

INTRODUZIONE

UNO dei grandi maestri del Rinascimento, che hanno lasciato traccia incancellabile di sè, e dei quali meglio che di molti altri possiamo studiare ed abbracciare, per così dire, con uno sguardo, l'opera intiera, si è Giuliano da San Gallo.

Di lui non solo rimangono numerose opere di architettura sacra e profana, ma vieppiù degli studi e disegni, fatti parte appositamente per questi lavori, parte indipendentemente, su edifizii e rovine antiche di ogni paese.

La più famosa raccolta di questi studi si conserva in un codice membranaceo della Biblioteca Barberiniana di Roma; codice meraviglioso ed imponente, per il numero e la ricchezza dei disegni che contiene, e per la esecuzione perfetta e genialissima.

Accanto ad esso si presenta, come fratello minore ma non men degno, il Taccuino, conservato nella Biblioteca del Comune di Siena. Minore nelle proporzioni di quello, pure ha un valore storico uguale a quello: sia perchè appartiene ad un periodo più avanzato della vita del grande artista, sia perchè contiene in maggior numero le misure degli edifizii e delle parti architettoniche disegnate. Si può dire — e noi cercheremo di dimostrarlo colle prove alla mano — che questo taccuino rappresenti come il riassunto di tutta la vita del maestro. I disegni, scelti tra il numero immenso, di cui

egli doveva disporre, si riferiscono a ogni periodo della sua vita e ad ogni paese da lui visitato. Senza essere condotti nei particolari, e specialmente nelle ombreggiature, al punto a cui sono sviluppati i disegni Barberiniani, hanno una maggiore maturità e spontaneità, e tradiscono l'assoluta padronanza e la penetrazione perfetta del soggetto. Essi abbracciano non solo opere dell'antichità classica, in parte perdute, in parte non più identificabili, ma vieppiù opere medievali e del tempo. Vi si trovano pure infiniti studi e progetti architettonici, saggi di meccanica applicata in varie guise, disegni di quadri e d'oggetti artistici, come armi, arredi domestici, maioliche e simili; infine note puramente private, che danno luce sulla vita di chi le scrisse, e fanno inoltrare lo sguardo nell'anima dell'artista, nei momenti più solenni della sua vita. — L'opera che presentiamo al pubblico contiene le prove di quanto abbiamo affermato.

Prima però di entrare nei particolari, è d'uopo dire delle altre fonti, delle quali ci siamo serviti per studiare l'opera di Giuliano; e sono: prima di tutto il Codice della raccolta dell'Escoriale, di Madrid, e i disegni, conservati nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Il Codice Escorialense $\frac{A}{c}$ II. 7, noto soltanto per i pochi cenni, dati da un dotto storico dell'arte, tedesco, con molta probabilità è attribuito al nostro. Ma se l'esame delle riproduzioni di questo

Codice lascia nell' animo di chi le osserva un qualche lieve dubbio riguardo al loro autore — (perchè i disegni sono accompagnati da note manoscritte che non corrispondono perfettamente ai caratteri di Giuliano, come appaiono nel Barberiniano e nel Senese) —, tale dubbio non ha luogo quanto ai disegni degli Uffizi, che contengono certamente qua e là degli schizzi originali, riportati in seguito, in riduzione proporzionale, sia nel Taccuino Senese, sia nel Codice Barberiniano. — Questi disegni, come pure i due Codici ora menzionati, furono già studiati con molto amore e con singolare competenza, una decina d'anni fa, da uno dei più profondi conoscitori dell'architettura del Rinascimento, il Barone DE GEYMÜLLER. Ma il pensiero di dedicare un lavoro speciale all'argomento, enunziato allora da quell'esimio storico dell'Arte, fino ad oggi non fu messo in esecuzione; il che sia detto per nostra giustificazione, ed in omaggio di chi per il primo ha dischiusa la via per la pubblicazione stessa dei disegni del San Gallo.

Trattandosi per noi, in quest'opera, solo del Codice di Siena, ci serviremo delle altre fonti solo in quanto servono a illustrare questa, della quale descriveremo anzi tutto la varia fortuna. — Esamineremo, per quanto è possibile, in quale forma il Codice uscisse dalle mani dell'autore, e quali trasformazioni abbia subito prima di giungere fino a noi. Ci proveremo poi di accennare particolarmente a quelle opere di Giuliano, per le quali il Taccuino Senese porta un qualche contributo, giacchè esso arricchisce le nostre cognizioni intorno alla vita e lo stile di questo insigne maestro; e daremo infine una particolare e minuta descrizione delle tavole, delle quali il Taccuino si compone. — Ove la nostra impresa incontrasse il favore del pubblico, potremmo forse azzardarci ad intraprendere la pubblicazione anche del Barberiniano; opera imponente e che si può dire più celebre che conosciuta. Ad ogni modo crediamo d'aver fatto sin d'ora cosa utile e grata agli studiosi del Rinascimento, e forse

anche dell'antichità classica, col rendere pubblico il volume senese, riproducendolo coi sistemi più perfetti della tecnica moderna, e senza che la mano dell'operaio vi abbia non dico modificato ma nemmeno toccato quel che appartiene alla mano del maestro.



Per tracciare la varia fortuna del Taccuino di Giuliano da San Gallo, che si conserva nella Biblioteca Comunale di Siena, è d'uopo anzitutto determinare con esattezza, a quale periodo della vita del maestro egli appartenga.

A tale scopo servono a meraviglia gli appunti che Giuliano stesso, via via che tracciava i suoi disegni, aggiungeva in margine a questi. Il più antico di questi appunti, già noto per il commento al Vasari di GAETANO MILANESI, è quello del 23 di Maggio 1500, che ricorda il compimento della cupola della Madonna di Loreto. Altri appunti del Maggio 1500 ricordano questo stesso viaggio, la partenza da Firenze ed una breve sosta a Roma; poche parole, aggiuntevi, parlano della morte d'un compagno di lavoro, Lorenzo di Pietro, avvenuta nel 1503. Infine, a tavola 7, accanto ad una pianta del Coliseo, si trovano le seguenti parole: « *Misurato a punto, questo dì, 24 di Luglio 1513* ». Si aggiunga, che i disegni relativi alla cittadella di Pisa (*tavola 3*), non possono essere anteriori agli anni 1509-1512, perchè la prima memoria che riguardi la nuova cittadella, è appunto del 1509. Il che prova, che il nostro Taccuino appartiene all'ultimo periodo di vita del maestro. Quindi, mentre la raccolta Barberiniana, incominciata nel 1465 a Roma, è piuttosto come il quadro della sua gioventù ed il principio della sua maestranza, il Taccuino senese rappresenta la quintessenza e quasi la conclusione dell'opera del grande maestro.

Precisamente come il Codice Barberiniano, così anche il nostro passò nelle mani di eredi poco riverenti, probabilmente degli stessi San Gallo. Essi non ebbero difficoltà di servirsene, ancora nel Cinquecento, e sulle pagine, lasciate in bianco, scrissero delle ricette per la fabbricazione della colla che regga al fuoco, e simili; come, del resto, in altre pagine, in fondo al Codice, aveva fatto anche il maestro stesso. Fortunatamente essi non toccarono le tavole che contengono disegni, come avevano fatto col Codice Barberiniano. Era riserbato ad un bibliotecario senese del Settecento, di deturpare due di queste tavole, con osservazioni di sua mano, e di farlo legare, tagliandone i margini. Fu questi l'abate Giuseppe Ciaccheri, che ebbe il Taccuino, intorno al 1784, dalla famiglia senese dei Pecci. Del resto la fama del Codice non si era mai perduta; egli era stato menzionato, sino dal 1759, dall'erudito annotatore del VASARI, nell'edizione di Roma, come appartenente a GIOV. ANTONIO PECCI, ed emerse ancora più, quando, per merito di Gaspare Garattoni, fu scoperto il Codice Barberiniano tra i quattromila manoscritti di quella Biblioteca, tra i quali era stato, fino a quel tempo, confuso.

Fu allora che il GARATTONI e gli altri editori delle *Memorie per le belle arti*, pubblicate a Roma sino dal Gennaio 1785, si rivolsero all'abate Ciaccheri, pregandolo di spedire ad essi il Taccuino, per poterlo consultare e riferirne nel loro Periodico. Il Ciaccheri aderì alla domanda; ma la relazione del BONI, che fu pubblicata nel fascicolo di Luglio 1786 e dei mesi seguenti, non se n'occupò, ma trattò principalmente del Barberiniano, menzionando solo con poche e fugaci parole il volume senese. Pure — non senza nostra meraviglia — questa descrizione rimane fino ad oggi quel che di più completo abbiamo sui due Codici; giacchè per quasi un secolo non se ne occuparono altro che gli editori delle opere del Vasari nel commento alla biografia di Giuliano e di Antonio da San Gallo,

ripetendo semplicemente, il più delle volte, le parole del Commento della edizione romana del 1759. Tra queste per altro va menzionata quella curata da GAETANO MILANESI, nella quale si trovano cenni a qualche disegno del Taccuino, ed il testo di quella nota, nella quale Giuliano riferisce del compimento della cupola di Loreto. — Il signor EUGENIO MÜNTZ, in un breve ma succoso articolo, che avremo occasione di citare in seguito, in tempi più recenti (1885) diede del Taccuino qualche notizia più circostanziata e fu il primo che abbia fatto un tentativo di descriverlo. Ma anche la sua « *Analyse du recueil de Sienne* » non è altro che un magro ed insufficiente catalogo delle tavole più importanti, e, dirò così, più esplicite, per il loro contenuto, ed è fatta con particolare riguardo ai disegni che interessano la Francia.

In ultimo il Barone GEYMÜLLER in un importante e bel lavoro, pubblicato nel 1887 (*Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la famille des San Gallo*) dedicò un capitolo intero al Codice Barberiniano, di cui fece un esame esterno esattissimo. Egli stabilì, che questo volume rappresenta una collezione più che di studi, di monumenti antichi, fatti spesso su altri disegni anzichè dal vero; e che fu continuata fino a due anni prima della morte. Ripetiamo qui la espressione del nostro rammarico che il GEYMÜLLER non abbia voluto mantenere la sua promessa e dedicare a Giuliano il vecchio una parte della feconda sua attività; giacchè egli certo meglio di ogni altro avrebbe potuto condurre a buon fine una così bella e allo stesso tempo così ardua impresa.

Sino dal primo suo apparire però il Taccuino era stato giudicato cosa squisita, e gli editori delle *Memorie per le belle arti* dichiararono che tanto esso quanto il Barberiniano « *meriterebbero essere pubblicati intieramente* ». Certo, parlando così, essi non pensarono alle immense e molteplici difficoltà d'una simile impresa. Realmente ci volle ancor più di un secolo per addivenire alla edizione

del volumetto senese, che è questa nostra. Auguriamoci che non ne occorra altrettanto, per arrivare pure alla pubblicazione del Barberiniano.



Gli inizi modesti sono caratteristici per tutto ciò che è veramente grande nella storia della civiltà; e particolarmente nell'Arte.

I più sublimi maestri del Rinascimento incominciarono da artigiani, perchè artigiani erano i loro padri. Nobilitando poi il mestiere, col vigore e coll'originalità d'invenzione che vi portarono, fecero sì da innalzare e quello e sè stessi a dignità maggiore, passando con maravigliosa facilità da un campo all'altro, ed abbracciando in un solo amplesso tutto l'immenso regno del bello.

L'arte dell'intaglio fu la scuola, nella quale si svilupparono le attitudini di Giuliano da San Gallo. Come l'oreficeria condusse Benvenuto Cellini alla grand'arte della scultura, così lo studio finissimo delle prospettive e del disegno, particolare all'arte dell'intaglio già perfetta, condussero Giuliano a diventare architetto ed ingegnere militare, come era stato suo padre.

Questi, che apparteneva alla famiglia fiorentina dei GIAMBERTI, era stato ai servigi di Cosimo, *pater patriae*, per il quale aveva eseguito vari lavori. Collocò suo figlio presso il FRANCIONE, intagliatore, o « *legnaiuolo* », come lo chiama il Vasari; artista valente, di cui abbiamo notizie assai più estese di quelle, che ci rimangono intorno al padre; e che sono quasi le più importanti, perchè il maestro può dirsi il padre spirituale dell'artista, di cui, del solito, segna anche il posto nella storia dell'Arte. Il vero nome del Francione era Francesco di Giovanni. Insieme con Giulio da Maiano ed altri insigni egli lavorava tra il 1475 ed il 1491 in Firenze, soprattutto nel palazzo della Signoria ed a S. Maria del Fiore. La stima che

godeva, lo dimostra, tra molti altri, il fatto che il suo nome apparisce fra gli architetti, che il 5 di Gennaio 1491 giudicarono sopra i vari disegni e modelli, presentati al concorso per la facciata del Duomo di Firenze, che sin d'allora si avrebbe voluto rifare.

La gioventù del nostro artista — nato intorno al 1443 — passò dunque in mezzo alla più rigogliosa fioritura dell'arte toscana; in quella Firenze, in cui gareggiavano appunto allora ed allo stesso tempo delle scuole intiere intorno al primato più invidiabile: quello del bello. Molte circostanze fortunate favorirono il felice sviluppo delle sue doti naturali. Anzi tutto deve dirsi fortuna aver egli avuto un padre artista già rinomato, e cresciuto nell'aura medicea. Si aggiunga quindi il benessere d'una famiglia delle migliori fra le popolane di Firenze; un fratello, più giovane di lui di dieci anni, di talento grandissimo, soprattutto nella parte dell'ornato, e tutto dedito ad aiutare il fratello che teneramente amava; infine quello spirito geniale, pieno di spontaneità e di iniziativa, che è dote particolare di popolo.

La famiglia dei GIAMBERTI aveva le sue case in via de' Pinti, nel popolo di San Pier Maggiore. Dalla denuncia dei beni, che Giuliano e Antonio, suo fratello, fecero nel 1498, si vede come l'avessero rifatta di nuovo, in gran parte: non senza sperimentare in questa occasione un qualche loro pensiero ardito di costruzione, riguardo a una certa volta di grandi dimensioni, che servì come prova e modello per quella simile nella Villa di Poggio a Cajano, edificata allo stesso tempo per il Magnifico Lorenzo, il quale, dubitando che la cosa si potesse fare, rimase persuaso solo dopo averla vista sperimentare con felice successo nella casa propria dei Giamberti.

Non è da credersi che Giuliano abbia avuto una grande educazione letteraria; anzi ebbe certamente solo quella del popolano fiorentino del Quattrocento. Le sue note autografe, specialmente

nel nostro Taccuino, sono piene di quegli spropositi (e non solo di ortografia), che caratterizzano le scritture di quasi tutti gli artisti antichi. Pure non bisogna crederlo ignorante. Non è a dire che egli fosse ispirato solo da un ingegno soprannaturale: soprattutto dei suoi studi di antichità classica — studi intensi e faticosissimi — non si può dubitare. Ancora vecchio egli tirava fuori il suo *Vetruvio* e notava « *nomi e vocaboli* » di ogni singola parte architettonica; come appunto si vede nel nostro Taccuino (*tav. 35*). — L'ardente fantasia lo fece viaggiatore e gli ispirò il desiderio di vedere Italia tutta e la Sicilia e il Mezzogiorno della Francia, e di conoscere persino, almeno dai disegni, presi sul vero, le opere sublimi dell'arte greca. Un Greco gli dette a Ancona il disegno d'un edificio centrale, che dichiarò un tempio d'Apolline, e che il nostro copiò a c. 32 del Barberiniano. — Il suo linguaggio è il pretto fiorentino del tempo, ed ha perciò una freschezza ed un'evidenza mirabile: sia che egli prorompa in esclamazioni di gioia, scoprendo il segreto di qualche costruzione romana, sia che noti qualche ricetta tecnica, sia che ricordi affettuosamente un compagno di lavoro. Nel Codice Barberiniano, sotto un disegno d'una volta in pietra a Roma (*foglio 3'*) egli nota: « *Questa antichaglia è a Santo Iani e Paulo; e qui si vede manifestamente come e' Romani lavoravano e' difizi loro innopera; e l' disegno lo mostra* ». Nello stesso nostro Taccuino vi è abbondanza di simili note, che ci mettono, direi quasi, al cospetto personale dell'artista. Già conosciuta è quella relativa al compimento della cupola di Loreto, nella quale egli dichiara aver posto l'ultima pietra « *con grandissima solenità e divozione e precisione* » — crescendo meraviglioso, che dipinge tutto l'uomo. Invece nuove riusciranno le ricette tecniche che si trovano vicino ad essa: una per dar lustro a pietre di mischio, come porfido, serpentino, o simili; un'altra per lavorare pietre durissime; per far istucco da marmo; infine una per « *rachonciare nasi o boche a teste di marmo* ». —

Semplice è il ricordo dell'amico defunto: « *A dì 20 di Maggio, a ore 13, 1503, morì Lorenzo di Piero. Idio abia avuta l'anima sua* ». — Dell'immensa sua attività danno prova i Codici dei suoi disegni, incominciati a poco più di 20 anni (1465), che basterebbero per dirlo grande, anche se delle sue opere nulla fosse pervenuto a noi (*). — Ancora sul culmine della gloria l'antico scolaro della scuola d'intaglio si tradisce luminosamente. Nel Barberiniano, a c. 31', è descritta una parete *incrustata*, a Sant'Andrea in Roma, che egli non si sazia di ammirare: « *tutta di prietre fine, cioè porfido, serpentino, madreperla e di più ragioni di priete fine, a uso di prospettiva, cosa maravigliosa!* » Ma certo il più caratteristico per lui è l'ammirazione per le cose antiche; e non solo per gli edifizii e per le rovine, ma anche per i nomi dei grandi autori e scrittori. « *Questo — dice egli in un altro disegno del Barberiniano — questo è la faciata di Setensoli in Roma, la quale si dicie che fu la squola di Vergilio; e chiamasi Setteinsoli, perchè ebbe VII gradi di cholone, l'uno sopra a l'altro: e fu un edifizio mirabile: e questa pianta a rincontro è una parte chome istava* ». Del resto non gli mancava l'occhio nemmeno per le cose medievali; come meglio vedremo in seguito. E così egli, che non possiamo certo chiamare un dotto, si rivela sin d'ora uomo universale, quasi diremo Umanista. Notiamo ancora che, con giusto orgoglio, non dimentica, nelle grandi occasioni, di aggiungere al suo nome quello della patria, ricordandosi a buon punto d'essere *fiorentino*, ed avremo adombrata, per quanto si può, colle opere e coi suoi detti, l'anima dell'artista e dell'uomo.

A completare questa immagine serve in certo modo un ritratto del nostro, opera di Piero di Cosimo, e che oggi si conserva nel

(*) EUGEN MÜNTZ. *Les Arts a la cour des Papes*, II. 40, ha riferito sui primi lavori di Giuliano a Roma, tra gli anni 1469 e 1472.

Museo dell' Aia. È un bel vecchio, uno di quei visi che tradiscono una vita di lavoro e di osservazione continua, coronata da soddisfazioni intime, e da quella pace « *che il mondo irride, ma che rapir non può* ». I lineamenti sono regolari, simpatici; il mento raso fa risaltare anche meglio il collo muscoloso, col pomo d' Adamo molto pronunziato. La bocca un po' severa, ma fine e spirituale; l' occhio, colle sopracciglia altissime, dolce e benevolo. Le rughe delle guance ed il collo sono di vecchio; ma è un bel vecchio, forte e simpatico; un viso a cui il berretto d' artista e la lunga capigliatura danno un non so che di giovane e di robusto, mentre la fronte spaziosa e l' orecchio basso fanno testimonianza di un' alta intelligenza e confermano la impressione di un uomo non comune. — Ma quel che maggiormente avvicina a noi l' Artista, non è il ritratto da vecchio, ma l' opera sua da giovane e da uomo maturo; ed è questa che ora ci tocca ad esaminare con pochi tratti, e con quanto basti per una introduzione allo studio del Taccuino senese.

È caratteristico per l' indole di questo grande maestro, essersi acquistata la sua fama primieramente con opere di ingegneria militare. La parte che egli ebbe alla difesa della Castellina del Chianti, assediata, nel 1478, e presa dalle armi del Duca di Calabria, non è ben chiara; solo sappiamo che si trovava di fronte Francesco di Giorgio Martini, valentuomo sanese, assiduo nei servigi e nei consigli del Duca, ed uno dei più celebri architetti militari del suo tempo: due campioni degni l' uno dell' altro, e che aguzzavano l' ingegno per le nuove maniere delle offese e delle difese (*). Ivi egli non pensò soltanto al lavoro d' architettura, ma migliorò pure il servizio d' artiglieria, dirigendo il fuoco. La passione per le cose

militari non lo abbandonò per tutta la vita: e nel nostro Taccuino troviamo, a tav. 47, il disegno d' un affusto speciale per cannone, che dovrebbe facilitare e rendere più sicuro il tiraggio; ed altrettanto si dica della tavola 48, che rappresenta parte in grande, parte in proporzioni piccolissime, una balestra dotata d' un apparecchio di miraggio.

L' esito infelice dell' impresa della Castellina non diminuì per niente la fama di Giuliano e la stima che ebbe il Magnifico per lui. La prima opera maggiore d' architettura che eseguì, sembra sia quella del primo chiostro di Cestello, che esiste ancora, in parte, innanzi alla chiesa di S. Maria Maddalena de' Pazzi in Firenze. È un lavoro interessante per vari riguardi. Prima di tutto perchè vi si palesa lo studio degli antichi; poi perchè è eseguito in stile ionico. Questo stile, elegante e ricco di parti ornamentali, segna il punto di partenza dell' opera di questo architetto, il cui merito principale, riconosciuto già dal primo suo biografo, Vasari, consiste appunto nell' aver perfezionato l' ordine più semplice, che è il dorico, e di avervi raggiunto l' eccellenza. Egli pensò molto sopra tutti e due gli stili: ed anche il Taccuino nostro conferma, certo non per caso, la preferenza data da Giuliano allo stile severo. Molte tavole (per esempio quelle segnate 14, 15, 36, 46) contengono studi di parti architettoniche d' ordine dorico; una sola invece è dedicata alle colonne ioniche; e si noti che questa deriva dai ruderi romani, disegnati durante il soggiorno in Provenza. Il che sembra provare che una lenta evoluzione di pensiero, ed una specie di lavoro critico, lo condusse dallo stile più composto a quello più semplice: lavoro di critica e di selezione, che è caratteristico per l' indole dell' uomo e per la sua coscienza artistica.

Chiamato a Napoli, per eseguire il progetto d' un palazzo per il Re, ebbe ivi onori grandissimi; ed il disegno del progetto stesso, conservato per una fortunata combinazione, è stato pubblicato ai

(*) GUGLIELMOTTI. *Storia delle fortificazioni nella spiaggia romana* (Roma, 1880) a pag. 34. CAMILLO RAVIOLI, op. c. pag. 1 e 2.

nostri giorni. Il 27 Febbraio 1488 ricevette per questo lavoro un regalo di 100 ducati. Sembra che egli lavorasse in quella città sino dal 1483; e precisamente nella sagrestia della SS. Annunziata.

Quanto egli tenesse al progetto di questo palazzo, lo prova il fatto, che ne riportò una riduzione, sul f. 18 del nostro Taccuino; e che è più che sufficiente per dare un'idea della semplice grandiosità, alla quale si ispirava quest'impresa. Dal disegno corrispondente del Codice Barberiniano (c. 39) impariamo che il racconto fatto in proposito dal Vasari, non è del tutto esatto. L'artista vi ha aggiunta, di suo pugno, la seguente nota: « QUESTA È LA PIANTA D'UNO MODELO D'UNO PALAZO CHE 'L MAGNIFICO LORENZO DE MEDICI MANDÒ A RE FERNANDO DI NAPOLI, E IO GIULIANO DA SAN GALLO, POICHÈ IO L'EBBI FINITO, ANADAI COLO MAGNIFICO SOPRA DETTO. FU NEL MCCCCLXXXVIII ».

Appunto a quell'anno appartiene una delle più memorabili ed originali sue imprese: il Castello d'Ostia. Quest'opera è ancora interamente in piedi; ed ha avuto la fortuna di trovare ai nostri tempi in ALBERTO GUGLIEMOTTI un illustratore dei più insigni.

Domenica addì nove di Novembre, sull'ora di vespro l'anno 1483, il pontefice Sisto IV, col cardinale Giuliano della Rovere, vescovo d'Ostia, col cardinal Rodrigo Borgia, vescovo di Porto, e col cardinal Girolamo Basso di Savona, a bordo del bucintoro e scortato dalle galee e dai brigantini della guardia consueta del Tevere, scioglieva dalla Ripa di San Paolo, ed, a seconda del fiume navigando, approdava in men di tre ore a Ostia.

Era quivi ad opera Giuliano da San Gallo, chiamato dal castellano d'Ostia, vescovo allora della Rovere, che fu poi col tempo papa Giulio II, per acconciare sul terreno nel proprio sito i disegni già fatti ed approvati in Roma.

Le muraglie della vecchia rôcca non si prestavano ad essere rabberciate, e non lo meritavano, tanto erano deboli; perciò Giu-

liano si propose costruire dai fondamenti nuova ed intiera la sua rôcca, contigua alla città, sulla ripa del fiume verso il mare.

Però volendo acconciarsi al terreno, stretto quindi dalla città e quindi dal fiume, divisò cacciarvi di mezzo la sua rôcca a mo' di cuneo; e scelse la figura triangolare. Non sono rare le rôcche di questo genere; ma questa stessa figura, per la condizione del terreno, veniva a Giuliano pressochè necessaria; e sopra di essa fece il suo studio, che tuttavia si conserva autografo appunto sulla tavola 4 del nostro Taccuino.

L'autografo rappresenta a semplici contorni la pianta di una fortezza: la figura inscritta di triangolo equilatero; la base munita di due torri rotonde, centrate sugli apici esterni; e il vertice afforzato da un baluardo a cantoni, con due fianchi rettilinei, due facce ad angolo acuto, e il sagliente smusso, come per molti esempi si vede essersi praticato nel principio dell'arte nuova: grosse muraglie, porta maestra e di soccorso, mastio dominante, batterie a tromba. Tali sono in compendio le parti essenziali dove convengono insieme, tanto il disegno, quanto l'edificio esistente; tolti di mezzo i tre cavalieri delle cortine, e ogni altro lusso di architettura, facile ad essere messo più presto in carta che non in pietra.

Il confronto del disegno coll'opera architettata e tuttora esistente, ne cresce l'ammirazione. Contemperando il triangolo regolare del cartone all'irregolarità dello spazio tra il fiume ed il paese, vi dà una fortificazione sopra triangolo scaleno, che chiude lo spazio con tre linee appuntate a tre torri; e invece d'una rôcca alla maniera dei tempi antichi vi dà una rôcca moderna, turrata e bastionata, col baluardo a cantoni. Intorno alla rôcca gira il fosso, che era profondo e pieno d'acqua menata in deriva dal Tevere. Sul prolungamento della linea capitale, sopra e sotto corrente, restano ancora visibili, tra roveti e piante parassite, due bottini murati a cataratta, per ricevere da una parte le acque del fiume, e per ismal-

tirle dall'altra. La meraviglia della straordinaria costruzione cresce esaminandone l'interno, specialmente le basse casematte. Voltoni solidi, accesso spedito, batterie capaci, troniere ingegnose, sfiatatoi vivaci, ventilazione aperta: insomma sicurtà di stanza a difesa e ad offesa, con tutto quel meglio che ha saputo fino ai nostri giorni mettere insieme il genio militare.

Con quarant'anni dunque troviamo il nostro, eminente nella architettura civile, e forse il primo fra gli architetti militari del suo tempo. Il progetto del palazzo reale a Napoli è di quelli, che fanno rimpiangere la insufficienza delle cose umane, che mette un freno agli arditi pensieri dell'artista; ed il confronto dei disegni della rôcca d'Ostia coll'edifizio, quale è in realtà, ci mostra l'artista, dirò così, in lotta colla realtà delle cose, che lo costringe a modificare e a ridurre il primo e originale suo pensiero. Ma appunto questa lotta fa vedere le sue qualità veramente superiori: perchè egli non è già un sognatore che vorrebbe dar corpo ai fantasmi, ma un artista vero, che comprende e compatisce i bisogni concreti della vita, e li riveste, in virtù del suo genio straordinario, con delle forme di rara e semplice bellezza, che rendono umanamente vicine a noi quelle generazioni e danno ai loro bisogni un valore ed un interesse assai superiore a quello che di per sè stesso potrebbero pretendere; di modo che si ammirano le opere dell'artista e si dimentica la pochezza del pensiero, che le chiamò in vita.



Descritta l'opera principale d'architettura militare di Giuliano, ci si presentano agli occhi quasi immediatamente due grandi lavori d'un genere del tutto differente, vale a dire d'architettura civile e sacra: la villa medicea di Poggio a Cajano; e la chiesa della Madonna delle Carceri a Prato.

EUGENIO MÜNTZ, nella elegante sua opera sulla *Storia dell'Arte nel Rinascimento*, esalta, a buona ragione, la scelta del luogo, fatta da Lorenzo de' Medici per quella sua villa favorita, e la descrive con manifesto compiacimento. Acquistati i terreni nel 1479, egli aveva incaricato il suo amico Giuliano da San Gallo di edificargli la villa, che ebbe in seguito così grande celebrità. Un acquedotto vi conduceva le acque del Bonistallo; serre immense e vivai appositi servivano alle esperienze di flora e di fauna, delle quali si compiaceva Lorenzo, curioso dei segreti della natura non meno di quelli dell'arte. Ivi egli tentava piantagioni di gelsi, di frutta ignote ai nostri climi, e di alberi esotici; e l'acclimatazione di animali rari, fatti venire persino dalla Spagna e dall'Egitto. Egli riuscì a creare così un luogo di delizie, degno d'ispirare un poeta quale il Poliziano. Ivi egli allevava dei fagiani dorati, dei cinghiali della Calabria, i buoi dell'India, e forse anche delle giraffe, che ai suoi tempi apparirono, per merito suo, la prima volta agli occhi meravigliati dei Fiorentini. Tutto ciò che natura ed arte, riunite in un meraviglioso amplesso, possono fornire al gusto più squisito e raffinato, si trovava ivi raccolto.

Malgrado ciò — ed è grave insegnamento questo — l'architettura della villa è delle più semplici. Nulla di scorci pittoreschi, di colonne monumentali, di cariatidi. Visto di faccia, l'edifizio rassomiglia ad un quadrilatero composto d'un pian terreno e di due piani, con un portico a pilastri, che gira intorno al piano terreno e forma una terrazza per il primo piano. Questo portico, assai pesante, è aggiunta più recente, e non va attribuito al San Gallo, la cui opera è stata modificata in vari punti. Solo girando l'edifizio si scorge che le estremità delle facciate laterali avanzano alquanto il centro, in modo da formare come delle ali. Il principale ornamento della facciata consiste in una loggia assai bella, a forma di pergola, ricca d'ornati, di maschere, e di stemmi, cogli emblemi

primitivi medicei: le tre piume nell'anello, e le palle; il tutto eseguito in istucco bianco su fondo celeste. Il frontone di questa loggia è alla sua volta decorato di terrecotte a smalto, di uno stile particolare, che ha di già un certo sapore di Cinquecento. Al primo piano l'attenzione è attratta sopra tutto da uno splendido salone, terminato solo da Leone X e dal Duca Cosimo I. La costruzione della volta di questo salone, di una tensione straordinaria, diede luogo a quell'incidente, di cui abbiamo già fatto cenno. Il Magnifico, dubitando che potesse riuscire bene un così ardito piano, rimase persuaso solo dopo averne vista fare la esperienza nella casa, che allora costruivano per loro stessi i fratelli Giuliano ed Antonio da San Gallo. La decorazione di questa volta è tutta fatta ad emblemi e stemmi medicei; è un soffitto veramente monumentale. Gli ornati, in colori vivacissimi (rosso, celeste, nero), staccano dal fondo d'oro, e producono quindi l'effetto di una ricchezza abbagliante.

Ci contenteremo di questi pochi cenni sulla villa di Poggio, perchè il nostro Taccuino, per quanto io veda, non contiene disegni che vi abbiano particolare relazione.

Invece la Madonna delle Carceri richiede più particolare descrizione.

Il problema, che questo edificio risolve — quello della croce greca — occupava il Rinascimento tutto, e particolarmente il maestro, fino negli ultimi anni della sua vita, ed il Codice senese contiene vari disegni in proposito. Questo problema è fondamentale per la storia dell'Architettura e quindi d'interesse generale. Infine la Madonna delle Carceri è notevole anche perchè fu la prima costruzione, in cui apparisse la cupola, non solo in Toscana, ma in Italia tutta.

Un erudito pratese, il canonico BALDANZI, che in seguito fu arcivescovo di Siena, ha raccolto, negli Archivi pratesi, documenti

interessanti per la storia di quest'edificio. — Sino dall'Aprile 1484 il Comune aveva in mano vari progetti « e più modelli di più fatte » e « di quelli che andavano per lo lungo e chi per tondo ». Si vede che la questione della croce greca e della croce latina occupava tutti gli animi. Quanto prendessero a cuore la faccenda, lo prova il fatto che, dopo aver chiamato all'impresa Giuliano da Maiano, si rimisero in Lorenzo de' Medici, « perchè in quel modo che a lui pareva di dovere edificare la chiesa, si facesse ». Quindi recatesi davanti a lui le persone a ciò elette, sentirono dal Magnifico essere sua volontà che a tutti gli altri si preferisse il modello di Giuliano da San Gallo.

Nell'Ottobre 1485 si cominciò quindi l'escavazione dei fondamenti dal lato occidentale dell'area destinata all'edificio: il 18 dello stesso mese si gettò la prima pietra; finalmente nel 10 di Maggio del seguente anno 1486 si cominciò ad erigere sopra i fondamenti le mura del novello edificio. Di continuo assistendo all'inalzamento della fabbrica, il maestro la condusse a termine verso il 1491, facendola, quale ora si mostra, uno dei più classici modelli dell'arte.

La Madonna delle Carceri, condotta in pietra arenaria a foggia di croce perfettamente greca, sorge sopra un ampio marciapiede e presenta scoperti tre dei lati o bracci della croce, che gli dà forma, essendo attaccato il quarto nella sua testata all'antiche mura delle carceri, dove ora sono costruite le sagrestie e l'abitazione dell'arciprete della chiesa. Le parti esterne rivelano mirabilmente l'interno spartito, e, quantunque incomplete nella loro ornativa, fan conoscere abbastanza qual fosse la mente dell'architetto.

Sono due ordini di pilastri binati e sovrapposti in ciascuno degli angoli del prospetto, di proporzioni, che tengono della maniera dorica: nell'ordine inferiore sostengono un cornicione composto di architrave, fregio e cornice, che gira attorno a tutta la fabbrica.

Il secondo ordine dovrebbe, per quanto apparisce dal pendio delle tettoie, essere decorato di una cornice con frontespizio, che avrebbe similmente coronato il prospetto delle altre facciate. Ciascuna di queste è rivestita nelle parti finite di pietra alberese o calcaria, e di verde di Prato, a grandi compartimenti di formelle e specchi, con distribuzione adattata a rappresentare le linee principali dell'edificio.

Nella parte superiore e nello spazio, formato dall'intersezione dei lati della croce, sorge un attico quadrato; quindi un secondo attico circolare nel cui giro sono aperte dodici finestre di figura rotonda; e su questo è impostata la cupola, che esternamente ha la forma di un cono troncato, mentre alla sommità presenta un piano coronato in giro da una balaustrata, e sormontato nel suo mezzo da una lanterna decorata di colonne, cornice e callotta.

Ma perfettamente finito e di più squisita eleganza è l'interno del tempio. La forma di croce greca vi è esattamente conservata; di cui la massima lunghezza è b. 40 $\frac{1}{4}$, e la larghezza è b. 19 $\frac{3}{4}$, in ciascun dei suoi bracci. Nei punti della loro intersecazione, ossia ai quattro angoli, si innalzano quattro pilastri d'ordine composito, che sono ripetuti in ogni angolo nelle estremità della croce. La loro base è impostata sopra uno zoccolo o imbasamento, che gira attorno a tutta la chiesa ed è interrotto solo dalle porte e dagli altari; e sovr'essi ricorre in tutto il contorno il cornicione, che è composto delle stesse parti dell'esterno, ma ricco come convenivasi, di architettonici ornamenti. Gli spazi compresi in ciascun braccio della croce sono coperti da volte semicircolari, ornate nei punti, corrispondenti ai pilastri, da eleganti fasce e archivolti; e sopra ai quattro archi dell'intersezione della croce ricorre circolarmente un cornicione ornato di modiglioni, la cui proiezione forma un ballatoio, difeso da balaustrata. Dal suo piano ergesi corrispondente all'esterno un attico circolare che sopporta la cupola di forma

emisferica, divisa, da costoloni a fasce, in dodici compartimenti, e aperta nel suo vertice da un occhio di figura parimente circolare, che dà passaggio alla luce della soprapposta lanterna.

Aggiungi all'effetto meraviglioso dell'insieme la vaghezza e la sobrietà degli ornamenti; i graziosi pilastri, bene scanalati e ben commessi nelle parti di cui si compongono; quella schietta e decisa forma di modanature e di sagome; quel fregio di terra invetriata, che sopra un fondo azzurro offre festoni e candelabri di giusto rilievo, e quei quattro medaglioni nei quattro spazi lasciati dalle curve degli archi, in cui stanno le immagini degli Evangelisti, modellati da Andrea della Robbia, e che rallegrano la vista degli osservatori. È stato censurato il capriccioso composito dei capitelli, tutti diversi l'un dall'altro, troppo triti nella loro ornativa e meno proiettati di quello che converrebbe ad una giusta proporzione col resto; ma è da notarsi, che anche in questo capriccio ebbe in mente l'architetto gli esempi da lui osservati nelle romane antichità e specialmente nel foro di Nerva e nei ruderi del tempio di Marte ultore.

Il Taccuino Senese non contiene disegno, che abbia diretta relazione colla Madonna delle Carceri, o che, per lo meno, lo dichiari apertamente. Invece vi abbondano gli schizzi di vari altri edifici centrali, che dimostrano, essere stata questa una delle preoccupazioni del maestro, per tutta la sua vita: di risolvere il problema, posto dai Romani con abilità ed ardimento straordinario, soprattutto nel Panteon: vivo e perenne incitamento ai posteri, e soprattutto alle generazioni del Quattrocento, che tanto profondamente sentivano l'amore e la venerazione per il genio classico: di modo che per essi qui si trattava, se non di superare, almeno di fare opera alle classiche uguale. — Tra i molti studi di questo genere che contiene il Taccuino Senese, rileveremo solo il tempio di Viterbo « *che serve per bagno* » (t. 8); la pianta di due tombe fuori

Roma (t. 16); di là di Napoli e a Capua vecchia (t. 17); la pianta del Panteon (t. 18); di San Lorenzo di Milano (t. 19); del tumulo di Baiae (t. 27); del San Giovanni di Pisa (t. 27) e di S. Stefano Rotondo di Roma. Nel Codice Barberiniano vediamo inoltre gli studi che aveva fatto sul San Giovanni di Firenze (c. 33-34) e sul San Vitale di Ravenna (c. 38), procurandosi persino la pianta di Santa Sofia di Costantinopoli (c. 28) e di altri edifizî centrali di Atene, come per esempio quella già menzionata d' un tempio di Apolline, che ebbe « *per disegno d' uno grecho, mi dette in Anchona* » (c. 32).



Ritornato in Firenze intorno al 1488, Giuliano riedificò, per ordine di Lorenzo il Magnifico, la chiesa ed il monastero di San Gallo. Una leggenda, riferita già dal Vasari, ma confutata dal suo commentatore, vorrebbe che egli, appunto per causa di questo lavoro, sin d' allora fosse chiamato « San Gallo ». Questa leggenda, così com' è, mostra Giuliano, con 45 anni, al culmine della sua gloria. Egli — così racconta il Vasari — *che da ognuno si sentiva chiamare da San Gallo, disse un giorno burlando al Magnifico Lorenzo: " Colpa del vostro chiamarmi da « San Gallo », mi fate perdere il nome del casato antico (cioè dei Giamberti), e credendo avere andare inanzi per antichità, ritorno addietro ". Perchè Lorenzo gli rispose: " Che piuttosto voleva che per la sua virtù egli fosse principio di un casato nuovo, che dipendesse da altri ": onde Giuliano di tal cosa fu contento.*

Malgrado tanto splendore di gloria, la vita di costui, come quella di quasi tutti gli artisti del secolo, si potrebbe paragonare all' agitato mare, di cui ha talvolta tutta la grandiosità, come ne

ha talora la tranquillità serena e sublime. Invano cerchiamo, sino dai primi disegni, delle incertezze nel fare, nel concepire di costui; i primi disegni del Barberiniano, come gli ultimi del Senese mostrano lo stesso indirizzo, e, poco modificata, la stessa maniera. Ma quale vastità d' ingegno! qual finezza e larghezza di studi! Sappiamo che egli incominciò da modesto intagliatore, e continuasse da scultore; a Roma, da giovane, scolpì un' arme di marmo alle prigioni di Campidoglio; e opera di scultura deve essere stato quel *quadro dei tre Re Magi* che eseguì, nel 1483, nella sagrestia della SS. Annunziata, a Napoli, se dobbiamo prestare fede ai *Documenti napoletani*, pubblicati da GAETANO FILANGERI (VI. 416).

Osserviamo intanto la sua predilezione per i problemi di meccanica. Di questa il nostro Taccuino contiene prove curiose ed interessanti, nelle ultime tavole (46 a 50), e qua e là nel bel mezzo dell' opera (t. 12 e t. 15).

Pare che il disegno di una macchina per trascinare grandi blocchi di marmo, che si trova a tav. 46, appartenga a quegli abbozzi, fatti nel 1504, per condurre in Piazza della Signoria la statua del Davide di Michelangelo, allora terminata. Certo questo disegno differisce di molto dai simili del Codice Barberiniano (f. 62), e corrisponde invece in molte parti alla descrizione che di quel « *castello di legname* » dà il Vasari nella sua biografia di Michelangelo, ove dice che « *con le travi per terra, piane, con argani, la tirarono e la misero in opera* ». In tutti i disegni di questo genere il San Gallo applica il medesimo sistema del verricello, che muove un ingranaggio di rocchetti e di ruote, semplicissimo, come per es. nei due mulini o macine, e nel girarrosto automatico, abbozzati tutti tre a tav. 50.

L' arte della guerra, lo costrinse primieramente a pensare a questi problemi, che lo occuparono sino dalla prima gioventù. Il che risulta per esempio dal sistema dei tre ganci combinati, che

vediamo a tav. 49, e che si trova già nel Codice Barberiniano (c. 13); e soprattutto dalla tav. 47, ove vediamo un fusto apposito per cannone, il quale appunto per il sistema di sospensione permette un tiraggio preciso, come abbiamo di già osservato. Molto egli s'interessò anche del modo di sospensione delle campane; e ne studiò il meccanesimo a Santa Reparata in Firenze (t. 12), ed a San Pietro in Roma (t. 15).

Maggiormente ancora — e si comprende — egli si dedicò alla scultura, per quanto essa poteva servire all'architetto. In questa parte per altro lo superò suo fratello Antonio; ed a noi in questo punto preme solo di rilevare, che il Taccuino Senese, anche per questo riguardo, rappresenta una fase d'arte, dirò così, matura, cosciente dei suoi scopi e dei suoi mezzi. Nel Barberiniano egli sconfinava, esorbitava, non riconosceva limiti del proprio genio; nel Senese invece, limitandosi alle cose d'intima attinenza all'architettura, apparisce più concentrato in sé. Nel Barberiniano troviamo non solo, come nel nostro, disegni di parti costruttive e ornamentali, ma di anfore e vasi di terra cotta; di navi; di fogliame, che pare calcato dal vivo; persino gli attributi delle Muse sono riprodotte da archeologo che va a curiosare per i Musei, anziché da artista pratico che lavora per vivere. Nel nostro invece, d'opere di scultura si vedono solo: certi bassorilievi di sarcofagi (t. 47), di colonne (t. 30) e di archi di trionfo (t. 25 e 27). — Principale suo lavoro di scultura fu il camino nel Palazzo Gondi, costruito nel 1494; e forse qualche ornato del nostro Codice potrà riscontrarsi in questo lavoro, come pure nelle belle tombe di Francesco Sassetti e di Nera Corsi, sua moglie, nella chiesa di S. Trinità a Firenze, che sono attribuite con buon fondamento a Giuliano.

Intimamente collegati cogli studi di scultura sono quelli dell'Ornato in genere. L'aver egli fatto, per la festa di Natale 1485, « l'ornamento di legname » dell'altar maggiore nel Duomo di Fi-

renze, vorrebbe dire poco, perchè non sappiamo esattamente in che cosa quest'*ornamento* consistesse; ma i soffitti di S. Maria Maggiore in Roma, e quello del gran salone della villa di Poggio sono ancora in essere a far testimonianza della sua bravura in questo genere di lavori. Il Taccuino Senese contiene due studi per soffitto a stucco, tutti due presi da edifici antichi: l'uno (tav. 14) d'una volta a Roma, stile ricchissimo del secondo secolo; l'altro (tav. 37) senza indicazione di luogo; ma che sembra, almeno in parte, ricostruzione sua. Troviamo inoltre schizzi di semplici e svelti ornati piani (tav. 11, 31, 45); di armi e panoplie (t. 38, 44, 45); di piedi di tavola, in marmo; delle cornici (t. 33, 43), e persino uno studio di lettere capitali d'iscrizioni pubbliche (t. 13, 38), nel quale per altro osserviamo la tendenza manifesta di modificare e di ricostruire un po' troppo a modo suo le cose antiche.

Noteremo infine il disegno di un quadretto rappresentante Giuditte colla testa di Oloferne (t. 34), che non sapremmo a che maestro attribuire, se non che di sicuro alla scuola fiorentina: e con ciò avremo accennato anche all'unica traccia di studi nel Taccuino Senese, che non abbia attinenza all'Architettura.

In complesso è certo che Giuliano abbracciava tutto intero il campo delle arti ausiliari dell'architettura: pur considerando sempre questa come principale e quasi unico oggetto di ogni sua fatica. Egli, in tal modo, apparisce inferiore ai due grandi suoi contemporanei: a Michelangelo, per il quale nutriva un'ammirazione piena d'affetto, ed a quel Leonardo da Vinci, che con animo franco seppe dichiarare e mettere in carta, punto per punto, quanto si credeva capace di fare non solo nelle tre Arti grandi, ma anche in quella della guerra, offrendosi al cimento. I nostri tempi, ben a proposito, meglio apprezzano chi sa limitarsi, perchè sanno, che l'universalità dell'ingegno è dote pericolosa, e che dalla fortuna saviamente è concessa solo a pochissimi. Così com'è, Giuliano è grande

abbastanza, come architetto, per essere ammirato e additato come esempio. Anzi, egli è di quelli uomini equilibrati che sembrano destinati ad avviare e ad indirizzare la generazione giovane, alla quale egli poteva apprendere soprattutto il segreto, ormai quasi perduto, di moderarsi, di educare sè stesso, e di riconoscere i limiti del proprio genio.

Gli uomini della tempra di Giuliano da San Gallo, — uomini, che dovevano tutto a sè, e perfezionatisi con forza d'animo virile, giunsero alle cime dell'arte — sono i veri educatori della gioventù, più che quei geni straordinari, che non conoscono misura e che non vanno imitati, appunto perchè unici ed inimitabili.



Non sappiamo quando Giuliano venisse per la prima volta in Siena. Nel Codice Barberiniano, tra i moltissimi capitelli, disegnati, a c. 11, ve n'è uno, che porta la scritta: « M. DI SIENA »; e sembra un capitello di colonna antica. Ma nessuna data è aggiunta a questo disegno. La prima notizia certa invece che abbiamo del suo soggiorno in questa città, è dell'anno 1492, quando il Cardinale di Siena lo incaricò di fargli il progetto per un edificio destinato alla nuova Sapienza. Il disegno di tale progetto è conservato a t. 29 del nostro Taccuino. Per comprendere meglio questa tavola è d'uopo dire quale fosse la destinazione dell'edificio da costruirsi. Esso anzi tutto doveva servire da abitazione ad una trentina di scolari, mantenuti a spese della Sapienza stessa; e allo stesso tempo doveva prestarsi all'insegnamento per qualche centinaio di giovani, dai quali si componeva la scolaresca dello Studio generale di Siena. Giuliano sciolse il problema nel modo più semplice: collocando le aule al pianterreno, e le celle degli scolari al primo piano. L'edi-

fizio si presenta come un grande quadrato rettangolare, libero da tre lati e calcolato a 70 braccia di larghezza e circa 80 di profondità. Di questo spazio 25 braccia quadre sono occupate dal cortile, spazioso e soleggiato, circondato da portici di quattro archi per lato, che formano al primo piano una terrazza aperta. In mezzo del cortile è accennato un pozzo. L'atrio, situato sul lato più corto dell'edificio, è piuttosto stretto e lungo; secondo l'uso antico senese non ha nell'interno porte laterali, ma, chiuso il portone, riceve luce solo dal cortile, nel quale bisogna penetrare per accedere alle scale, poste a destra e sinistra dell'atrio stesso, e che sono divise ognuna in due branche. Esse terminano in un largo pianerottolo, e ricevono luce dalla strada: circostanza questa, dalla quale possiamo concludere che l'edificio non avesse più di sei finestre sulla facciata. Nel primo ed unico piano i due fianchi sono occupati per tutta la lunghezza dell'edificio dalle celle, 15 a destra e 12 a sinistra, per cui ogni cella non poteva avere più di 5 o 6 braccia quadre. Il problema dell'illuminazione di queste celle non è risolto sul disegno nostro: ma siccome di certo ogni cella doveva aver luce separata, così dobbiamo supporre non meno di 12 finestre (forse bifore) sulle facciate laterali. Vi sono poi in fondo all'edificio, tanto al pian terreno quanto al primo piano, tre grandi sale di 32 braccia di profondità, di cui l'una destinata a Refettorio, e l'altra, per quanto pare, alla cappella: essendo la Sapienza in mano dei chierici e diretta dal Vescovo. I vani maggiori, che al pian terreno corrispondono alle celle del primo piano, sono occupati da 5 aule per parte; ognuna di esse ha uno spogliatoio o anticamera a parte, per il professore. Il grande vantaggio di questa distribuzione dei vani consiste nell'essere i locali sui fianchi dell'edificio del tutto disimpegnati da quelli, a cui si accede dalla parte della facciata; e tale scopo è raggiunto per mezzo di due porte laterali, una di fronte all'altra, che si aprono a metà del

cortile e conducono a due scale minori, ma larghe assai, destinate esclusivamente agli scolari. Invece mi sembra un difetto e che doveva dare un non so che di tetro e di monastico a questo edificio, che tutte le celle e così pure la maggior parte delle aule combina con un corridoio, che poteva ricevere luce solo dal cortile. Le due stanze sulla facciata servivano parte (al pian terreno) alla servitù; parte erano destinate anch'esse (al primo piano) a uso di aula.

In complesso è un edificio mezzo secolare e mezzo monastico, che non doveva soddisfare troppo nè questo scopo, nè l'altro; per cui non possiamo maravigliarci se non fu eseguito, per quanto grande ed evidente ne fosse il bisogno.

Per comprendere bene il carattere di questo genere d'edifici, bisogna ricordare, che essi debbono la loro vita agli impulsi della Chiesa, la quale in sostanza avversava la *Universitas studiorum*, alla quale desiderava sostituire un internato di scuole separate, e tenute assieme dalla sola superiorità della scuola teologica. A questa tendenza della Chiesa devono la vita gli istituti, che portano il nome di *Sapienza*. Essi concorrono a spiegare la decadenza delle scienze in Italia nel Quattrocento, che in quel secolo è manifesta, soprattutto per il diritto.

Del resto si vede — ed è cosa caratteristica per l'indole dell'artista — che egli si compiaceva di questo genere più modesto di lavori e che certo non offriva molta occasione di brillare per invenzione nuova e per eleganza. Nello stesso nostro Taccuino, a tav. 21, si trova un disegno del tutto simile a quello ora descritto, e che ne differisce solo perchè tien conto di un dislivello di terreno, quale realmente si verifica nell'antica Sapienza, che scende lungo lo sdrucchiolo di Fontebranda. È un progetto più curato, ed in cui è evitato l'inconveniente del corridoio al piano terreno, dando allo stesso tempo una disposizione più comoda, più ingegnosa e più elegante ai locali. Anche qui troviamo il cortile a

colonnato, nelle stesse proporzioni come sopra; ma invece dei tre saloni immensi di fondo abbiamo qui un meandro di sei vani, di cui due ornati d'una coppia di colonne, e che si aprono verso un cortile interno, che per mezzo di due scalette ai fianchi comunica col primo piano. Questo secondo progetto è assai più grazioso del primo, più gaio e nello stesso tempo più adatto allo scopo.

In tutti due i casi poi — e questo può essere ammonimento ai moderni — l'edificio è ideato libero ai fianchi ed isolato.

Il progetto fu discusso in Balìa il 13 Giugno 1492; ed i Senesi, nel Cinquecento avanzato, ebbero a pentirsi per non avere accettato la seconda offerta del Cardinale (*).



Abbiamo già accennato ai molti viaggi che fece Giuliano per istruzione propria e nel servizio dei Grandi, lasciando dovunque notevole traccia dell'opera sua. L'Italia la deve avere percorsa in tutti i sensi. Senza parlare di Roma, che sembra avere scrutato per ogni verso, i suoi disegni comprendono la penisola intera, da Napoli a Torino, da Pisa fino ad Ancona e Ravenna, e persino la Sicilia. Ma non solo l'Italia conobbe e percorse; egli viaggiò pure nel mezzogiorno della Francia, ed il Taccuino Senese contiene, specialmente nella tav. 13, alcuni ricordi del suo soggiorno in quei paraggi bellissimi.

Il soggiorno di Giuliano in Francia cade tra gli anni 1492 e 1497. Appunto allora il cardinale della Rovere (che fu poi Giulio II) cercò un rifugio in Francia, perseguitato dalle ire di Alessandro VI,

(*) Intorno alla *Sapienza* e le sue vicende vedi il mio libro, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento* (Milano, 1894) a pag. 33 e segg.

ed è assai verosimile che portasse seco nel suo seguito anche il nostro. Un appunto autografo, riguardante questo viaggio, che si trova incollato sulla risguardia del Codice Barberiniano, dimostra che egli nel 1496 percorreva ancora il mezzogiorno della Francia. Incirca a questi anni dunque appartengono i disegni relativi alla Provenza e specialmente alla città di Oranges, di cui una parte si trova nel nostro Taccuino, un'altra — e la maggiore — nel Codice Barberiniano. Le osservazioni diligenti ed ingegnose di un valente architetto francese, JULES DE LAURIÈRE, hanno condotto a considerevoli risultati riguardo ai monumenti antichi della Francia, di cui Giuliano vide i ruderi. È un fatto dimostrato da lui ad evidenza per mezzo di un esatto confronto, che questi disegni non corrispondono scrupolosamente agli edificii antichi ancora esistenti, che vorrebbero rappresentare. Più che studi sul vero, sono ricostruzioni ingegnose. Basta dire che si trovano persino due diversi disegni dello stesso edificio antico, con due progetti differenti di ricostruzione. L'artista, nell'incertezza, voleva così esprimere che per lui l'edificio, nel primitivo suo stato, poteva avere avuto o questa o quell'altra figura. La sapienza del dotto dà maggiore slancio alla fantasia dell'artista, che certo ha avuto buona parte nell'esecuzione di questi disegni. Essi debbono considerarsi come studi interessanti d'architettura e di ornato, fatti senza preoccuparsi della verità archeologica, pregevoli più per l'arte con la quale sono condotti, che per la fedeltà con cui riproducono i monumenti, talvolta dati per interi, mentre il disegnatore non ne vedeva che la pittoresca rovina. Ma nella sua fantasia risorgeva splendente l'immagine viva dell'edificio come era uscito dalle mani degli artefici antichi, pieno d'un popolo festante e lieto. A questa vita ed alle sue esigenze concrete pensava il maestro fiorentino nel tracciare i disegni del teatro d'Oranges. Ivi si vedono in cima all'ultimo colonnato persino gli alberi, destinati a portare la grande

tenda che doveva proteggere gli spettatori contro i raggi del sole; e tanta è la preoccupazione dell'artista nel ricostruire, da indicare persino i cordami, e le pulegge, sulle quali essi scorrono. Il valore assoluto di questi disegni non consiste dunque nell'essere riproduzioni esatte delle rovine classiche nelle condizioni in cui si trovavano sulla fine del quindicesimo secolo, ma nell'essere dotti e garbati saggi di ricostruzione.

Naturalmente con questo non si vorrebbe dire che essi non abbiano interesse ed importanza per gli studi classici. Non tutti i disegni del Rinascimento che rappresentano monumenti antichi, possono essere identificati; taluni anzi rappresentano di certo opere non più esistenti, e delle quali quindi non rimarrebbe notizia alcuna, se gli scrittori ed i disegnatori non ne avessero serbata memoria. — Un dotto e geniale studio del dottore CH. HÜLSEN sul preteso tempio di Giano bifronte-quadrifronte, che si cerca in quella parte del Foro Romano ancora sepolta sotto costruzioni moderne (*), prova quanto sia vera questa asserzione. Di questo edificio antico, oggi distrutto, possediamo un disegno di Giuliano da San Gallo nel Codice Barberiniano; e ad esso si riferiscono nel Taccuino nostro i disegni con l'indicazione *foro inboario* (foglio 33, e foglio 36). Il disegno Barberiniano è misurato col braccio fiorentino e così pure tutti i dettagli del Taccuino Senese. Essi hanno servito per una ricostruzione importante, perchè espone l'intera architettura di un edificio, che certamente si deve annoverare fra gli esempi più notevoli dell'architettura romana. Giuliano da San Gallo si servì di questo suo studio come di modello in uno dei progetti che fece per la facciata della chiesa di San Lorenzo in Firenze. Nel

(*) *Sopra un edificio antico già esistente presso la chiesa di S. Adriano al foro romano*, memoria di CH. HÜLSEN (Estr. dagli *Annali dell' Inst. di corrisp. archeol.* anno 1884) Roma, 1885. Il disegno del Barberiniano è riprodotto nei *Monumenti dell' Istituto*, vol. XII. tav. XI e XII.

suo piano inferiore questo progetto riproduce il nostro antico così esattamente, da potersi in qualche modo annoverare fra i documenti relativi a quest'ultimo.

Con tutto questo, ed in tesi generale, bisogna tener ferma l'osservazione del DE LAURIÈRE, che questi disegni di Giuliano non rappresentano con fedeltà archeologica i monumenti che riproducono. Sembra che il maestro, distratto da pensieri ben più importanti, talvolta abbia anche confuso i nomi di varie località, e persino due porte differenti di Roma, collocando a Porta San Sebastiano monumenti che si trovano invece a Porta San Lorenzo. Il che — aggiungeremo noi — riesce anche più verosimile a riguardo del Taccuino Senese, i disegni del quale sono riportati senza eccezione da semplici abbozzi originali, fatti probabilmente su fogli volanti, in cui forse mancava affatto ogni cenno preciso intorno all'ubicazione del monumento, che riproducevano, come succede spesso agli artisti che lavorano molto sul medesimo luogo.

Del resto per portare ancora un ultimo esempio caratteristico di questa tendenza alla ricostruzione, che fa rivivere i monumenti antichi nella loro bellezza viva, e vede in essi non rovine, come sono in realtà, ma edifici che avevano servito ad uomini come noi, citerò solo un piccolo disegno di feritoia, in cui si vede, come il molto sapere dell'ingegnere militare venisse in aiuto alla fantasia dell'architetto. Questa feritoia (Barberiniano c. 29) è presa da qualche edificio classico, probabilmente greco, ed il problema che agitò subito la mente dell'artista, fu quello del come essa abbia potuto servire per lanciare il proiettile. Il disegno cerca di risolvere questo problema, collocando la parte mobile della balestra dietro al parapetto, mentre la parte fissa rimane dal lato esterno del muro, girando intorno agli angoli del merlo, e permettendo così all'artigliere di mirare al coperto.



La riputazione d'ingegnere militare creò a Giuliano al suo ritorno dalla Francia, nel 1497, un imbarazzo di nuovo genere. Egli fu catturato dai pisani, dei quali doveva attraversare il territorio; fu trattenuto sei mesi e dovette riscattarsi pagando 300 ducati.

Varie grandi imprese segnano gli anni successivi: il compimento della cupola di S. Maria di Loreto; i lavori per la cittadella di Pisa, il ponte della Spina, e quelli per la sistemazione del corso d'Arno; infine i progetti per la basilica di San Pietro in Roma. Ma mi sembra, che ormai la sua vita declini. Un astro più grande del suo sorge e mette nell'ombra non solo le imprese sue ma quelle di tutti gli altri Architetti del tempo: intendo dire di Bramante. Si vede bene, che Giuliano comprendesse i nuovi tempi, e cercasse di assimilarsi le nuove idee che correvano per l'Italia, vale a dire per il mondo; ma non vi riuscì che in qualche impresa minore, mentre i suoi progetti per San Pietro hanno trovato il biasimo non solo dei contemporanei che ne sapevano qualcosa, ma anche dei posteri e persino dei moderni.



Il nostro Taccuino contiene traccia esplicita tanto dei lavori per la cupola della Madonna di Loreto, quanto di quelli più importanti, di Pisa. La iscrizione, che si trova alla tavola 51, è stata una delle poche cose di questo Codice che finora hanno attratto maggiormente l'attenzione de' dotti: e GAETANO MILANESI, nel suo commento alla vita di Giuliano, scritta dal Vasari (IV, 278) ne riprodusse il testo. Invece è rimasta del tutto trascurata la nota relativa

al viaggio da Firenze a Loreto, che si trova a f. 52, e che realmente è scritta in una corsiva così fugace e talmente rovinata, da cagionare non poche difficoltà alla lettura. Si vede per altro con sicurezza che il maestro partì un lunedì, 4 di Maggio 1500, da Firenze, e che arrivò dopo cinque giorni di viaggio a Roma, ove si fermò, per ripartire tre giorni dopo per Loreto, arrivando quivi il giorno 16. Pare si confermi, da questo appunto di viaggio, la notizia data dal Vasari, che racconta essere stato chiamato Giuliano a Loreto, mentre lavorava alla Madonna delle Carceri di Prato. Perchè in fondo alla medesima nota di viaggio, se ne trova un'altra, che ricorda la morte di un compagno di lavoro, avvenuta nel 1503; e che evidentemente era venuto con lui, dalla Toscana, per servirlo in questi lavori.

La cupola di Loreto, cominciata e non finita da Giuliano da Maiano, offriva, come la maggior parte di simili costruzioni, difficoltà statiche, alle quali cercò di rimediare il San Gallo. Essa è ritenuta per una delle più belle opere di questo genere; ed è noto, che un artista senese, uno dei più valenti pittori dei nostri tempi, l'ha ornata ultimamente, nell'interno, di una serie d'affreschi, veramente degni del maestro, che ideò la cupola. La quale per altro, a dire il vero, non soddisfa troppo l'aspettazione di chi, venendo dal mare, si avvicina al famoso colle sul quale gli angeli, secondo la leggenda slava, posarono la sacra capanna; e le difficoltà statiche, forse anche per le condizioni particolari del sottosuolo, hanno creato e creano ancora ai moderni degli imbarazzi seri, che sembra non debbano trovare così presto la loro soluzione.



Delle altre opere progettate o eseguite tra gli anni dal 1501 al 1516, non poche traccie si trovano nel nostro Taccuino; anzi si

può dire che ne formino la parte maggiore. Ed è notevole come in questi ultimi anni della sua vita, comincino a scarseggiare gli studi sui monumenti classici, limitandosi quasi intieramente al Coliseo. Abbiamo cercato di mettere il disegno della tavola 46 in rapporto coi tentativi fatti nel 1502 per collocare il David di Michelangiolo in luogo più conveniente; pur ricordando i disegni simili nel Barberiniano (tavola 62) che rappresentano macchine destinate al trasporto di obelischi e di pietre pesanti. — Difficile a credersi è pure che gli studi sul Duomo di Firenze, siano di molto anteriori alla nomina del San Gallo a capomastro della chiesa e della cupola di S. Maria del Fiore: nomina fatta nel 1507. — Sono in evidente rapporto tra loro i due studi sul congegno di suoneria delle campane di Santa Reparata (tavola 12) e quelle di San Pietro di Roma (tavola 15), mentre nel Barberiniano abbiamo a foglio 64 uno studio complessivo sulla cupola di Santa Reparata.

Quanto poi ai disegni per la cittadella di Pisa (tavola 4), essi appartengono necessariamente, come già si disse, agli anni tra il 1509 e il 1512, in cui il nostro fu chiamato e si trattene colà per cotesti lavori. A quegli anni devono anche appartenere gli altri disegni di edifizii pisani, che attrassero l'attenzione del nostro: specialmente il Duomo e il campanile (tavola 30); i frammenti antichi a San Zeno (tavola 3 e 13); San Pietro in Grado (tavola 15) ed il San Giovanni (tavola 27).

Si conferma qui un'osservazione già fatta altrove, vale a dire che l'attenzione di questo maestro si era diretta non solo agli edifizii classici, ma anche a quelli del medio evo. Prova ne sia, oltre ai monumenti pisani, il disegno della torre degli Asinelli che sta con le sue misure a tavola 46 del nostro Taccuino, e di lì mi sembra sia stata riportata nel Barberiniano a foglio 16 da una mano più recente. Del resto anche il Battistero di Firenze occupò la mente del nostro, come si vede a foglio 33-34 del Barberiniano,

senza dubbio per i suoi studi sul tempio centrale, ai quali aveva dato corpo nella *Madonna delle Carceri* di Prato.

Lo spaccato del Coliseo che si trova a tavola 7 del Taccuino, è intimamente collegato con altri studi particolari di questo edificio che stanno a foglio 6 e 10. Ora siccome il maggiore di questi disegni, porta la data del 1513, così segue che essi probabilmente tutti appartengano se non a quell'anno, almeno all'ultimo soggiorno di Giuliano a Roma. Anzi, questi disegni accennano ad uno studio ampio dell'artista intorno a questo monumento capitale dell'antichità romana, e che insieme col Panteon aveva dato la ispirazione alle più ardite opere d'architettura dell'alto Rinascimento. Non saprei dire a quale particolare progetto dovessero servire questi studi sul Coliseo, ma crederei che si trattasse di un qualche porticato, a cui accennano gli schizzi che stanno sullo stesso foglio 10 e le spiegazioni teoriche a foglio 34.

Certo gli studi sul teatro di Orange, ed altri disegni nel Codice dell'Escuriale e della collezione degli Uffizi, hanno grande affinità coi nostri, nè occorre altro per giustificare la particolare attenzione che il San Gallo aveva dedicato al Coliseo.

Poco o nulla invece contiene il Taccuino Senese dei progetti di Giuliano per la basilica di San Pietro. Sono ben povera cosa gli studi sulle campane (tavola 15) e quello sull'obelisco e sulla *guglia di Vaticano* (tavola 10). Aggiungeremo per altro, pur dubitando, la pianta di un edificio colossale (tavola 5), una chiesa a croce latina di proporzioni enormi, a tre navate, con un porticato esterno a quattro pilastri, e con una corona di più di cinquanta cappelle all'interno. Si tratta evidentemente della riduzione di un disegno di proporzioni molto più grandi, ed eseguito con maggior precisione e con maggiori dettagli; giacchè nel nostro mancano persino tutte le misure.



Il compito che ci eravamo prefissi con questa breve introduzione al Taccuino Senese, ci sembra esaurito coi cenni dati nelle precedenti pagine. I quali non volevano, e non dovevano essere nè una biografia esauriente del grande architetto fiorentino, nè un'analisi completa delle sue opere, ma solo un raffronto tra i disegni del nostro Codice, e gli altri dell'artista pervenuti a noi, e con le opere stesse che ancora rimangono in essere. Rimane a fare un apprezzamento generale di questo volume, che veramente si risolve in sostanza in un apprezzamento dell'opera tutta dell'artista.

Il primo a dare un giudizio di Giuliano da San Gallo fu il Vasari, il quale così riassume il suo parere intorno a lui e a suo fratello Antonio: « Lasciarono Giuliano ed Antonio ereditaria l'arte dell'architettura, dei modi dell'architetture toscane, con miglior forma che gli altri fatto non avevano, e l'ordine dorico con migliori misure e proporzione, che alla Vitruviana opinione e regola prima non s'era usato di fare. Condussero in Fiorenza nelle loro case un'infinità di cose antiche di marmo bellissime, che non meno ornarono ed ornano Fiorenza, ch'eglino ornassero sè ed ornassero l'arte. Portò Giuliano da Roma il gettare le vòlte di materie che venissero intagliate, come in casa sua ne fa fede una camera, ed al Poggio a Caiano nella sala grande la vòlta, che vi si vede ora. Onde obbligo si debbe avere alle fatiche sue, avendo fortificato il dominio fiorentino, ed ornata la città, e per tanti paesi dove lavorarono, dato nome a Fiorenza ed agli ingegni toscani, che per onorata memoria hanno fatto loro questi versi:

« Cedite Romani structores, cedite Graii,
Artis, Vitruvi, tu quoque cede parens.
Etruscos celebrare viros testudinis arcus,
Urna, tholus, statuae, templa, domusque petunt ».

Questo giudizio offre il fianco alla critica per molti riguardi. Anzitutto riunisce in uno due fratelli che ebbero ingegno ed attitudini tanto diverse; poi attribuisce ad essi un merito che non è intieramente loro dovuto. È ormai a sufficienza dimostrato che il ritorno all'ordine dorico e la sua prevalenza nell'architettura, sia merito precipuo di Bramante. Non per questo deve credersi che Giuliano sia rimasto estraneo alle nove correnti che inaugurano l'alto Rinascimento. Appunto dai suoi studi, e dai suoi disegni, si vede chiaramente come egli incominciasse la sua vita di architetto, innamoratissimo dello stile ionico, perchè ricco di parti ornamentali, mentre solo nell'età più avanzata coltivò gli ordini più semplici. Non è suo il merito delle vólte a grande tensione; giacchè questa pure è invenzione di Bramante, come dice il Vasari stesso, nella vita di lui. Rimane dunque a Giuliano il solo vanto d'architetto militare, di cui il Vasari fa menzione incidentalmente, e per la sola ragione d'aver egli fortificato il dominio fiorentino. Invece è questo realmente il principale suo titolo di gloria, perchè egli appunto in questo campo eccelle su quasi tutti gli altri architetti contemporanei, come ne fanno fede le opere sue che rimangono ancora in piedi; e cede forse solo a Francesco di Giorgio, suo competitore e coetaneo.

Egli appartiene ancora intieramente a quella schiera di precursori che crearono la grande arte del Quattrocento, ed è naturale che il suo ingegno e la sua mano si rifiutassero alle imprese smisurate, come fu quella della basilica di San Pietro. Non la mole, ma la grazia presiede al pensiero dell'artista. La Madonna delle Carceri, il palazzo Gondi, e persino il castello di Ostia, ne sono una prova. Nella sua anima mite ed innamorata del bello non vi è posto per le gelosie e le invidie, delle quali è piena la vita degli artisti suoi contemporanei.

E non solo la parte architettonica, ma anche quella ornamentale,

preoccupava singolarmente il suo pensiero. Il soffitto di S. Maria Maggiore, il camino del palazzo Gondi, e la stessa vólta del Poggio a Caiano, sono opere squisite di scultore più che di architetto.

Nessun lavoro sembrò troppo modesto a questo antico scolaro dell'intaglio. Lasciamo stare il Crocefisso di legno che egli intagliava nel 1483 per la chiesa dei Servi di Maria, e la porta di legname che lavorava nel 1489 per l'Arte dei giudici e notari, ma suoi sono pure i disegni del mulino e del girarrosto automatico, che stanno a foglio 50 del Codice Senese. Anche il forno distillatorio a tavola 47, sta a provare a quanti problemi, lontani dalla sua arte, egli volgesse la propria attenzione.

Ma quello che soprattutto dipinge l'uomo è la sua ambizione di produrre opere uguali o superiori a quelle dell'antichità classica.

Egli, come tutti i suoi contemporanei di quel secolo felice che fu il Quattrocento, credette che nelle opere degli antichi, quali che siano, l'arte avesse raggiunta la sua perfezione. Nell'ingenua sua mente l'ideale del bello riveste forme classiche; e siccome poche ed incomplete sono le sue cognizioni del mondo antico, così egli vi supplisce con le ispirazioni potenti della sua fantasia. L'antichità classica, come appare nei suoi sogni, non ha mai esistito. Ricercando nelle rovine il segreto di cotest'arte antica, egli rassomiglia al pellegrino assorto in preghiere sulla tomba di santi dei quali non rimangono che le ossa, mentre le loro virtù sono risalite, con l'anima loro, nel regno dei cieli.

Comunque sia, queste virtù più che quelle ossa lo ispirano a opere sempre più perfette ed a sempre maggiori imprese. — Inconscientemente, inchinandosi innanzi al gran nome di Roma, egli inalza al culto degli ideali più sublimi, il genio italiano. E come succede a ogni credente, che talvolta vede del grande e del sublime anche nelle più piccole cose, e negli atti più meschini del suo idolo adorato, e appunto su queste insiste con particolare

compiacenza; così anche questi Quattrocentisti, che si educarono all' esempio d' un' Arte, come la romana, che era prevalentemente decorativa.

Tanto più grande è il loro merito, e tanto più scusabili sono i loro errori. I quali non derivano da una servile imitazione, ma da un immedesimarsi profondo e completo con lo spirito dell' antichità classica, non priva di debolezze e di difetti essa pure, perchè legata a condizioni sociali che erano trapassate da secoli e che non torneranno più. Perciò facilmente si perdonano a lui, come agli altri precursori, i malintesi ed i manifesti sbagli in cui talvolta incorsero nello studiare le opere degli antichi, tanta è la loro sin-

cerità, tanta la potenza dell' ingegno, tanto grande la loro personalità artistica.

Il compenso di quelli errori fu sommo: quello di rendere la loro arte capace di dare norma a tutti, ciò che l' architettura romana non avrebbe potuto fare da sè sola; e di fare rivivere nelle loro opere non le regole di Vitruvio come con sublime abbaglio credevano essi, ma quelle più grandi e più antiche del bello, che ormai non possono più dirsi una prerogativa del genio classico, ma che per merito loro passarono come retaggio imperituro alle genti toscane che ne fecero partecipi prima l' Italia, indi l' Umanità intiera.

LODOVICO ZDEKAUER.

