei mattutini operai che dissodarono i campi onde poi i successori raccolsero le splendide messi: Nicola Pisano e Ambrogio Lorenzetti, il Petrarca e Cola di Rienzo, il Brunelleschi e Donatello, i Medici, gli Strozzi e i Rucellai, senza metter da parte né il servizievole e stizzoso Niccolò Niccoli né l'eloquente e irruente Poggio Bracciolini.

INDICE

PREFAZIONE	Pag. III
CAPITOLO I. — Introduzione. — I secoli XIII e XIV. — Il culto dell'Antichità nella corte di Federico II. — Nicola Pisano e i suoi scolari. — Giovanni Pisano. — Gli scultori del Duomo d'Orvieto. — Giotto e la sua Scuola. — Ambrogio Lorenzetti. — L'Archeologia in Dante e nel Petrarca. — Cola di Renzo. — I raccoglitori e gli archeologi di Treviso e di Padova. — L'arte delle medaglie recuperata nell'Italia settentrionale	I
CAPITOLO II. — I primi Propugnatori fiorentini del Rinascimento. Gli scultori delle porte del Duomo. — Il Brunelleschi e Donatello. — Il Ghiberti. — L. B. Alberti, B. Rossellino e il Filarete. — Masaccio, Masolino, Paolo Uccello, A. del Castagno e Piero della Francesca. — Il beato Angelico	34
CAPITOLO III. — I Raccoglitori e gli Archeologi fiorentini del secolo XV: Niccolò Niccoli. — Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini. — Poggio Bracciolini	76
CAPITOLO IV. — Cosimo de' Medici e i figli suoi	98
CAPITOLO V. — Lorenzo il Magnifico	128
CAPITOLO VI. — La Rivoluzione del 1494 e la dispersione del Museo mediceo	160
CAPITOLO VII. — Gli emuli e i rivali de' Medici: gli Strozzi, i Rucellai, i Tornabuoni, i Pazzi, i Martelli, i Capponi	169
CAPITOLO VIII. — Il Savonarola e la reazione contro il Rinascimento	181
CONCLUSIONE	197



201441

HL.

M9487p

Author Muntz, Eugen

Title Precursori e propugnatori del Rinascimento.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

